

ENTRE NEGROS E IAIÁS: LUNDU, PODER E SEDUÇÃO

Tereza Virginia de Almeida
Universidade Federal de
Santa Catarina

RESUMO: *Originário da dança do lundu, o lundu-canção foi levado para Portugal em fins do século XVIII por Domingos Caldas Barbosa. O que mais chama a atenção no gênero é o sujeito lírico que se encena na letra: um negro ou uma negra que se dirige à sua sinhá ou a seu sinhô. Este traço diferencial em relação ao discurso amoroso das modinhas permite abordar o lundu como forma de elaboração por parte do imaginário popular, das complexidades envolvidas na escravidão.*

Palavras-chave: lundu, escravidão, Domingos Caldas Barbosa.

ABSTRACT: *Having its origin in a dance, the “lundu-song” was introduced in Portugal by the end of the 18th century by Domingos Caldas Barbosa. What most calls attention in the genre is the lyrical subject introduced by the lyrics: a slave who speaks to his or her owner. This differential trace in relation to the love discourse of the “modinhas” allows approaching the lundu as a form of elaboration by the popular imaginary of the complexities involved in slavery.*

Keywords: lundu, slavery, Domingos Caldas Barbosa.

No contexto contemporâneo, o lundu é compreendido, antes de tudo, como o gênero que deu origem ao samba ou como um dos primeiros gêneros da música popular brasileira. Entretanto, o lundu, em si mesmo, enquanto fenômeno que se origina no século XVIII e chega até o advento da indústria fonográfica, no século XX, demanda um olhar mais interessado por parte da crítica.

Para além de seu caráter originador, o lundu merece atenção pela inventividade com a qual o imaginário popular reelabora as complexas questões culturais envolvidas na relação com a escravidão, não somente por parte da colônia, o Brasil, como de sua metrópole portuguesa, no século XVIII. Ou melhor, trata-se de perceber como relações de poder, inevitavelmente marcadas pela tradição escravocrata, se desdobram em um discurso lírico-amoroso bastante singular.

De acordo com o pesquisador José Ramos Tinhorão, o termo *lundu* teria origem em *calundu*, “dança ritual religiosa africana – às vezes chamada de lundu – que induz a um estado de possessão do mesmo nome” (TINHORÃO: 2004, 123). Relacionado, portanto, aos batuques dos negros, o lundu seria inicialmente dança, “que se destacara como dança autônoma ao casar a umbigada dos rituais de

terreiro africanos com a coreografia tradicional do fandango". A dança foi, ainda, apropriada pelos negros portugueses, de forma que seu sucesso, na segunda metade do século XVIII, era maior em Portugal que no Brasil (TINHORÃO: 1998, 99-100).

Deve-se, entretanto, a Domingos Caldas Barbosa a difusão do lundu-canção que, junto à modinha, o poeta teria levado para Portugal, quando lá fora estudar, em 1763, na Universidade de Coimbra. Tendo passado sua infância no Rio de Janeiro, o poeta seria filho de um português com sua escrava, trazida de Angola e alforriada por seu senhor para que seu filho nascesse livre (TINHORÃO: 2004, 28-29). Segundo Tinhorão, o menino Domingos Caldas teria sido um dos inúmeros mestiços dentro da população que assistia aos processos de modernização no Rio de Janeiro, bem como à configuração de novas formas de divertimento surgidas no espaço urbano, para além das festas religiosas e cívicas (TINHORÃO: 2004, 17-19).

Neste sentido, é importante assinalar a estreita relação que Tinhorão estabelece entre o aparecimento de gêneros como a modinha e o lundu e a emergência de formas renovadas de trânsito entre as camadas populares e, principalmente, entre homens e mulheres dentro da nova realidade urbana. "A verdade é que até o aparecimento da modinha", diz o pesquisador, "não havia um gênero de canção capaz de atender às expectativas de homens e mulheres, dentro da nova tendência à maior aproximação entre os sexos, característica da moderna sociedade definitivamente urbanizada" (TINHORÃO: 1998, 116).

Na medida em que a observação de Tinhorão parece dar conta somente da temática amorosa presente nos dois gêneros, é possível que se faça uma série de indagações acerca das razões

que permitem a esse mesmo espaço urbano, a esse mesmo processo modernizador, gerar uma demanda para a emergência do discurso lírico-amoroso bastante específico colocado em cena pelo gênero lundu. Ou seja, se está claro que a malícia e a sensualidade já estão presentes na modinha, permitindo falar abertamente às mulheres sobre as temáticas amorosas, o lundu não só traz o diferencial de apresentar uma certa jocosidade, mas, ainda, personagens outros, elementos que possibilitam algumas reflexões.

Do ponto de vista musical, o lundu teria as seguintes características: compasso dominante em 2/4, predominância do modo maior, fraseado de fragmentos melódicos curtos, predomínio de linhas melódicas descendentes, presença constante da síncope interna (KIEFER: 1977, 43). A prevalência da síncope é, de fato, fundamental para demarcar toda uma linhagem dentro da música popular brasileira que vai caracterizá-la a partir de um certo gingado, na medida em que se altera a normalidade do pulso ou da métrica. Mas o ponto que se torna central para o presente artigo diz respeito à letra com a qual o lundu se distingue, ao colocar em cena um sujeito lírico-amoroso que se define como um negro ou uma negra dirigindo-se a seu sinhô ou sinhá, também chamados de *ioiô* ou *iaiiá*. Ou seja, trata-se de um discurso lírico-amoroso que explicita seu caráter ilícito e a desigualdade entre os amantes. Estão em cena o escravo ou escrava e a senhora ou o senhor.

Carlos Sandroni chama atenção para o fato de que o termo lundu só teria surgido no século XIX e que aparece no segundo volume de **Viola de Lerenó**, sendo que este só foi publicado vinte e seis anos após a morte de Domingos Caldas Barbosa (SANDRONI: 2001, 42). Neste sentido,

parece estar claro que a própria distinção entre modinha e lundu é operada pela historiografia *a posteriori*. Entretanto, a terminologia nos serve para designar e distinguir esta forma de canção que traz para o centro da atenção da metrópole portuguesa um sujeito poético afro-brasileiro, que subverte e desafia a rigidez dos lugares sociais vigentes.

É importante ressaltar que, através do ritmo sincopado, a africanidade torna-se bastante presente na sonoridade do lundu. Carlos Sandroni esclarece, entretanto, que a tendência a associar os ritmos brasileiros à palavra síncope está relacionada ao fato da música ocidental encontrar no termo uma forma para expressar a quebra de periodicidade rítmica característica do padrão musical ocidental. Para essa tradição, a contrametricidade e os padrões rítmicos inusitados, característicos da música africana, configuram um desvio de norma (SANDRONI: 2001,19-27). De qualquer forma, o termo permite aludir ao chamado “gingado” da música brasileira, tão difícil de ser executada por músicos estrangeiros e que, de fato, não teria nas anotações de partitura sua mais fiel tradução. Outro fator fundamental a ser ressaltado diz respeito ao ritmo do lundu ser o elemento que apóia a letra, de forma a demarcar tanto seu apelo sensual quanto sua jocosidade.

Por outro lado, o gênero lundu coloca em trânsito uma série de contrastes que o transformam em uma elaboração imaginária extremamente transgressora. Em primeiro lugar, o lundu contrasta dentro da produção de Domingos Caldas Barbosa, poeta que participava da estética árcade através de seu pastor Lereno Selinuntino, que configura o sujeito lírico do primeiro volume de *Viola de Lereno*. Segundo Tinhorão, a própria participação de Domingos Caldas na Nova

Arcádia, criada em Lisboa em 1790, fizera com que a entidade, que originalmente pretendia promover a estética clássica, acabasse por se caracterizar pelo encontro entre o erudito e o popular, já que o poeta performatizava suas modinhas e lundus após a leitura das peças compostas dentro dos rigores neoclássicos (TINHORÃO: 1998, 75-76).

Outro contraste bastante nítido que se estabelece é o que se dá entre o rigor clássico que delineia o arcadismo brasileiro na época, profundamente marcado pelo modelo europeu, e essa Nova Arcádia que, em Portugal, possibilita o hibridismo entre as estéticas clássica e popular. Observe-se, ainda, que, enquanto no Brasil o esforço parecia ser no sentido da configuração daquilo que Antonio Candido compreende como sistema literário e, portanto, da criação de um público receptor para obras literárias (CANDIDO: 1981, 23-29), o público português consumia, talvez por seu caráter exótico, a linguagem coloquial brasileira, os diminutivos e a dengue musical saídas da viola de Domingos Caldas.

O lundu apresenta-se, ainda, como uma forma popular que vem seduzir especificamente um público da metrópole que abre espaço para a audição de um linguajar brasileiro, justamente quando todos os esforços são feitos por parte do governo português para oficializar a língua portuguesa na colônia. Trata-se daquela segunda metade do século XVIII em que Pombal começou a desenvolver uma política de língua, impondo o uso do Português e priorizando o ensino da gramática portuguesa” (VILLALTA: 1999, 340). Ou seja, enquanto oficialmente se dá o esforço no sentido da unificação da língua portuguesa, o sucesso do lundu permite colocar em cena formas estritamente brasileiras que demarcam o diferencial cultural entre a colônia e a metrópole que, por sua vez,

parece estar claro que a própria distinção entre modinha e lundu é operada pela historiografia *a posteriori*. Entretanto, a terminologia nos serve para designar e distinguir esta forma de canção que traz para o centro da atenção da metrópole portuguesa um sujeito poético afro-brasileiro, que subverte e desafia a rigidez dos lugares sociais vigentes.

É importante ressaltar que, através do ritmo sincopado, a africanidade torna-se bastante presente na sonoridade do lundu. Carlos Sandroni esclarece, entretanto, que a tendência a associar os ritmos brasileiros à palavra síncope está relacionada ao fato da música ocidental encontrar no termo uma forma para expressar a quebra de periodicidade rítmica característica do padrão musical ocidental. Para essa tradição, a contrametricidade e os padrões rítmicos inusitados, característicos da música africana, configuram um desvio de norma (SANDRONI: 2001,19-27). De qualquer forma, o termo permite aludir ao chamado “gingado” da música brasileira, tão difícil de ser executada por músicos estrangeiros e que, de fato, não teria nas anotações de partitura sua mais fiel tradução. Outro fator fundamental a ser ressaltado diz respeito ao ritmo do lundu ser o elemento que apóia a letra, de forma a demarcar tanto seu apelo sensual quanto sua jocosidade.

Por outro lado, o gênero lundu coloca em trânsito uma série de contrastes que o transformam em uma elaboração imaginária extremamente transgressora. Em primeiro lugar, o lundu contrasta dentro da produção de Domingos Caldas Barbosa, poeta que participava da estética árcade através de seu pastor Lereno Selinuntino, que configura o sujeito lírico do primeiro volume de **Viola de Lereno**. Segundo Tinhorão, a própria participação de Domingos Caldas na Nova

Arcádia, criada em Lisboa em 1790, fizera com que a entidade, que originalmente pretendia promover a estética clássica, acabasse por se caracterizar pelo encontro entre o erudito e o popular, já que o poeta performatizava suas modinhas e lundus após a leitura das peças compostas dentro dos rigores neoclássicos (TINHORÃO: 1998, 75-76).

Outro contraste bastante nítido que se estabelece é o que se dá entre o rigor clássico que delineia o arcadismo brasileiro na época, profundamente marcado pelo modelo europeu, e essa Nova Arcádia que, em Portugal, possibilita o hibridismo entre as estéticas clássica e popular. Observe-se, ainda, que, enquanto no Brasil o esforço parecia ser no sentido da configuração daquilo que Antonio Candido compreende como sistema literário e, portanto, da criação de um público receptor para obras literárias (CANDIDO: 1981, 23-29), o público português consumia, talvez por seu caráter exótico, a linguagem coloquial brasileira, os diminutivos e a dengue musical saídas da viola de Domingos Caldas.

O lundu apresenta-se, ainda, como uma forma popular que vem seduzir especificamente um público da metrópole que abre espaço para a audição de um linguajar brasileiro, justamente quando todos os esforços são feitos por parte do governo português para oficializar a língua portuguesa na colônia. Trata-se daquela segunda metade do século XVIII em que Pombal começou a desenvolver uma política de língua, impondo o uso do Português e priorizando o ensino da gramática portuguesa” (VILLALTA: 1999, 340). Ou seja, enquanto oficialmente se dá o esforço no sentido da unificação da língua portuguesa, o sucesso do lundu permite colocar em cena formas estritamente brasileiras que demarcam o diferencial cultural entre a colônia e a metrópole que, por sua vez,

se deixa seduzir, ao menos na esfera do popular, por aquelas formas de expressão relacionadas à brasilidade.

Em outras palavras, o lundu funciona como forma de transgressão autorizada, como espaço de suspensão de regras, tal como se compreende o espaço da festa. O lundu sintetiza diversos elementos relacionados ao espaço do proibido: alude à dança dos negros, considerada imoral por seu apelo ao baixo-corporal através do ritmo sincopado, utiliza-se de linguagem que, se não transgride, ao menos caminha na contramão da política oficial, e coloca no centro da atenção uma forma de amor ilícito.

O gênero, portanto, se estabelece dentro de um campo de contrastes relativos aos espaços socioculturais brasileiro e português. Acima de tudo, porém, o lundu promove, dentro mesmo de suas fronteiras estilísticas, um encontro com a musicalidade de origem africana que problematiza, a partir mesmo dessa sonoridade, as relações entre senhores e escravos, ao inscrever a sedução como elemento participante no jogo de poder. Neste sentido, é importante ressaltar que o ritmo sincopado, ao remeter aos batuques africanos, alude desde já à corporeidade e, portanto, à sexualidade, não apenas do sujeito do lundu, mas do próprio receptor.

Desta forma, o fenômeno que permite colocar em cena o lundu, no século XVIII, advém de um complexo trânsito cultural entre Portugal, África e Brasil, em que se relativizam e se negociam valores através do humor. É fundamental compreender que aqui se encontra um ponto central para a distinção entre o lundu e a modinha. Ao contrário da modinha, o lundu se apóia na jocosidade, na destinação ao riso muitas vezes advinda justamente daquilo em que incorpora, e subverte os valores que circulam através da modinha. Claro está que, com isto, torna-se alvo

do riso a estética européia herdada das árias e presente na modinha.

A primeira música gravada no Brasil em 1902 pelo compositor Baiano é o lundu "Isto é bom", de Xisto Bahia, em que se diz: "Iaiá, você quer morrer? Então vamos morrer, morramos juntos/que eu quero ver como cabem numa cova dois defuntos". Os versos são paradigmáticos do tipo de jocosidade que se dirige justamente aos valores encenados pela modinha. Aqui, ao trazer para o campo do sentido literal e, portanto, para a corporeidade, a idéia de morte, debocha-se da idealização do "morrer de amor".

Observe-se, ainda, que a modinha assim se definia, no diminutivo, justamente por inscrever a dengue e a sensualidade brasileiras, sendo o discurso amoroso dirigido às mulheres marcado pela ousadia. Mas esta ousadia se acentua no caso do lundu em função dos personagens envolvidos. O caráter ilícito se torna ainda mais demarcado no caso das letras que encenam uma relação entre o escravo e sua senhora. Em termos historiográficos, pouco se registra sobre esta forma de relação, pois as pesquisas tendem a enfocar tanto a relação de assédio às escravas por parte de seus senhores quanto as relações de reciprocidade entre estes mesmos elementos. Neste sentido, é importante ressaltar que o negro que fala à sua sinhá permite vir à tona um aspecto recalcado da cultura escravocrata, não explorado devidamente pela historiografia, e que coloca em cena uma imagem do feminino transgressora em relação à tradição patriarcal. Essa forma de lundu, na verdade, permite entrever, através do discurso do sujeito lírico, a própria sexualidade da mulher branca.

Com o objetivo de comentar justamente este tipo de discurso, escolhi três letras de lundus. A primeira está presente no segundo volume de

Viola de Lereno. As outras duas letras estão em um volume cuja existência na Biblioteca da Ajuda, em Lisboa, foi revelada em 1968 pelo pesquisador Gérard Beháge. Trata-se do volume intitulado **Modinhas do Brasil**, de autoria anônima, contendo partituras e letras de trinta modinhas escritas em fins do século XVIII. No volume, entretanto, nota-se a presença de algumas letras que se repetem em **Viola de Lereno**, de Domingos Caldas Barbosa (1740-1800). A coincidência faz com que pesquisadores atribuam ao poeta árcade a autoria do volume. Mas é possível, também, levantar a hipótese de que os escritos para dois sopranos e baixo contínuo tenham sido feitos *a posteriori*, a partir das letras do poeta, de acordo com os padrões estéticos vigentes na época. Assim como é possível imaginar que nem todas as letras presentes no volume sejam de Domingos Caldas. De qualquer forma, a disponibilização dessas modinhas em material auditivo torna nítida a adaptação de registros de cunho popular ao padrão erudito (LIMA: 2001). Acrescente-se a isso a informação de que Domingos Caldas tocava seu instrumento, a viola-de-aramé, “de ouvido” (TINHORÃO: 2004,75), não sendo possível, portanto, ser ele o autor das partituras.

Bem Embora o volume em questão traga em seu título a referência a modinhas, é possível perceber nos registros características do que vem a definir-se como lundu. José Ramos Tinhorão não só demarca a preferência por atribuir a autoria a Domingos Caldas, como prefere designar como lundus o que se registra no volume: “Em verdade, o que se ouve no acompanhamento dos lundus declaradamente de Caldas Barbosa na coleção **Modinhas do Brasil** – “Eu nasci sem coração” e “A saudade que no peito” – e em algumas certamente de sua autoria, como “Os me

deixas que tu dás”, é o mesmo sincopado que um século mais tarde continuaria a ser usado pelos palhaços de circo, cantores e tocadores de violão especialistas em lundus” (TINHORÃO: 1998, 103). São justamente as letras de “A saudade que no peito” e de “Os me deixas que tu dás” aquelas escolhidas para serem abordadas neste artigo. Antes, vamos a um dos lundus presentes no volume **Viola de Lereno**:

Eu tenho uma Nhanhazinha
A quem tiro o meu chapéu
É tão bela tão galante
Parece cousa do Céu

Ai Céu!
Ela é minha iaiá,
O seu moleque sou eu

Eu tenho uma Nhanhazinha
Que eu não a posso entender;
Depois de me ver penar,
Só então diz que me quer

Ai, etc.

Eu tenho uma Nhanhazinha
A melhor que há nesta rua;
Não há dengue como o seu,
Nem chulice como a sua.

Ai, etc.

Eu tenho uma Nhanhazinha
Muito guapa muito rica
O ser fermosa me agrada
O ser ingrata me pica

Ai, etc.

Eu tenho uma Nhanhazinha
De quem sou sempre moleque;
Ela vê-me estar ardendo,
E não me abana c'ó leque.

Ai, etc.

Eu tenho uma Nhanhazinha
Por quem chora o coração;
E tanto chorei por ela,
Que fiquei sendo chorão.

Ai, etc.

(BARBOSA: 1980, 251-253)

Os versos acima exemplificam algumas das questões já abordadas no presente artigo. Primeiro, registra-se aqui o uso do diminutivo “Nhanhazinha” no tratamento à senhora, tratamento este carinhosamente coloquial que, por si só, demarca um campo de intimidade que transgride a relação de poder inerente à escravidão. Observe-se ainda que, em todas as estrofes, o sujeito lírico se utiliza do verbo “ter”: “Eu tenho uma Nhanhazinha” é verso que, ao repetir-se a cada estrofe, vai adquirindo diferentes conotações. O “ter” como idéia central ao lundu se explicita no refrão que estabelece uma relação de reciprocidade, acentuada pelo uso dos termos “iaiá” e “moleque”, relação esta que quebra a hierarquia e iguala os pares: “Ela é minha iaiá/O seu moleque sou eu”. Ou seja, é possível ler aí um desvio em que a idéia de propriedade presente na escravidão é transmutada de forma a atenuar-se ao adentrar o campo semântico relacionado à amorosidade.

Ao longo do lundu, a senhora vai sendo despida de seu distanciamento, já que passa de “galante”, “cousa do Céu” na primeira estrofe, para alguém que tem “dengue” e “chulice”, na terceira estrofe. Desta forma, é possível perceber que a senhora se aproxima do universo do escravo, deixando, entretanto, intacta, para este, o enigma de seu sadismo, já expresso na segunda estrofe: “Depois de me ver penar/só então diz que me quer”. Embora o refrão permita estabelecer uma relação de alternância entre o sadismo e a reciprocidade, a relação de proximidade é desafiada pelas contradições expressas nas antíteses “fermosa”/“ingrata”, “agrada/pica”, e que estabelecem um jogo que é próprio da sedução. Sadismo e reciprocidade se alternam, como se a contradição entre os termos fosse inerente à relação e à forma de amorosidade entre “iaiá” e “moleque”, tal como expressa a quinta estrofe. O ser sempre moleque, a própria identidade do escravo, depende do comportamento sádico de sua dona: “De quem sou sempre moleque/Ela vê-me estar ardendo/E não me abana c'ó leque”. Se há nesta amorosidade uma espécie de enigma, este enigma pode ser lido também como inerente à sedução. Em outras palavras, o moleque se deixa seduzir por aquilo mesmo que não pode compreender na atitude da senhora. Ou, tal como diz o filósofo Jean Baudrillard: “Como a sedução nunca se detém na verdade dos signos, mas sim no engano e no segredo, inaugura um modo de circulação secreto e ritual, uma espécie de iniciação imediata que só obedece à regra de seu próprio jogo” (BAUDRILLARD: 1991, 92).

Neste sentido, de antemão, o lundu já pode ser tomado como uma espécie de fala, ou cantoria, que permite entrever um substrato recalcado. O

lundu permite falar da violência da escravidão sob a superfície do discurso amoroso. Por sua vez, esse discurso não lida apenas com a realidade das relações sexuais entre negros e senhoras, mas com o próprio jogo de sedução que precisa estabelecer com as platéias brasileira e portuguesa, que têm no humor uma forma de abordar a temática ainda problemática para ambas as culturas. É através da temática amorosa, já familiar através das modinhas, ao qual é acrescentado o humor como ingrediente, que a platéia pode entrar em contato com uma ambivalência que é a sua própria diante do tema. Por outro lado, a paixão do moleque por sua senhora sádica é o dado que permite justificar a violência. Ou seja, a violência da escravidão é, ao mesmo tempo, dita pelo lundu, e atenuada pelo discurso amoroso que lhe perpassa e que transforma o maltratado em cúmplice de sua algoz.

É curioso que quando se passa ao volume **Modinhas do Brasil**, esta mesma relação de violência estará lá presente, mas adquire novas nuances. Cabe ressaltar, entretanto, que não se trabalha aqui com a hipótese autoral. Ou seja, embora seja já documentado ter sido Caldas Barbosa o introdutor dos lundus, junto às modinhas, na Lisboa do século XVIII, é plenamente possível crer que ele tenha exportado formas musicais já ouvidas no Brasil. A favor desta hipótese está o fato de que o lundu, em sua simplicidade literária e musical, aproxima-se daquelas formas populares destinadas à improvisação. Desta forma, o que se assinala é que não se trata de ler na biografia do mulato Caldas, filho de branco e escrava, a origem da forma lundu, mas de focalizar o sucesso do lundu, a receptividade do discurso desse sujeito lírico negro no século XVIII como o fenômeno digno de

atenção. Portanto, não se encontra aqui em foco a polêmica em torno da autoria dos lundus encontrados neste volume, mas sim o fato de terem merecido a transcrição musical, o que testemunha a importância que tiveram na época. Seguem os versos de “A saudade que no peito”:

A saudade que no peito
Tenho de não ver amor
Acrescenta o meu ciúme
Aumenta a minha dor
Ay le le le le sinhá
Vou morrer vou acabar
Se sinhá quer me dar
Eu lá vou pra apanhar
Vem ferir vem matar
Teu negrinho aqui está
Mas depois de apanhar
Quer fadar com iaiá
(LIMA: 2001, 135)

Creio que o elemento que primeiro chama a atenção no texto acima diz respeito ao fato deste introduzir o tema amoroso de forma similar ao gênero “modinha”, o que estabelece um nítido contraste entre os seis primeiros versos e o restante do lundu. A forma lânguida e vitimizada de inscrição da temática amorosa é logo surpreendida e subvertida pela temática do sadismo. Até os versos “Ay le le le le sinhá/vou morrer vou acabar”, a temática parece ser a do sofrimento e morte por amor quando, então, a segunda parte esclarece ser a da dor física de que se ressent o sujeito lírico, que passa a estabelecer com sua sinhá uma espécie de pacto, no qual sua posição de subserviência e inferioridade enquanto escravo se relativiza pela explicitação do desejo que ocorre no último verso: “quer fadar com iaiá”.

O lundu não apenas coloca o “negrinho” como vítima da violência, mas demonstra sua possibilidade de mudar de posição dentro do jogo de poder. O sujeito lírico tem o poder de negociar, de impor condições diante dos maltratos, justamente porque compartilha da intimidade metonimizada pelo verbo “fadar”, que alude à dança do fado. Observe-se, ainda, que a rima entre “apanhar” e “fadar” estabelece um paralelismo que se torna paradigmático para a compreensão da forma de amorosidade que está sendo expressa, forma esta em que dor e prazer parecem complementares.

Por outro lado, é importante sublinhar que o escravo está impondo regras e condições. Ele opta por ceder ao desejo da senhora a quem se oferece. Ele convida, instiga a senhora à violência, desde que, no fim, seu desejo de dançar seja satisfeito. Outro paralelismo interessante é o que se estabelece através da repetição do verbo *querer*, que demarca os diferentes desejos que o “negrinho” põe em negociação: “quer me dar”, referente ao desejo da senhora de bater, e “quer fadar”, referente ao desejo do negro de dançar com sua senhora. Neste sentido, a dança funciona como uma espécie de catarse, como forma de anular os efeitos da violência sofrida. Acrescente-se a isto o fato de que o tipo de negociação que o sujeito lírico impõe se coloca não apenas como prova de força argumentativa, mas alude à própria força física do negro, à sua própria capacidade de resistência aos maltratos, o que justifica a força do desafio encenado. O negro, aqui, não apanha de forma passiva. Ele provoca, se oferece à sua senhora. Não se trata mais de um sujeito que vê como um enigma o comportamento de sua senhora. Ao contrário, trata-se de alguém capaz de revelar o percurso que vai

da dor ao prazer e que parece controlá-lo de tal forma que de seduzido passa a sedutor.

A inversão de papéis no jogo da sedução aparece, ainda, no último lundu que pretendo abordar. Trata-se de “Os me deixas que tu dás”, também presente em **Modinhas do Brasil**:

Os me deixas que tu dás
Quando a gentes pega im ti
São cozinhas tão mimosas
Que nas outras nunca vi

Muito gosto nhãzinha
De andar bulindo contigo
Quando vejo que comigo
Tu estás enfadadinha
Ficas tão mugangueirinha
Que muito me satisfás
E se mando que te vás
Depois te torno a prender
He somente para ver
Os me deixas que tu dás
(LIMA: 2001, 79)

Este lundu parece colocar no centro da atenção a fragilidade feminina da senhora, de forma que se dá uma inversão na relação de poder. Torna-se bastante claro que é o desejo do sujeito lírico que se sobrepõe ao de “nhanhazinha”. O primeiro verso, desde já, coloca o conflito entre os dois desejos: “Os me deixas que tu dás” demarca a forma de rejeição sofrida pelo sujeito lírico e permite inscrever a voz da senhora. Mas é interessante perceber que esta forma de substantivação sublinha o tom imperativo ao qual o sujeito lírico resiste e subverte, ao classificá-los como “cozinhas tão mimosas”.

Assim, o sujeito lírico se diz atraído pela rejeição de sua sinhá, pela insatisfação que esta demonstra diante de seu assédio. Mas é possível, por outro lado, inferir que as palavras “enfadadinha” e “mugangueirinha” (que denotam respectivamente desagrado e pessoa que se expressa por caretas – ou mugangas), ao obterem a forma diminutiva, atenuam e relativizam o grau de insatisfação da senhora, permitindo interpretar a rejeição como parte do jogo de sedução.

De forma velada, entretanto, coloca-se aqui a temática da violência de ordem sexual sugerida pelos verbos “pegar”, “bulir” e, principalmente, “prender”. Mas, agora, a violência é exercida sobre a senhora, de forma que a hierarquia se inverte, já que é a senhora quem fica subjugada ao desejo do sujeito lírico que dela dispõe como a um objeto, em um jogo que atinge seu ponto máximo com os versos “E se mando que te vás/Depois te torno a prender”, em que se assinala não somente o autoritarismo, mas um jogo sádico sublinhado pela circularidade do lundu, que começa e termina com o mesmo verso, como a reproduzir a repetibilidade da forma de “tortura” imposta à senhora.

É importante assinalar o quanto esse lundu parece lançar mão de um nível de ambivalência que lhe permite tangenciar distintas e problemáticas questões. Quando se considera o sujeito lírico como o mesmo negro falando com sua senhora, tem-se que levar em conta que o que aqui se encena é também a discriminação racial. O sujeito que fala é um sujeito rejeitado que utiliza a força física para inverter a hierarquia e satisfazer-se com seu jogo sádico. E assim como nos outros lundus se detectavam formas de violência consentida, aqui também se demonstra como a

própria vítima da discriminação pode transformar a rejeição em fonte de satisfação e prazer.

Há uma pergunta que perpassa este artigo e que gira em torno do sucesso alcançado pela forma do lundu. Neste sentido, é preciso ressaltar que o gênero se populariza no teatro de entremezes português e estará presente no Brasil do século XIX através de compositores como Xisto Bahia e Laurindo Rabelo. A tradição do lundu é retomada por palhaços de circo, como Eduardo das Neves, sobrevivendo até o início do século XX (ALBIN: 2003, 29). Trata-se, portanto, de um gênero que resiste durante quase dois séculos, fator este que pode ser atribuído não só à malícia que o lundu coloca em circulação, mas ao forte caráter satírico presente em suas letras e sublinhado pelo ritmo sincopado.

Já foi dito que o lundu permite vir à tona um substrato recalcado. Os três lundus apresentados permitem entrever a crítica moral que se destina à lógica da escravidão ao falar de um tema tabu: a sexualidade da mulher branca, através do que se expõe a falsa moral cristã. Ao aproximar-se com intimidade da senhora ou iaiá, que pode ser lida como metáfora da cultura européia, o negro desafia sua intangibilidade e coloca em circulação a marca de um discurso que aponta para a própria resistência da cultura negra na cultura brasileira.

Em outras palavras, através das ambivalências encenadas pelo discurso amoroso em que violência, poder e sedução tornam-se cúmplices e indissociáveis, expõe-se uma complexa formulação em torno da própria africanização da cultura brasileira, traço diferencial que permite à metrópole reconhecer a colônia como seu outro e a esta ensaiar uma configuração identitária que estará presente até hoje, principalmente na música popular.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBIN, Ricardo Cravo. **O livro de ouro da MPB**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

BARBOSA, Domingos Caldas. **Viola de Lereno**, v. 2. Rio de Janeiro, Brasília: Civilização Brasileira, INL, 1980.

BAUDRILLARD, Jean. **Da sedução**. São Paulo: Papirus, 1991.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**, v. 1. São Paulo, Martins: 1981.

KIEFER, Bruno. **A modinha e o lundu**. Porto Alegre: Movimento, 1977.

LIMA, Edílson de. **Modinhas do Brasil**. São Paulo: EDUSP, 2001.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. **Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800)**. São Paulo: Editora 34, 2004.

VILLALTA, Luis Carlos. "O que se fala e o que se lê": língua, instrução e leitura". In: MELLO E SOUZA, Laura (org). **História da vida privada**, vol I. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.