UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO E DOUTORADO EM MÚSICA

A MULATA E O MALANDRO:

ASPECTOS VOCAIS DO PERSONAGEM-TIPO NA MÚSICA DO TEATRO DE REVISTA BRASILEIRO, ENTRE AS DÉCADAS DE 1880 E 1930

LEONARDO DE MESQUITA TAVEIRA

RIO DE JANEIRO, 2009

A MULATA E O MALANDRO:

ASPECTOS VOCAIS DO PERSONAGEM-TIPO NA MÚSICA DO TEATRO DE REVISTA BRASILEIRO, ENTRE AS DÉCADAS DE 1880 E 1930

por

LEONARDO DE MESQUITA TAVEIRA

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação da Professora Doutora Mirna Rubim de Moura.

RIO DE JANEIRO, 2009

Taveira, Leonardo de Mesquita.
T232 A Mulata e o Malandro: aspectos vocais do personagem-tipo na música do Teatro de Revista brasileiro, entre as décadas de 1880 e 1930 / Leonardo de Mesquita Taveira, 2009.
x, 183f.

Orientador: Mirna Rubim de Moura.
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

1. Teatro musical. 2. Teatro de revista – Brasil – 1880-1930. 3. Música nos teatros. 4. Canto. 5. Mulatas (Personagem-tipo). 6. Malandros (Personagem-tipo). I. Moura, Mirna Rubim de. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Curso de Mestrado em Música. III. Título.
CDD – 782.14

Autorizo a cópia da minha dissertação "*A Mulata e o Malandro: aspectos vocais do personagem-tipo na música do Teatro de Revista brasileiro, entre as décadas de 1880 e 1930*" apenas para fins didáticos e de pesquisa.

_____

Leonardo de Mesquita Taveira

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

"A MULATA E O MALANDRO: aspectos vocais do personagem-tipo na música do Teatro de Revista brasileiro, entre as décadas de 1880 e 1930"

por

Leonardo de Mesquita Taveira

Dissertação de Mestrado

BANCA EXAMINADORA

Professora Doutora Mirna Rubim (orientadora)

Professora Doutora Lúcia Barrenechea

Professora Doutora Regina Meirelles

Professora Doutora Neyde Veneziano

Conceito: APROVADO

ABRIL DE 2009

Av. Pasteur, 436 – Urca – RJ Cep: 22290-240
Tel.: (0xx21) 2542-2554
http://www.unirio.br/ppgm cla-ppgm@unirio.br

AGRADECIMENTOS

A Deus, principalmente.

A Verônica, minha irmã, pelo apoio de sempre.

A Mirna e a Enamar, pela amizade e pelo incentivo e apoio à pesquisa.

A Marina e Hugo, por tudo mesmo.

A Seu Aristides e a Luciana, amigos neste caminho.

Ao Helder, pela amizade e carinho.

A Eduarda e Bahal, pelas conversas, pelos ensaios, pelos almoços.

A Lúcia Barrenechea, pelo interesse na nossa pesquisa e por todo apoio acadêmico.

A Regina Meirelles, pelo incentivo e disponibilidade.

A Neyde Veneziano, pelo entusiasmo e interesse desde o primeiro contato.

Aos amigos Paulo Sodré, Manoel Lago, Reinaldo Orth, pelas pequenas e grandes coisas.

A Franco Bueno, saudades de um amigo muito querido.

Aos professores Nailson Simões e Paulo Peloso.

Aos funcionários da Divisão de Música da Biblioteca Nacional.

A CAPES, pelo apoio financeiro.

Tudo aquilo que o malandro pronuncia,
Com voz macia,
É brasileiro, já passou de português.

(“Não tem tradução”, Noel Rosa, 1933)

TAVEIRA, Leonardo de Mesquita. *A Mulata e o Malandro: aspectos vocais do personagem-tipo na música do Teatro de Revista brasileiro, entre as décadas de 1880 e 1930*. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio).

RESUMO

Esta dissertação tem como objeto de pesquisa a representação dos personagens-tipo Mulata e Malandro na música do Teatro de Revista brasileiro, em um período que abrange da década de 1880 à de 1930. Reunindo informações sobre a *Identidade Nacional* brasileira, sobre técnica vocal e parâmetros musicais, com a análise de partituras de canções na primeira pessoa (baseada em *Fichas de Descrição* e *Folhas de Estilo*), procurou-se responder às seguintes questões: (a) Como cada personagem-tipo foi caracterizado em termos de linha vocal, rítmica, registro vocal, extensão, temática e caráter na música do Teatro de Revista brasileiro entre as décadas de 1880 e 1930? (b) De que modo esses achados podem colaborar para o estudo dos personagens-tipo em termos vocais? (c) Como este repertório pode servir de material para estudo de técnica vocal para o teatro musicado?

Palavras-chave: Música; Canto em português; Teatro de Revista; Personagem-tipo; Mulata; Malandro.

TAVEIRA, Leonardo de Mesquita. *The* Mulata *and the* Malandro*: vocal aspects of the well-marked character-types in the music of the Brazilian Theater Revue, between the 1880's and the 1930's*. 2009. Dissertation (Master's Degree in Music) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio).

ABSTRACT

This dissertation aims to research the characterization of the well-marked character-types *Mulata* (mulatto woman) and *Malandro* (scoundrel) in the music of the Brazilian Theater Revue, in the period comprehending the decades between the 1880's and the 1930's. Collecting information on the Brazilian *National Identity*, on vocal technique and on musical parameters, and analyzing scores of songs whose lyrics are in first person narrative (based on *Description Filing Cards* and *Style Sheets*), we set out to answer the following questions: (a) How each well-marked character-type was portrayed in terms of vocal line, rhythmics, vocal register and range, contents and character in the music of the Brazilian Theater Revue, between the 1880's and the 1930's? (b) How these findings can contribute to the study of the well-marked character-types in vocal terms? (c) How this repertoire can be useful as an object for the study of the vocal technique employed in musical theater?

Key-words: Music; Singing in Portuguese; Theater Revue; Well-marked Character-types; Mulatto Woman (*Mulata*); Scoundrel (*Malandro*).

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES, EXEMPLOS, QUADROS E TABELAS ..... **ix**

INTRODUÇÃO **1**

CONSTRUÇÃO DO OBJETO DE PESQUISA, 1
SOBRE O PERSONAGEM-TIPO NO TEATRO, 3
JUSTIFICATIVA, 4
REVISÃO DA LITERATURA E QUADRO TEÓRICO, 6
METODOLOGIA E PROCEDIMENTOS, 8

CAPÍTULO 1 - SOBRE O TEATRO DE REVISTA, A MULATA E O MALANDRO: A IDENTIDADE NACIONAL **10**

1.1 A IDENTIDADE NACIONAL E SUAS TRANSFORMAÇÕES, 10
1.1.1 A Mulata, 12
1.1.2 O Malandro, 17

1.2 ORIGENS DA MULATA E DO MALANDRO NO TEATRO MUSICADO BRASILEIRO, 19

1.3 O MALANDRO, A MULATA E A IDENTIDADE NACIONAL NO TEATRO DE REVISTA BRASILEIRO, 22

CONSIDERAÇÕES PARCIAIS, 45

CAPÍTULO 2 - A VOZ CANTADA E O TEATRO DE REVISTA BRASILEIRO **49**

2.1 O TEATRO DE REVISTA, 49
2.1.1 Os teatros do Teatro de Revista: o espaço físico, 49
2.1.2 Teatro de Revista brasileiro: seus compositores, 51

2.2 A VOZ NO TEATRO DE REVISTA: SEUS INTÉRPRETES, 52

2.3 VOZ FALADA E VOZ CANTADA: CONSIDERAÇÕES TÉCNICAS, 56
2.3.1 Registros Vocais, 57
2.3.2 Canto Lírico e Canto Popular, 59
2.3.3 O que é *Belting*, 61
2.3.4 *Belting* e Canto Lírico, 63

CONSIDERAÇÕES PARCIAIS, 66

CAPÍTULO 3 - ASPECTOS VOCAIS DOS PERSONAGENS-TIPO ESTUDADOS NAS CANÇÕES **67**

3.1 AS CANÇÕES SOBRE A MULATA, 74
3.1.1 “Muqueca Sinhá” (1888), 74
3.1.2 “As laranjas da Sabina” (1890), 75
3.1.3 “O mugunzá” (1892), 76
3.1.4 “Tango da Bahiana” (1913), 77
3.1.5 “Máu olhado” (1921), 78
3.1.6 “Jeriquitim” (1923), 79
3.1.7 “Yayá (Linda flor)” (1928), 80

3.1.8 “Quindins de Yáyá” (1929), 82
3.1.9 “Tu qué tomá meu home” (1929), 83
3.1.10 “É bamba! – samba da Malandrinha” (1930), 84

3.2 AS CANÇÕES SOBRE O MALANDRO, 86
3.2.1 “Os Capoeiras” (1888), 86
3.2.2 “Tango da Feijoada” (1892), 88
3.2.3 “Tango do Malandrismo” (1899), 89
3.2.4 “Tango do Jonjóca” (1900), 90
3.2.5 “Tango do Reco-Reco” (1913), 91
3.2.6 “Esta nêga qué me dá...” (1921), 92
3.2.7 “A malandragem” (1929), 93
3.2.8 “Com que roupa...” (1931), 94
3.2.9 “Amor de Malandro” (1940), 95

3.3 OS DUETOS, 97
3.3.1 “O Vatapá” (1906), 97
3.3.2 “Tango do Caboclo e Bahiana” (1913), 98
3.3.3 “Tango da Mulata e do Guarda Civil” (1913), 99
3.3.4 “Yayá, fructa de conde” (1922),101
3.3.5 “A Mulata do Cachorro” (1925), 101
3.3.6 “Vamos deixar de intimidades” (1929), 103
3.3.7 “Boneca de pixe” (1930), 105
3.3.8 “No taboleiro da baiana” (1936), 107

CONSIDERAÇÕES PARCIAIS, 108

CONSIDERAÇÕES FINAIS **111**

REFERÊNCIAS **115**

ANEXOS 124

ANEXO 1: AS CANÇÕES ANALISADAS, 125
ANEXO 2: AS CANÇÕES CITADAS, 157
ANEXO 3: QUADRO DAS MÚSICAS SOBRE A MULATA E O MALANDRO LOCALIZADAS, 163
ANEXO 4: FICHA DE DESCRIÇÃO – MODELO, 171
ANEXO 5: FOLHAS DE ESTILO – CONCEITO E MODELO, 172
ANEXO 6: O MUGUNZÁ – PARTITURAS, 174
ANEXO 7: COMPOSITORES DO TEATRO DE REVISTA, 177
ANEXO 8: QUADRO DE COMPOSITORES E ESPETÁCULOS, 179

LISTA DE ILUSTRAÇÕES, EXEMPLOS, QUADROS E TABELAS

Figura 1: Extensão dos registros segundo Manuel Garcia: contralto, meio-soprano e soprano	58
Figura 2: Extensão dos registros segundo Manuel Garcia: baixo e barítono	58
Figura 3: Extensão dos registros segundo Manuel Garcia: tenor e contraltino	58
Quadro 1: As canções em primeira pessoa	69
Exemplo 1: “Yayá fructa de Conde”, compassos 15-16.	70
Exemplo 2: “Amor de Malandro”, compassos 13-20.	70
Quadro 2: A linha vocal / melodia das canções	71
Exemplo 3: “Muqueca Sinhá”, compassos 9-13.	74
Exemplo 4: “As laranjas da Sabina”, compassos 26-30.	75
Exemplo 5: “O Mugunzá”, compassos 54-59.	76
Exemplo 6: “Politicópolis - Tango da Bahiana”, compassos 54-59	77
Exemplo 7: “Politicópolis - Tango da Bahiana”, compassos 13-17.	77
Exemplo 8: “Máu Olhado”, compassos 7-13.	78
Exemplo 9: “Máu Olhado”, compassos 12-18.	78
Exemplo 10: “Jeriquitim”, compassos 15-17.	79
Exemplo 11: “Jeriquitim”, compassos 6-13.	79
Exemplo 12: “Jeriquitim”, compassos 23-28.	79
Exemplo 13: “Yayá (Linda Flor)”, compassos 10-12.	80
Exemplo 14: “Yayá (Linda Flor)”, compassos 17-21.	80
Exemplo 15: “Yayá (Linda Flor)”, compassos 24-26.	80
Exemplo 16: “Yayá (Linda Flor)”, compassos 10-21.	81
Exemplo 17: “Yayá (Linda Flor)”, compassos 29-31.	81
Exemplo 18: “Yayá (Linda Flor)”, compassos 31-39.	81
Exemplo 19: “Quindins de Yayá”, compassos 36-42.	82
Exemplo 20: “Quindins de Yayá”, compassos 44-50.	82
Exemplo 21: “Tú qué tomá meu home”, compassos 12-19, 20-27 e 28-36.	83
Exemplo 22: “Tú qué tomá meu home”, compassos 11-21.	83
Exemplo 23: “É Bamba! – Samba da Malandrinha”, compassos 7-10.	84
Exemplo 24: “É Bamba! – Samba da Malandrinha”, compassos 29-35.	84
Exemplo 25: “É Bamba! – Samba da Malandrinha”, compassos 17-18.	85
Exemplo 26: “É Bamba! – Samba da Malandrinha”, compassos 32-40.	85
Exemplo 27: “Os Capoeiras”, compassos 62-69.	86
Exemplo 28: “Os Capoeiras”, compassos 52-54.	86
Exemplo 29: “Os Capoeiras”, compassos 96-108.	87
Exemplo 30: “Tango da Feijoada”, compassos 19-23.	88
Exemplo 31: “Tango da Feijoada”, compassos 19-23, modificados.	88
Exemplo 32: “Tango da Feijoada”, compassos 3-7.	89
Exemplo 33: “Tango do Malandrismo”, compassos 14-18.	89
Exemplo 34: “Tango do Malandrismo”, compassos 25-30.	90
Exemplo 35: “Tango do Jonjóca”, compassos 9-17.	90
Exemplo 36: “Tango do Jonjóca”, compassos 13-17	91
Exemplo 37: “Tango do Reco-Reco”, compassos 10-11.	91
Exemplo 38: “Tango do Reco-Reco”, compassos 30-31.	91
Exemplo 39: “Tango do Reco-Reco”, compassos 22-25 e compassos 30-33.	92

Exemplo 40: “Esta nêga qué me dá...”, compassos 1-5.	92
Exemplo 41: “Esta nêga qué me dá...”, compassos 9-13.	93
Exemplo 42: “A Malandragem”, compassos 9-13.	93
Exemplo 43: “A Malandragem”, compassos 22-27.	94
Exemplo 44: “A Malandragem”, compassos 29-37.	94
Exemplo 45: “Com que roupa...”, compassos 27-29.	95
Exemplo 46: “Com que roupa...”, compassos 32-35.	95
Exemplo 47: “Amor de Malandro”, compassos 13-20.	95
Exemplo 48: “Amor de Malandro”, compassos 29-30.	96
Exemplo 49: “Amor de Malandro”, compassos 17-27.	96
Exemplo 50: “Amor de Malandro”, compassos 32-36.	96
Exemplo 51: “Amor de Malandro”, compassos 40-44.	96
Exemplo 52: “O Vatapá”, compassos 33-35.	97
Exemplo 53: “O Vatapá”, compassos 5-21.	97
Exemplo 54: “O Vatapá”, compassos 25-29.	98
Exemplo 55: “O Vatapá”, compassos 37-44.	98
Exemplo 56: “Tango do Caboclo e Bahiana”, compassos 6-10 e compassos 14-18.	98
Exemplo 57: “Tango da Mulata e do Guarda Civil”, compassos 9-13 e compassos 25-29.	99
Exemplo 58: “Tango da Mulata e do Guarda Civil”, compassos 41-45 e compassos 45-49.	99
Exemplo 59: “Tango da Mulata e do Guarda Civil”, compassos 15-17.	100
Exemplo 60: “Tango da Mulata e do Guarda Civil”, compassos 18-22.	100
Exemplo 61: “Tango da Mulata e do Guarda Civil”, compassos 23-25.	100
Exemplo 62: “Yayá, fructa de conde”, compassos 11-13.	101
Exemplo 63: “Yayá, fructa de conde”, compassos 23-26.	101
Exemplo 64: “A Mulata do cachorro”, compassos 12-14 e compassos 18-20.	102
Exemplo 65: “A Mulata do cachorro”, compassos 8-13.	102
Exemplo 66: “A Mulata do cachorro”, compassos 30-37	103
Exemplo 67: “Vamos deixar de intimidades”, compassos 10-17, casas 1 e 2.	104
Exemplo 68: “Vamos deixar de intimidades”, compassos 17-20.	104
Exemplo 69: “Vamos deixar de intimidades”, compassos 26-29.	104
Exemplo 70: “Vamos deixar de intimidades”, compassos 29-33.	104
Exemplo 71: “Vamos deixar de intimidades”, compassos 19-23.	105
Exemplo 72: “Boneca de Pixe”, compassos 8-12.	106
Exemplo 73: “Boneca de Pixe”, compassos 19-33.	106
Exemplo 74: “Boneca de Pixe”, compassos 33-35.	106
Exemplo 75: “No taboleiro da bahiana”, compassos 20-29.	107
Exemplo 76: “No taboleiro da bahiana”, compassos 37-43.	107
Exemplo 77: “No taboleiro da bahiana”, compassos 46-52.	108

INTRODUÇÃO

> O fenômeno teatro de revista foi o mais forte e duradouro movimento de teatro popular já ocorrido no país, e suas influências foram decisivas na consolidação de uma cultura urbana de massas (Antunes, 2002:13).

Na cultura popular da cidade do Rio de Janeiro, destacam-se dois personagens vindos do nosso passado, sendo possível perceber já em suas origens, e mesmo hoje, as relações de penetração social e permanência. Tais personagens "míticos" – construídos em um espaço de relações, amigáveis ou não, entre a cultura dominante e a popular – movimentam-se articulando e costurando as suas peculiaridades. Com isso, diferenciam e destacam um jeito de ser do país: "são heróis sem capa ou espada e têm uma trajetória não linear, repleta de acontecimentos diferenciados do padrão considerado ideal para heróis" (Zenicola, 2006). Estes mitos da cultura brasileira, especialmente da carioca, são o Malandro e a Mulata. Antes de nos depararmos com esses tipos, entretanto, tivemos contato com as canções peculiares do Teatro de Revista, o que despertou nosso interesse inicial sobre o assunto desenvolvido nessa pesquisa – como abordaremos a seguir.

CONSTRUÇÃO DO OBJETO DE PESQUISA

Nosso primeiro contato com as canções do Teatro de Revista se deu a partir de um convite para participar, em 2002, de um projeto teatral e musical, em comemoração ao sesquicentenário de nascimento de Arthur Azevedo. Com este projeto, começamos a pesquisar nos seguintes termos: Existiam partituras? Existindo, onde encontrá-las? Quais coletar para aquele projeto? O material então obtido incluiu canções sobre a Mulata, o Malandro, o Almofadinha e a Melindrosa, o Caipira, o Coronel do interior, o Português e outras mais – algumas de espetáculos de Arthur Azevedo, outras coletadas por despertar nossa curiosidade.

Com a curiosidade aguçada, começamos a buscar informações sobre o Teatro de Revista propriamente dito. Antes de entrar em contato com os estudos sobre a Revista brasileira, tínhamos a ideia pré-concebida, e até preconceituosa, do Teatro de Revista como um *show* erótico, apenas para a exploração da sensualidade e do nu. Com o andamento das leituras iniciais e da pesquisa,

vislumbramos um universo muito mais amplo e rico. Começamos a perceber as ligações entre esta forma de teatro, a sociedade moderna brasileira em formação na época e as tentativas de estruturação de uma música e teatro nacionais. Este leque de possibilidades se abriu de forma irresistível e começamos a sentir um interesse mais profundo pelo assunto.

No curso de Licenciatura em Música na Unirio, ao participar da Iniciação Científica em uma pesquisa[1] da Escola de Teatro da Unirio, aprofundamos o nosso interesse pelo teatro musicado no Brasil.

Como trabalho de conclusão do curso[2] de Licenciatura em Música, no ano de 2006 nesta Universidade, abordamos o repertório de música vocal do Teatro de Revista brasileiro como ferramenta para o ensino-aprendizagem do canto em português – tanto para iniciação quanto para aperfeiçoamento desta prática. Foi feito, então, um rápido histórico deste gênero de teatro musical no Brasil, com seus compositores e intérpretes. Neste envolvimento mais acadêmico com o tema, pudemos notar a ausência de pesquisas especificamente sobre a música do teatro denominado ligeiro[3]. E foi nesta grande lacuna das pesquisas que decidimos concentrar nossa atenção. Tem sido comum a remontagem de peças como *A Capital Federal*[4] e *O Mambembe*[5], ambas de Arthur Azevedo, ou *A Canção Brasileira*[6] de Luiz Iglésias nos dias atuais – geralmente, em celebração de datas específicas, como um ciclo de palestras sobre Arthur Azevedo, com leituras dramatizadas de peças, atividade esta ocorrida no Fórum do Rio de Janeiro em fins de 2008 – porém o acesso às músicas originais e sua utilização nem sempre se mostram possível. A divulgação, a disponibilização e a preservação deste repertório merecem atenção na forma de pesquisas[7] e publicações.

Para o projeto de pesquisa de Mestrado, inicialmente, pensamos em trabalhar com a música deste gênero como um todo. Mas, com o volume de partituras existente, isso seria inexequível.

Decidimos então enfocar a música composta para uma de suas principais convenções[8]: o personagem-tipo. Nosso interesse pelos personagens-tipo surgiu da leitura de *O Teatro de Revista*

---

[1] "Danças brasileiras: bailes do Brasil Colônia/Império", da Profª Dra. Maria Enamar Ramos Neherer Bento, na qual fomos responsáveis pela pesquisa musical – com duração de dois anos, entre 2005 e 2007.

[2] Disponível em arquivo PDF, na página do Departamento de Educação Musical (IVL-CLA-Unirio), em http://www.domain.adm.br/dem/licenciatura/monografia.

[3] A expressão 'teatro ligeiro' tenta dar conta de uma vertente do teatro caracterizada pelos gêneros da baixa comicidade, que em geral adotam um ritmo bastante ágil na escrita, entre outros recursos. As formas musicadas não eruditas (revistas, operetas, paródias, burletas *etc*) são incluídas nesta categoria de teatro.

[4] Com música de Nicolino Milano, Assis Pacheco e Luiz Moreira.

[5] Com música de Assis Pacheco.

[6] Com música de Henrique Vogeler.

[7] Algumas das canções dessa pesquisa foram usadas no curso de Extensão "Movimento e Voz" (segundo semestre de 2006), coordenado pela Profª Dra. Maria Enamar Ramos Neherer Bento nesta Universidade, onde se trabalhava com atores-cantores-bailarinos buscando unir canto e dança em uma mesma prática.

[8] Convenção Teatral - Conjunto de pressupostos ideológicos e estéticos, explícitos ou não, que permitem ao publico perceber corretamente a peça, por exemplo: a 'quarta parede' do palco, os apartes dos atores em direção ao público, o uso de um coro, o uso de objetos com outras funções, o próprio palco como espaço de ficção (Glossário Teatral, em

no Brasil: Dramaturgia e Convenções, de Neyde Veneziano, e do contato com canções deste repertório, referentes a esses tipos.

A listagem de personagens-tipo, e de suas possíveis divisões, revela um tema por demais extenso para uma pesquisa de mestrado. Com isto, decidimos enfocar os tipos que a literatura aponta como mais marcantes: a Mulata, o Malandro, o Português e o Caipira. Ainda assim, era um tema muito extenso e havia muitas ramificações possíveis neste recorte: os tipos apresentam divisões internas, como, por exemplo, o Caipira, o Coronel do interior e o Jagunço. O volume de partituras resultante seria enorme e sua manipulação e análise dificultosas.

A escolha dos personagens-tipo Mulata e Malandro como recorte desta pesquisa se deu por terem eles se tornado extremamente recorrentes na música e no humor brasileiros e por serem fortemente ligados à questão da Identidade Nacional, ponto muito em discussão no período de tempo por nós estudado. O Português e o Matuto (ou Caipira), como personagens-tipo, têm tão grande importância e fixação quanto a Mulata e o Malandro, mas, para não tornar a pesquisa por demais extensa e até inviável, restringimo-nos àqueles dois. A nós interessou trabalhar com as primeiras fases da Revista brasileira, quando a crítica social e a sátira eram os elementos principais do texto – e o personagem-tipo ainda não se tornara nem o arquétipo do caráter nacional, no caso da Mulata e do Malandro, e nem os estereótipos nos quais os tipos comuns na Revista se transformaram depois.

Nosso propósito foi dar continuidade ao processo de pesquisa sobre a música deste gênero teatral – gênero este que vem se mostrando uma fonte muito rica de informações sobre a história da cultura brasileira – e futuramente expandir a pesquisa para outros gêneros de teatro musicado no Brasil.

Nossa intenção ao trabalhar com os personagens-tipo Mulata e Malandro é perceber como estes personagens e suas características distintivas dialogam com a música a eles destinada e com a transformação da percepção destes tipos pela sociedade. Embora tenhamos notado, em diversas canções, uma interessante alternância orgulho-preconceito ou desejo-repulsa[9], nossa intenção nesta pesquisa foi tratar das questões musicais e vocais.

SOBRE O PERSONAGEM-TIPO NO TEATRO

> Tipos sempre povoaram a comédia. Os tipos opõem-se aos indivíduos. Enquanto estes têm um nome, um passado, conflitos, são imprevisíveis,

http://psicoteatro.blogspot.com/2006/04/glossrio-teatral-c.html). Nesta definição podem ser incluídos os personagens-tipo – assim como as alegorias, o *monsieur de parterre*, os *compères*, as apoteoses, entre outras – como convenções do Teatro de Revista (todas estas convenções são estudadas em Veneziano, 1991, especialmente no cap. IV).

[9] Canções como "Teu cabelo não néga" (da revista homônima, 1932) ou "É lá... meu bem" (da revista *Bahiana Olha P'ra Mim*, 1926) são exemplos deste ponto. Enquanto na primeira, mesmo com altos elogios à mulata, diz-se que só se pode amá-la porque "a cor não pega"; na segunda, há os seguintes versos: "Creoula o teu cabelo/ Parece arame farpado/ De nada te serve a banha/Porque não fica esticado", sendo a canção uma exortação para que a mulata não corte o cabelo *a la garçonne*. Estas canções não foram analisadas nesta dissertação por serem em segunda pessoa.

> aqueles são quantidades fixas, construídos sobre atitudes externas (Veneziano, 1991:120).

No teatro, os indivíduos ou personagens[10] se formam somente através de suas situações e seus conflitos, sendo que o público passa a conhecê-los ou por suas falas ou pelas falas de outros personagens a seu respeito – sendo o personagem uma individualidade resultante desses desejos, conflitos e atos. Vemos, assim, que do indivíduo (também nomeado como personagem) pode-se saber sobre sua infância, sua criação, sua alimentação, sua cultura e religião. Já o estereótipo apresenta sempre, como que estampados, traços comportamentais e características distintivos e fixos, podendo o público reconhecê-lo de imediato e presumir-lhe as ações durante a peça, reduzindo assim suas possibilidades de ação. O personagem-tipo, ou simplesmente tipo, opera uma síntese das características de um gênero – mais que uma soma de dados externos – adquirindo maior espessura dramática e podendo, com isso, estabelecer diferentes relações com outros personagens no decorrer da peça. Esta síntese realizada pelo personagem-tipo permite-lhe um sem-número de possibilidades de ação, daí sua longa existência teatral. Nos casos da Mulata e do Malandro, podemos considerar que, "transcendendo-se à categoria dos personagens-fixos da revista brasileira" (Veneziano, 1991:122), ambos se tornaram arquétipos de uma possível Identidade Nacional – assim como o Caipira e mesmo, por oposição, o Português, enquanto tipos cômicos.

O personagem-tipo surge no Teatro de Revista vindo da Comédia de Costumes. E sobre a existência de personagens-tipo na Revista brasileira, Neyde Veneziano nos mostra que "todo o teatro popular, e em especial a revista, trabalha fundamentalmente com tipos" (1991:120-121), ao que Flora Süssekind complementa dizendo que "um dos procedimentos mais constantes nas revistas é justamente a tipificação" (1986:94).

JUSTIFICATIVA

Até o presente momento, não se constatou que a música do Teatro de Revista tenha sido especificamente focalizada em pesquisas, aparecendo na literatura de forma puramente histórica. Há evidência desta vasta lacuna nos estudos sobre o nosso Teatro de Revista.

No Brasil, a Música Popular e o Teatro de Revista se relacionaram de forma dialética: o sucesso dos espetáculos teatrais divulgava a música popular e, em contrapartida, os sucessos da música popular, levados para as Revistas, aumentavam ainda mais o público no teatro. Um repertório tão rico precisa ser resgatado, explorado e divulgado, sob o risco de ser perdido, caso este resgate não ocorra. As bibliotecas públicas de música acolhem um enorme acervo de textos e partituras – como é o caso da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, que, além da Coleção

[10] Esta diferenciação específica entre o personagem, o estereótipo e o personagem-tipo é especial e claramente desenvolvida por Silva (1998:35).

Paschoal Segreto em vias de tratamento (e a qual ainda não tivemos acesso), possui um cabedal de partituras isoladas.

O objeto desta investigação são partituras contendo canções que se refiram aos personagens-tipo abordados ou que tenham sido por eles cantadas em espetáculos das primeiras fases da Revista brasileira (o período das revistas-de-ano e o período da Revista "tipicamente brasileira" (Paiva, 1991:199-200)) – isto é, quando se privilegiava a crítica social e a sátira de costumes e quando o texto dramático dos espetáculos ainda mantinha a precedência sobre os outros elementos teatrais. Isto nos fez percorrer cerca de sessenta anos, entre as décadas de 1880 e 1930, nos dando uma visão bastante ampla das características apresentadas e transformações sofridas pelos personagens-tipos abordados.

Através desse material, pretende-se discutir diversos aspectos vocais recorrentes nesses *tipos* no gênero teatral Revista. Como nos aponta Veneziano (1991:122), a Mulata e o Malandro foram caracterizados e formalizados no brasileiro, tornando-se convenções teatrais. A partir disso, seria possível encontrar uma especificidade vocal para estes personagens-tipo na música do nosso Teatro de Revista?

Como a nossa proposta é trabalhar especificamente com música vocal, a leitura dos textos de alguns espetáculos serviu para mostrar a mediação entre a representação cênica destes tipos e as discussões sobre Identidade Nacional e, também, para indicar a existência de números musicais que se enquadrassem em nossos parâmetros. A leitura dos textos e a recolha de partituras foram feitas em épocas diferentes dentro do Mestrado, servindo para finalidades diferentes dentro deste curso – o que ajuda a explicar o fato dos textos que exemplificam o Capítulo 1 não refletirem na escolha das canções analisadas no Capítulo 3. Sua inclusão se justifica pela importância da compreensão do Teatro de Revista, seu tempo e sua natureza. Desses espetáculos, apontados no primeiro capítulo, não se encontrou qualquer exemplo musical. Em contrapartida, das músicas selecionadas não se teve acesso ao texto teatral ao qual pertenciam. Isso nos mostra o hiato que existe entre teatro e música ainda nos tempos atuais, caracterizado pela falta de pesquisas interdisciplinares nestas duas áreas.

Nosso objetivo é, ao apresentar este repertório dentro de uma abordagem histórico-interpretativa, desenvolver pesquisa sobre a música deste gênero teatral que vem se mostrando uma fonte riquíssima de dados sobre a história da cultura brasileira. Assim procuramos buscar, avaliar e analisar as partituras musicais do Teatro de Revista referentes aos personagens-tipo – a Mulata e o Malandro – no período entre as décadas de 1880 e de 1930, trazendo este repertório à baila, para uma discussão interpretativa com enfoque nos aspectos musicais e vocais destes personagens no gênero teatral Revista. Partindo da análise do repertório, procurar elucidar as nossas questões iniciais de pesquisa:

- Como cada personagem-tipo foi caracterizado em termos de linha vocal, rítmica, registro vocal, extensão, temática e caráter no Teatro de Revista brasileiro entre as décadas de 1880 e 1930? Existe recorrência nestas características?
- De que modo esses achados podem colaborar para o estudo dos personagens-tipo em termos vocais?
- Como este repertório pode servir de material para estudo de técnica vocal para o teatro musicado?

REVISÃO DA LITERATURA E QUADRO TEÓRICO

Muito já se escreveu sobre o Teatro de Revista brasileiro, embora ainda haja muito sobre o que se escrever, principalmente no que tange a questões interdisciplinares teatro-música, como dito anteriormente.

Antonio Martins compilou todos os textos teatrais e poéticos de Arthur Azevedo (Azevedo, 2002a e b – que nos serviu como fonte dos textos e das letras de canções das revistas de Arthur Azevedo) e analisou o cômico e o uso da linguagem nestes textos (Martins, 1988). Flora Süssekind (1986) discorreu sobre o impacto das mudanças ocorridas no Rio de Janeiro, no fim do século XIX, e a respectiva crítica feita por Arthur Azevedo em suas revistas, estabelecendo uma cronologia dessas correspondências. Roberto Ruiz (1988) estudou a história da Revista no Brasil, e Neyde Veneziano (1991) suas origens e formas de representação. Neyde Veneziano, por sinal, escreveu mais dois livros sobre o Teatro de Revista: *Não Adianta Chorar! Teatro de Revista Brasileiro... Oba!* (1996), baseado na sua tese de Doutorado (Unicamp) e que fala sobre a evolução do gênero nas primeiras décadas do século XX; e *De pernas para o Ar: Teatro de Revista em São Paulo* (2006), destacando a Revista nessa cidade e no qual se estende longamente sobre os tipos recorrentes por lá: o Matuto e o Imigrante (o italiano principalmente).

Salvyano Cavalcanti de Paiva (1991) fez um histórico do Teatro de Revista no Brasil, citando em profusão os grandes sucessos da música no teatro, o que nos permitiu localizar historicamente diversos exemplos musicais.

Fernando Antonio Mencarelli (1999) se apropriou do famoso *Caso do Bilontra* – retratado e comentado por Arthur Azevedo na sua revista do ano de 1885 – para visitar o mundo teatral carioca da época. Delson Antunes (2004) promoveu um passeio iconográfico em *Fora do Sério: um Panorama do Teatro de Revista no Brasil*, procurando mostrar a implantação, a ascensão e a decadência da cena revisteira. Este mesmo autor (Antunes, 1996) já havia abordado o Teatro de Revista na sua dissertação de Mestrado em Teatro (Unirio), falando de Jardel Jércolis, empresário e ator. Aliás, a Pós-Graduação em Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) tem uma expressiva produção de trabalhos sobre o Teatro de Revista, em diversas

facetas[11]. Muito útil para nós foi *'Precisa Arte e Engenho Até...': um estudo sobre a composição de personagem-tipo através das burletas de Luiz Peixoto*, de Daniel Marques da Silva (1998), que nos serviu para embasar a abordagem ao personagem-tipo como convenção do Teatro de Revista. Essa dissertação de Mestrado em Teatro busca compreender processos existentes na construção do tipo cômico, apoiando-se na utilização do personagem-tipo nas burletas de Luiz Peixoto, na década de 1910. Nesse mesmo Programa de Pós-Graduação, Tânia Brandão editou, em 2004, o 13º número da revista *O Percevejo*, dedicado ao Teatro de Revista brasileiro, com artigos de diversos autores e pesquisadores do assunto. Bricio de Abreu (1963), em *Esses populares tão desconhecidos*, nos conta a vida de diversos artistas do Teatro de Revista, informando-nos sobre suas qualidades cênicas e vocais.

Tiago de Melo Gomes tem investigado o Teatro de Revista – com seus temas e usos, analisando suas implicações históricas. Falou sobre a figura do Malandro na Música Popular e no Teatro de Revista brasileiros em sua dissertação de Mestrado (Gomes, 1998). E, em ao menos dois artigos publicados, falou sobre o negro no Teatro de Revista (Gomes, 2001 e 2002), sendo um dos artigos (2002) especificamente sobre a história da Sabina das Laranjas, glosando a aparição e permanência da Mulata no teatro brasileiro.

Os artigos, o livro e a dissertação deste autor, junto com a produção de Neyde Veneziano, formam nosso quadro teórico central, pois fornecem uma visão global do Teatro de Revista inserindo-o na sociedade brasileira e analisando suas mediações com a cultura em geral.

Especificamente sobre a música criada para esses espetáculos – o que inclui José Ramos Tinhorão (1972) – pouco se escreveu além dos versos e dos gêneros usados, citados junto ao nome do compositor e da canção. Tinhorão (1972) fez um histórico musical do Teatro de Revista brasileiro, falando dos compositores, na sua visão, mais significativos[12], mas incorreu em uma série de equívocos, principalmente sobre datas, ao relacionar músicas e espetáculos. As pesquisas[13] posteriores corrigem estes equívocos. Mesmo assim, este trabalho traz dados importantes nas listas de espetáculos – com respectivas datas, teatro e elenco – dos compositores por ele abordados.

---

[11] Antunes, Delson dos Santos. *O Homem do Tro-Lo-Ló: Jardel Jércolis e o Teatro de Revista Brasileiro, 1925-1944* – 1996; Bevilaqua, Ana. *Apoteoses Corporais: a presença do corpo na cena revisteira na década de 20* – 2001; Chiaradia, Maria Filomena Vilela. *A Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José: a menina-dos-olhos de Paschoal Segreto* – 1997; Reis, Angela de Castro. *Cinira Polônio, a divette carioca: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século* – 1999; Sette, Leila Bastos. *O Baú do Ator: o papel do figurino na construção do espetáculo do Teatro de Revista carioca nas duas primeiras décadas do século XX* – 2005; Silva, Daniel Marques da. *'Precisa Arte e Engenho Até...': um estudo sobre a composição de personagem-tipo através das burletas de Luiz Peixoto* – 1998; Valladares, Dinho. *O Teatro por Sessões: a influência do* teatro por sessões *popularizado por Paschoal Segreto no Teatro de Revista* – 1998. Todas são dissertações de Mestrado em Teatro, na Unirio

[12] Tinhorão tratou dos seguintes compositores: Francisco José Freire Junior (1881-1956), José Francisco de Freitas (1897-1956), José Barbosa da Silva (Sinhô, 1888-1930), Henrique Vogeler (1888-1944), Eduardo Souto (1882-1942), Lamartine Babo (1904-1963), Hekel Tavares (1896-1969) e Ary Barroso (1903-1964).

[13] Que vêm a ser Paiva, 1991; Enio, 2002; Máximo e Didier, 1990; Azevedo, 2002a e b; Ruiz, 1984; Sussekind, 1986; Veneziano, 1991, 1996 e 2006.

Como um dos únicos a escrever sobre a música da música brasileira, incluímos aqui Edigar de Alencar que, em 1965, escreveu um livro em dois volumes sobre a produção musical específica para o carnaval, abrangendo do século XIX ao seu ano de edição. Além de historiografar esta produção, Edigar disponibiliza os cinco primeiros compassos da linha melódica de cada canção e seus versos, em separado. Embora muito útil, não é possível ter-se certeza de quais versos se encaixam na melodia mostrada, caso não se conheça de antemão a canção, porque o autor não coordenou melodia e letra.

Ao pesquisar a literatura sobre a Identidade Nacional brasileira, entramos em contato com os estudos de Renato Ortiz (1994) e Roberto DaMatta (1987). Isto nos ajudou a perceber na existência do dualismo orgulho-preconceito – ou desejo-rejeição – das letras das músicas, mais um indicativo da polissemia no discurso do Teatro de Revista. Isto certamente influenciou nossa percepção desta produção teatral, das questões humorística e criticamente ali abordadas e das possíveis e prováveis mediações ocorridas naqueles palcos.

Como apoio teórico às nossas Fichas de Descrição, desenvolvidas em 2003 e aprimoradas durante o Mestrado, encontramos o trabalho de Carol Kimball - *Song: a guide to art song style and literature* – que fornece material para o estudo de música vocal, focando a fusão de música e poesia à forma e estrutura musicais e desenvolve uma forma de se analisar e comparar canções através de quadros e tabelas (Anexo 5).

METODOLOGIA E PROCEDIMENTOS

Durante todo o período da pesquisa, foram realizadas visitas à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, à Biblioteca do Conservatório Brasileiro de Música, para busca, seleção e cópia das partituras. Foi realizada a classificação das peças selecionadas para a análise nesta dissertação, de acordo com o tipo retratado e a pessoa que toma a palavra.

As nossas unidades de análise foram: (a) a contextualização histórica do Teatro de Revista e do personagem-tipo dentro da produção cultural brasileira, no período proposto, para se entender (b) a transformação dos personagens-tipo através deste período, levando (c) à análise e comparação das Fichas de Descrição das partituras selecionadas; e (d) à consequente análise dos parâmetros observados.

Para cada canção em primeira pessoa foi feita uma redução[14] na qual constam a linha melódica, os versos e a cifragem harmônica de acordo com a partitura impressa original. Esta redução procura destacar a parte vocal das peças – que é nosso interesse principal. Para cada uma

[14] Estas reduções foram feitas para destacar as partes mais importantes para a nossa análise e serviu para reduzir o volume de páginas deste trabalho, além de disponibilizar partituras que não puderam ser fotocopiadas por mudanças na política de reprodução do acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

das mesmas canções foi preenchida uma Ficha de Descrição. Juntas, as reduções e as Fichas forneceram o material para as análises no Capítulo 3.

Esta dissertação se estrutura em três capítulos, com introdução e considerações finais a parte. O Capítulo 1 trata da inserção histórica do Teatro de Revista brasileiro e dos personagens-tipo Mulata e Malandro na questão da Identidade Nacional, em discussão no recorte temporal proposto para esta pesquisa – procurando mostrar o arco de mudanças ocorridas na representação dessas figuras. O Capítulo 2 trata das técnicas vocais e dos parâmetros musicais que nortearam a análise de exemplos no capítulo seguinte. No Capítulo 3, procedemos à análise dos exemplos selecionados, baseados nas reduções das partituras e nas Fichas de Descrição – de acordo com os parâmetros estabelecidos no capítulo anterior. Cada capítulo tem, ao seu final, considerações parciais sobre seu assunto e sobre sua ligação com a pesquisa no todo. As reduções estão disponibilizadas no Anexo 1 – "As Canções Analisadas". Algumas outras canções, citadas no texto, mas não analisadas neste trabalho, estão reduzidas ou reproduzidas no Anexo 2 – "As Canções Citadas".

O volume de partituras de músicas sobre a Mulata e o Malandro foi tão expressivo que foi elaborado um quadro que aponta além do título da música: autor(es), gênero, espetáculo, ano (quando estes dados estavam disponíveis) e o seu código de localização na respectiva biblioteca. Este quadro se encontra no Anexo 3 – "Quadro das Músicas sobre a Mulata e o Malandro localizadas" e pode servir de base para futuras pesquisas.

O modelo da Ficha de Descrição, utilizada como base das análises, é o Anexo 4. A tradução do texto[15] de Carol Kimball, explicando a construção e o uso das Folhas de Estilo, compõe o Anexo 5.

O Anexo 6 traz a reprodução de duas edições diferentes da mesma canção, "O Mugunzá", mostrando as mediações entre produção, execução e recepção comentadas nos Capítulo 1. As edições diferem na questão rítmica, sendo que a versão mais recente é uma transcrição a partir da audição da canção.

A listagem dos compositores[16] citada no Capítulo 2, apenas com o nome dos compositores que trabalharam musicando o Teatro de Revista, forma o Anexo 7 – "Compositores do Teatro de Revista". Uma segunda listagem, com uma relação dos compositores e dos espetáculos por eles musicados, compõe o Anexo 8 – "Quadro de Compositores e Espetáculos". Neste anexo vemos que a grande maioria dos espetáculos empregava música de diversos compositores. Estes dois anexos se justificam como base de dados para futuras pesquisas.

[15] Traduzido pela cantora e professora de canto Carol McDavit.

[16] Pelo espaço que ocuparia nesta dissertação, preferimos não nos estender sobre a biografia destes compositores. Para maiores informações, indicamos a consulta às nossas referências e às biografias específicas publicadas.

CAPÍTULO 1
SOBRE O TEATRO DE REVISTA, A MULATA E O MALANDRO: A IDENTIDADE NACIONAL

A proposta deste Capítulo é partir da intensa ligação da Mulata e do Malandro com o Teatro de Revista, e da sua importância na discussão sobre a Identidade Nacional, para procurar entender seus desenvolvimentos e transformações no período entre as décadas de 1880 e 1930. Para isso, precisamos compreender as visões de Identidade Nacional neste período, suas mudanças e as discussões ocorridas sobre o assunto nos palcos do Teatro-de-Revista.

Quanto à construção das visões de Identidade Nacional ou seus quadros teóricos, propomos aqui apenas apresentá-las[17] – fazendo um breve histórico – para, depois, inseri-las no contexto do Teatro de Revista e das figuras estudadas. Assim, nós nos manteremos afastados da discussão sobre a real existência de uma Identidade Nacional, pois nesta discussão se tem também afirmado que "a noção de identidade nacional, tão em moda hoje [...], é o abastardamento grotesco da ilusão sobre a existência de um conteúdo ôntico[18] na história" (Mello, 2004).

1.1 A IDENTIDADE NACIONAL E SUAS TRANSFORMAÇÕES

Renato Ortiz problematiza a luta pela definição de uma identidade – tida como nacional – mostrando que a existência de uma história de identidade e de cultura brasileiras corresponde aos "interesses dos diferentes grupos sociais na sua relação com o Estado" (1994:9), o que torna esta identidade, até hoje, uma questão política. Assim, a nossa identidade nacional liga-se a interpretação do popular por determinados grupos sociais e à construção da Nação brasileira. Sendo uma necessária construção simbólica e de forma alguma única, a identidade nacional será por nós abordada como "uma pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos" (Ortiz, 1994:8).

[17] Vamos evitar a discussão sobre o preconceito e a discriminação presentes nestas visões da Identidade Nacional e sua construção, que seriam mais bem desenvolvidos em trabalhos na área da Sociologia.

[18] Ôntico se refere à estrutura e à essência própria de um ente, aquilo que ele é em si mesmo, sua identidade, sua diferença em face de outros entes, suas relações com outros entes. Ôntico diz respeito aos entes em sua existência própria.

Para Ortiz, “toda identidade se define em relação a algo que lhe é exterior, ela é uma diferença” (1994:7). O mesmo autor afirma também que “dizer que somos diferentes não basta, é necessário mostrar em que nos identificamos” (1994:7-8). Por isso, se a distinção do Brasil frente a outras culturas é vista como real, os estudiosos não conseguem realmente definir o que é este ‘nacional’.

A questão da Identidade Nacional[19] se estabelece como debate a partir das visões evolucionistas de Sílvio Romero, Raimundo Nina Rodrigues e Euclides da Cunha, nas quais

> O mestiço é [...] mais do que uma realidade concreta, [...] uma categoria através da qual se exprime uma necessidade social – a elaboração de uma identidade nacional. A mestiçagem, moral e étnica, possibilita a ‘aclimatação’ da civilização européia nos trópicos (Ortiz, 1994:20-21).

Dentro desta perspectiva na qual se via o mestiço como inferior, a miscigenação do brasileiro existia como possibilidade utópica a ser realizada no futuro – pelo processo gradual de branqueamento da população brasileira. A política imigratória, implantada na mesma época e decorrente dessa visão, tinha significados econômicos (mão-de-obra especializada) e ideológicos (melhoria da ‘raça brasileira’). Neste sentido, a inferioridade racial do brasileiro, em comparação ao europeu, explicava o nosso atraso, mas “a noção de mestiçagem aponta[va] para a formação de uma possível unidade nacional” (Ortiz, 1994:34). Com a vinda de imigrantes europeus, a ‘qualidade racial’ do povo brasileiro seria melhorada, pois a miscigenação anterior já teria permitido a aclimatação do homem aos trópicos.

O que ocorreu para que esta visão negativa do mestiço – resultado da mistura com uma raça considerada inferior – se transformasse na “categoria que compreende a própria identidade nacional” (Ortiz, 1994:37)?

Estudiosos que investigaram a história da construção da identidade nacional brasileira apontam para o marco que representou o trabalho de Gilberto Freyre, na década de 1930, em termos da valorização da ‘mestiçagem’ e da cultura negra na engendração da brasilidade – principalmente se pensarmos na influência posterior da obra de Gilberto Freyre nos meios acadêmicos, na difusão e na banalização da imagem ufanista do “Brasil mestiço”.

A fábula das três raças e do Brasil-cadinho[20] já vinha sendo elaborada desde o movimento abolicionista e da Abolição propriamente dita, quando o negro deixa de ser apenas mão-de-obra e passa a integrar a problemática nacional – inclusive a da identidade do Brasil como

---

[19] Para maior detalhamento, ver Ortiz (1994), em especial os Capítulos iniciais, onde as discussões em torno da Identidade Nacional são analisadas comparativamente. Ortiz discorre ainda sobre os estudos de Manuel Bonfim, cujas opiniões diferiam dos demais estudiosos no tocante à miscigenação, mas também apontavam para uma superioridade dos povos europeus sobre os americanos (ver Ortiz, 1994:22-27).

[20] “A ideologia do Brasil-cadinho relata a epopéia das três raças que se fundem nos laboratórios das selvas tropicais” (Ortiz, 1994:38) para produzir a nação brasileira. Para uma análise bem elaborada da ‘fábula das três raças’ e do Brasil-cadinho, ver DaMatta, 1987.

nação. Mesmo que a miscigenação (com o posterior "branqueamento") fosse vista positivamente, a mediação dela apresentava problemas. Sem citar sua fonte, Duque-Estrada finaliza uma conferência sua (proferida e publicada) com uma quadra, para lá de preconceituosa, exemplificando "o antagonismo historico das tres raças formadoras da população brasileira":

> Todo branco quer ser rico,
> Todo mulato é pimpão,
> Todo negro é feiticeiro,
> Todo cigano é ladrão (Duque-Estrada, 1907:38)

Com Gilberto Freyre, o que era considerado negativo no mestiço torna-se positivo, e o que era mestiço torna-se nacional (Ortiz, 1994:41). Ao transformar as questões raciais em questões culturais, Freyre elimina as dificuldades impostas pelo que era considerado a herança atávica do mestiço.

Martha Abreu (2004:167), entretanto, aponta que com "tantas canções sobre mulatas e crioulos, [...] a exaltação das 'coisas' mestiças e morenas não precisou esperar por intelectuais de peso, como Gilberto Freyre, para ganhar expressão e publicidade". Ela afirma também que

> [...] os produtos da mestiçagem, a mulata e a morena, assim como o orgulho do crioulo, já eram bastante cantados e valorizados no interior, como revelaram os registros dos folcloristas, e nas cidades do Sudeste do Brasil, como indicaram as coletâneas publicadas e frequentemente relançadas no Rio de Janeiro e em São Paulo (Abreu, 2004:167).

A produção cultural da época já se encarregava de promover a discussão da Identidade Nacional, nos meios mais variados: teatro, música, charges e crônicas jornalísticas[21].

Gomes (2004), por sua vez, aponta o Teatro de Revista como uma arena onde a Identidade Nacional era discutida de forma diferenciada daquela, em geral, explicitada pela literatura – ilustrando isso com uma extensa e divertida série de exemplos.

Assim, a polissemia que marcou a produção do Teatro de Revista também marcou as figuras da Mulata e do Malandro nas canções populares deste gênero teatral envolvendo "projeções de intelectuais sobre a identidade nacional e sobre os seus [próprios] desejos sexuais" (Abreu, 2004:25), como veremos a seguir.

1.1.1 A Mulata

Osório Duque-Estrada, autor dos versos do Hino Nacional Brasileiro, publicou, em 1907, a conferência *Trovas Populares*. Ali registrava as poesias e as quadras – tanto do interior quanto urbanas – com o objetivo de documentar e divulgar o que entendia como a "sabedoria" e "o lyrismo do povo brasileiro" (1907:4, 23 e 26). Para este autor, um importante aspecto – e pouco assinalado pelos folcloristas – das trovas populares do Brasil era o destaque conferido à "mulher

[21] Ver Gomes (2004), Velloso (1988 e 1996).

mestiça, aquella a que se chama a mulata – genuino producto da industria nacional em que entram como principaes ingredientes: a pimenta, a canella, o ovo e o vinho do Porto"[22] (1907:32), o que já indica a tendência de se usar o duplo sentido com relação à comida e seus ingredientes ao se falar da mulata, como apontaremos nas canções no Capítulo 3. Assim, Duque-Estrada destacou:

> A branquinha é prata fina,
> Mulata – cordão de ouro,
> Cabocla – cesto de flores,
> A negra – surrão de couro. [...]
> A branca come gallinha,
> Mulata come perú,
> Cabocla come perdiz,
> A negra come urubú (Duque-Estrada, 1907:33).

Se expressavam a valorização da mulata e da cabocla, estas quadras populares também retratavam a antipatia e "ogeriza pelo negro" (Duque-Estrada, 1907:32) manifestadas, segundo o autor, até mesmo pelos próprios negros e mestiços. Mais evidentemente, estes versos parecem refletir a máxima – muito preconceituosa e discriminatória – de que, no Brasil, "a branca é para casar, a mulata é para f... (fornicar ou foder) e a preta é para trabalhar"[23]. Ao mesmo tempo, parecem revelar uma preferência, por assim dizer, nacional – e não só de brancos e intelectuais – pela mulata. As Revistas retrataram, à sua maneira ambígua e polissêmica, essas manifestações de preconceito e discriminação, levando sua discussão, ou ao menos sua representação, para os palcos.

Assim, nos anos 1930, já na época da 'democracia racial', podemos encontrar canções valorizando os 'mestiços' em detrimento de brancos e negros. Um bom exemplo é a canção de Nássara e Alberto Ribeiro, "Tipo 7", que usava o mercado de café como pretexto para a exaltação da "mulher brasileira" – ambiguamente, já que *tipo 7* "não designa café de boa qualidade" (Alencar, 1965:211) – dizendo em seus versos:

> O tipo louro vale um tesouro,
> Mas perto do moreno é "café pequeno". [...]
> O tipo escuro não dá futuro,
> É capital parado que não rende juro.
> O tipo claro é muito raro,
> Mas vende pouco porque custa caro (Alencar, 1965, 212).

E esta marcha foi campeã em um concurso oficial de músicas de carnaval, em 1934.

A valorização da mulata nas canções vinha, em geral, acompanhada de seus atributos de beleza e sensualidade, como o movimento dos quadris. O mais conhecido lundu sobre este atributo da mulata – que também se refere ao ciúme das senhoras (as "iaiás") – talvez tenha sido

[22] Mantivemos a grafia original existente nas citações, nas letras das canções e nas poesias citadas.
[23] Esta frase, segundo Gilberto Freyre, é um adágio registrado por H. Handelmann na sua *História do Brasil* (1931). Ver Freyre, 1977:10.

aquele de autoria atribuída a Mello Moraes Filho e Xisto Bahia[24]. Tendo homens como autores, a letra se desenvolve em primeira pessoa, como se fosse cantada por uma mulata baiana:

> Eu sou mulata vaidosa
> Linda, faceira, mimosa,
> Quais muitas brancas não são!
> Tenho requebros mais belos;
> Se a noite são meus cabelos,
> O dia é meu coração.
> Sob a camisa bordada,
> Fina, tão alva, arrendada,
> Treme-me o seio moreno
> É como o jambo cheiroso,
> Que pende ao galho frondoso
> Coberto pelo sereno [...]
> Aos moços todos esquiva,
> Sendo de todos cativa,
> Demoro os olhares meus;
> Mas, se murmuram: maldita!
> Bravo, mulata bonita
> Adeus, meu yôyô, adeus... [...]
> Minhas yáyás da janela
> Me atiram cada olhadela,
> Ai dá-se! Mortas assim...
> E eu sigo mais orgulhosa
> Como se a cara raivosa
> Não fosse feita para mim (Moraes Filho, 1981:82-83)[25].

Como nos aponta Martha Abreu (2004:155), "não se pode perder de vista que a erotização dos corpos das mulheres afro-descendentes nas canções de amor não foi exclusiva deste período". A autora afirma que, entretanto, essas canções receberam uma especial dimensão na conjuntura pós-abolição – em meio às discussões sobre a nação brasileira – e que, sem dúvida, alcançaram neste período ampla divulgação, através dos teatros, discos e publicações de canções. Na Biblioteca Nacional, Carlos Sandroni localizou lundus, impressos ao longo do século XIX e com autoria reconhecida, que se referem à sedução da mulher negra ou mulata pelo senhor/homem branco[26]. Esta figura da mulata, associada à brasilidade, manteve-se presente por todo o século XX[27].

Os versos acima parecem indicar a existência de ambiguidades e tensões em torno dos papéis sexuais das mulheres não brancas, especialmente das mulatas. Por um lado, muitos dos coletores e autores destas canções, por também buscarem expressões do caráter nacional brasileiro (Duque-Estrada foi um deles), divulgavam versos em que a mulata era vista como uma das nossas

[24] O primeiro foi um folclorista muito ligado à construção de identidade nacional brasileira articulada à ideia de festas e músicas populares; o segundo, um "mulato" famoso, compositor e artista, ligado ao mundo teatral carioca.
[25] Esses versos foram reproduzidos ainda em Mendes, 1911:184; em *O Trovador Moderno*, [18--]:19-21; em *Trovador Popular Moderno*, 1925:36-38; e em Neves, 1926:70-71. Ver Anexo 2.
[26] Ver Sandroni, 2001.
[27] Ver Gomes e Seigel, 2002.

melhores marcas (neste sentido, poder-se-ia alegar que mantinham o sentido de objeto sexual atribuído às mulheres afro-descendentes, embora de uma forma não grosseira). Por outro lado, os versos descrevem mulatas com um papel ativo – pouco condizente com a imagem de "coisa" ou objeto sexual – ora exercendo o seu poder de sedução, ora apoderando-se do dinheiro de seus "ioiôs", ora os dispensando. Mesmo que se possa alegar que os versos pretendiam estimular o desejo, brincando com um pretenso poder das mulatas, não se deve esquecer que também poderiam ser um caminho para se falar, de uma forma crítica e irônica, sobre os limites do poder dos senhores. De qualquer forma, difundia-se a imagem da mulata fazendo pouco de poderosos senhores e de suas tentativas de sedução.

Encontram-se referências sobre mulatas possuidoras de "olhos formosos, que diziam sim até morrer" [28], e sobre as que provocavam pecados, pois não eram feitas para casar. Há exemplos de versos onde carregavam "o diabo consigo", por serem muito namoradeiras, e outros ainda associavam a mulata a uma "adocicada frutinha, quitute apetitoso, melhor que vatapá" (Moraes Filho, 1902:109-110), ou a uma "verdadeira formosura", com "dotes de divindade" (Neves, 1926:120)[29]. Confirmando outras possíveis imagens, encontramos exemplos – às vezes nas mesmas canções dos versos acima destacados – que demonstravam o reconhecimento da existência de algum grau de poder e autonomia nas mulatas, como a impossibilidade dos seus amantes estabelecerem um domínio completo sobre elas. Não são poucas as representações sobre o poder das mulatas de "matar, de prender e arrebatar"[30] os homens, tornando-os prisioneiros e dominados. Há evidências de que também gastavam muito do dinheiro de seus apaixonados[31]. As diversas canções que homenageavam a mulata – e também a "bela cor morena"[32] – fabricavam uma espécie de musa (certamente mais sexual que sentimental) dos corações masculinos, que parecia ganhar prestígio frente a outras imagens idealizadas da beleza feminina, como as prostitutas elegantes francesas.

As representações sobre as mulatas e as morenas encontradas nas canções, envolvidas em imagens ambíguas e conflituosas, destacavam a sensualidade, a beleza, o objeto do prazer sexual, os poderes, a submissão, o sentimento de afeto, a passividade, a irreverência, a autonomia e, com isso, a própria identidade do Brasil.

Um outro termo utilizado para representá-las foi *crioula* (ou *creoula*). É, evidentemente, o tratamento menos gentil dispensado a estas personagens das canções. Mas, um exemplo de que até

[28] Sobre as expressões neste trecho, ver o lundu "Mulatinha do Caroço no Pescoço", publicado, sem especificação de autoria, em Mendes, 1911:97, e reproduzido no Anexo 2.
[29] Não há indicações seguras sobre a autoria destas canções.
[30] Ver "A Mulatinha do Caroço no Pescoço" (Mendes, 1911:97), no Anexo 2.
[31] A imagem de gastadora de dinheiro também está presente na canção "Isto é bom", atribuída a Xisto Bahia, e na canção "Quando vejo uma mulata" (Neves, 1926:72). Desta última, para exemplo, há os versos "Si me dá uma rabanada,/ e sae num passo ligeiro,/ é signal que não gostou./ Pensa que estou sem dinheiro".
[32] Verso da canção "Mulatinha do Caroço no Pescoço" (Mendes, 1911:97).

mesmo as crioulas podiam ser representadas como autônomas (e pouco dominadas) é a canção publicada por Julia Brito Mendes, chamada "Vem Cá, Meu Anjo"[33] (Mendes, 1911:50-53), que descreve a atração exercida por uma crioula a requebrar. No diálogo estabelecido, "ela" sempre procurava desmascarar as intenções amorosas a ela dedicadas. Depois que "ele" declarava que não casaria – por não ser ela mais "alva" – a resposta inesperada da crioula foi que também não desejava casar-se com branco. Procurando livrar-se da sedução, a crioula pedia que "ele" a deixasse dançar, "sem a amolar com o seu falar". Sobre ser a "estrela da madrugada" e a possibilidade de ser "santa formosa e bela", respondeu que seriam "petas" (mentiras), pois "no céu não luziam estrelas pretas" e que santo desta cor, só conhecia São Benedito. E o diálogo continuava...

'Ele' (o 'branco'): Antes não visse,
meu Deus, tal fado!
Ai, triste vida
do apaixonado!...
'Ela' (a 'crioula'): Pois se console,
meu caro amigo!
Quer por ventura,
casar comigo?
'Ele': Ai, não, crioula,
não sou tão louco...
Só se tu fosses
mais alva um pouco.
'Ela': Também declaro,
já que é tão franco,
que eu não desejo
casar com branco.
'Ele': Pois nestes casos,
crioula amiga,
pode ir saindo
já de barriga.
'Ela': Ora, meu branco,
deixe eu dançar,
que eu não sou bela
para engrossar (Mendes, 1911:50-53)[34].

Em tempo, as canções envolvendo mulheres negras, como a que lhes atribuem urubus para comer, se não foram publicadas em número equivalente às que registraram as encantadoras mulatas, também se fizeram presentes.

O contraponto da mulata bela e faceira foi mesmo o 'negro atrevido', o 'mulato pernóstico' ou o 'crioulo malandro'. Contando com a irreverência e com a ascendência amorosa – especialmente sobre os corações das mulheres brancas – a mais importante identidade masculina construída sobre os homens negros foi a do Malandro.

[33] Ver Anexo 2.
[34] Ver Anexo 2.

1.1.2 O Malandro

Meu chapéu de lado, tamanco arrastando,
Lenço no pescoço, navalha no bolso,
Eu passo gingando, provoco e desafio.
Eu tenho orgulho de ser tão vadio[35].
Amor é o do malandro
Oh! Meu bem,
Melhor do que elle ninguem.
Si ele te bate é porque gosta de ti,
Pois bater-se em quem não se gosta
Eu nunca vi[36].

Esta identidade, como a da mulata, também vinha acompanhada de significados ambíguos. Se ela pressupunha os estereótipos criados em torno dos escravos libertos – sobre a sua não-disposição para o trabalho honesto – também podia significar um desafio aos princípios da política e da sociedade do final do século XIX e início do XX, que pretendiam fundar e difundir os adequados papéis sexuais para os homens trabalhadores[37].

Uma visão recorrente deste personagem, no que se refere à Identidade Nacional, pode ser notada nos trechos que se seguem:

> A malandragem dominou a música popular até os anos [19]30 projetando a imagem negativa do trabalho. A negação radical dos valores do trabalho fez com que na música popular o operário fosse ofuscado pelo Malandro (o marginal, o vadio, o impostor). Até os anos [19]30 a malandragem constituiu o tema predileto do compositor popular urbano, adquirindo ao mesmo tempo a forma de um código poético e de uma regra de vida. Ao representar e enaltecer o Malandro, o modo de vida malandro, a música popular exerceu uma crítica jocosa à vida urbana e encontrou ressonância entre os trabalhadores pobres [e] traduziu para essa população o descrédito na ascensão social através do trabalho regular (Malatian, Teresa Martins, *Estado Novo, Ideologia do Trabalho e Ensino da História, apud* Gomes, 1998:2).

> À ética do trabalho, preconizada pelos discursos oficiais e moralizadores, opõe-se a ética da malandragem, que se fundamenta na percepção que as classes populares têm da vida das elites, marcada pelo não-trabalho, pela ostentação, pelo usufruto da boa vida. A figura do Malandro, aquele que vive fora da moralidade do trabalho, que não se submete à sua disciplina, passa a ser uma figura combatida pelo Estado (Pessoa, 1998:16).

Temos, assim, informações bastante relevantes sobre as interpretações correntes sobre o Malandro[38]. Podemos perceber uma interpretação estabelecida acerca da música da malandragem

---

[35] "Lenço no pescoço", samba de Wilson Batista, 1932, gravado por Sílvio Caldas.
[36] "Amor de Malandro", samba de Francisco Alves, [1928]. Ver Anexo 1.
[37] A temática do não trabalho em canções não é exclusiva do período pós-abolição, mas o vocábulo *malandro*, que terá uma enorme projeção a partir do final da década de 1920, diretamente associado ao termo *sambista*, teria tido sua primeira expressiva projeção na música popular em *O Trovador da Malandragem*, de Eduardo das Neves (ver Carlos Sandroni, 2004:159). Em uma contrapartida interessante, os termos *fadista* e *fadistagem* podiam, nas revistas portuguesas, significar *malandro* e *malandragem*, respectivamente (ver *Redea Solta*, no Anexo 2).
[38] A existência dessas versões cristalizadas sobre a figura do Malandro, e a música que se refere a ele, foi percebida através da leitura de Gomes (1998 e 2004), importante referência para nós.

– onde a música popular é dividida, sendo reservado a este gênero o domínio do universo da música popular até a sua pretensa extirpação do cenário musical por obra do governo Vargas. E, significativamente, tal versão parece largamente institucionalizada, pois as fontes citadas são respectivamente um livro escolar de ensino médio e uma revista dirigida a professores. Esta versão também aparece em *A MPB na Era do Rádio*, de Sérgio Cabral (1996).

Os contos da tradição oral e da literatura europeias já traziam inúmeros personagens que impressionavam por sua astúcia. Personagens que retratam malandros de carne e osso e mulheres atraentes sobrevivendo através do embuste podiam ser encontrados mesmo na Europa moderna, especialmente em tempos de necessidade. Deste modo, pareceram-nos equivocadas versões acadêmicas que ainda sustentassem a 'tradição popular malandra' como singular ao Brasil e que esta tradição seria uma incômoda forma de resistência às tentativas de dominação realizadas pelas elites brasileiras.

Segundo Tiago de Melo Gomes, a historiografia consagra uma versão, para esta 'tradição malandra' que pode ser resumida em alguns pontos:

> A história começaria na década de 1880, quando um imenso contingente de negros degenerados por anos de trabalho escravo ao se ver livre teria então a oportunidade de abdicar do trabalho regular, identificado à escravidão. Passando a viver entre os contingentes marginalizados de cidades como o Rio de Janeiro, estes negros encontrariam seu meio de expressão no samba, ritmo oriundo de remotas tradições populares, portanto bastante adequado como expressão da "voz do povo", nascendo neste momento o samba malandro. Este estilo musical, originado das contradições do pré-capitalismo brasileiro, seria perseguido no período Vargas, devido a seu caráter potencialmente desestabilizador da sociedade capitalista que então se buscava implantar. Para se contrapor ao samba malandro, a máquina ideológica do governo varguista teria produzido o samba exaltação, sempre apontando as grandezas do país e as vantagens de se trabalhar honestamente. Assim, através da censura e do "convencimento" o samba malandro seria afastado do meio musical nos anos do Estado Novo. Após 1945, o samba malandro se tornaria anacrônico, devido à instituição do capitalismo brasileiro, desaparecendo a partir de então (Gomes, 1998:4).

Embora esta questão tenha sido desenvolvida em poucos estudos, esta tese foi extensamente aceita, sendo comumente apontada em textos que tratam de música popular nos anos 1930.

Detalhando este ponto, Adalberto Paranhos noticia que foi com a criação do D.I.P.[39], em 1939 sob o regime do Estado Novo, que se intensificou a repressão à vadiagem, mas a Constituição de 1937 já "equiparava a ociosidade a crime e estabelecia, no artigo 136, que 'o trabalho é um dever social'" (Paranhos, 2004:16). Getúlio Vargas, ambiguamente, aceitava para si a imagem de 'bom malandro' – pela inteligência e esperteza política – e, na propaganda

[39] Departamento de Imprensa e Propaganda, orgão de censura aos meios de comunicação, estabelecido pelo Governo Vargas.

governista, era "reverenciado como 'trabalhador número um do Brasil'" (Paranhos, 2004:16). Paranhos detalha também, nesse artigo, toda uma produção que, contrariamente ao desejo do governo, continua divulgando a figura do Malandro, positiva ou negativamente, mas nos termos da malandragem – ou seja, contrária ao trabalho, que é visto como sacrifício e não como redenção.

Diferente da versão oficial, nas revistas dos anos 1920, nota-se progressivamente a intensificação da importância de personagens como o Malandro, a Mulata, o Português e o Caipira em um contexto de construção de determinadas ideias acerca do "nacional-popular" – que, para Adauto Novaes, vem a ser a "unidade que destrói as diferenças culturais e impede a identificação do indivíduo à sua classe, raça e etnia" (Novaes, 2004:10) e que se liga ao conceito de Identidade Nacional, que "transforma a multiplicidade dos desejos das diversas [...] num único desejo: o de participar do sentimento nacional" (Novaes, 2004:10). Assim, o Malandro do Teatro de Revista estava relacionado às novas visões produzidas sobre a nacionalidade e, assim, a progressiva transformação do personagem mostra-se muito rica na compreensão de pontos capitais deste debate. Com isto, a presença do Malandro no Teatro de Revista, no referido período, está situada na superposição de duas questões centrais no período: as releituras dos termos 'nacional' e 'popular' e o surgimento e institucionalização da moderna cultura de massas no Brasil.

Vemos, assim, que a valorização das mulatas e dos malandros nas canções populares foi sempre polissêmica e envolveu-se com várias questões. Esteve presente nos planos artístico, cômico e carnavalesco; envolvida com as projeções sobre a identidade nacional e sobre sexualidade. Nestas canções, crioulos, morenas e mulatas encontravam possibilidades para se auto-representar. Em meio às teorias sobre a desigualdade natural (e cultural) da população afro-descendente, produziram-se canções que colocavam os seus representantes em papel de destaque, mesmo que às vezes em tom irônico. Assim, a Mulata podia cantar sobre seu Malandro:

> As calidade do malandro sobrepuja / Os defeito que elle amostra
> Quando faz certos papel.
> A carne é fraca, / A cabeça não ajuda.
> Elle quer ganhar a vida / Mas o destino é que é cruel[40].

1.2 ORIGENS DA MULATA E DO MALANDRO NO TEATRO MUSICADO BRASILEIRO

Segundo Veneziano (1991:124), a Mulata, como personagem sedutor, aparece pela primeira vez no teatro brasileiro na comédia *Direito por Linhas Tortas* de França Junior, em 1870. Dentro de uma sociedade ainda escravista, a Mulata foi caracterizada inicialmente como mucama ou escrava-de-ganho, para depois tornar-se escrava alforriada – sempre relacionada a tarefas domésticas. Isso "deu origem a um estereótipo, o de mulatinha faceira, cheia de dengues, com

[40] "É Bamba! Samba da Malandrinha", de Ary Barroso e Luiz Peixoto, da revista *Páu Brasil*, de Marques Porto e Luiz Peixoto. Ver o Capítulo 3 e o Anexo 1.

encantos capazes de seduzir velhos e moços" (Mendes, 1982:147), trazendo embutido o caráter de objeto de desejo sexual dado à mulher negra ou mestiça.

No Teatro de Revista brasileiro, a Mulata faz sua primeira aparição, quase que simultaneamente, em duas revistas – *A República* de Arthur Azevedo e *O Bendegó* de Oscar Pederneiras[41]. N'*A República*, foi cantado o tango "As Laranjas da Sabina"[42], em um quadro no qual uma negra "velha", "feia e gorda" (Veneziano, 1991:126) era encarnada por Ana Manarezzi[43], uma atriz branca, jovem e bela que cantando caracterizada como mulata "enlouquecia as platéias, [ao dançar] requebrando os quadris com desenvoltura escandalosa" (Veneziano, 1991:126). Em *O Bendegó*, a Mulata cantava "Na Terra do Vatapá"[44], já trazendo uma característica que se tornaria recorrente: o apelo sensual do seu corpo. Aurélia Delorme, atriz interpretou esta Mulata em *O Bendegó* e na estreia da revista cantou e dançou três vezes o seu número.

Em suas primeiras aparições, a Mulata veio caracterizada como Baiana, trazendo implícita a sua cor e, até a segunda década do século XX, no teatro ligeiro, a *baiana* era a *mulata* e vice-versa – embora, por muito tempo, fossem sempre atrizes brancas atuando caracterizadas para o papel. E esta situação só se modifica na virada dos anos 1910 para os 1920, quando verdadeiras mulatas como Ottilia Amorim e, depois, Araci Cortes começam a atuar e a ter destaque.

Neste ponto vale sublinhar a importância da história da Sabina[45] – personagem pioneira ao abrir caminho para a presença de personagens afro-brasileiros na nascente cultura de massas do Rio de Janeiro. A personagem representada por Ana Manarezzi fez enorme sucesso, mas o fato de revisitar uma história que havia divertido a cidade no ano anterior não foi certamente o único elemento relevante para seu sucesso. Naquelas noites, no Teatro Variedades Dramáticas, descobria-se mais uma fórmula de sucessos para o teatro musicado – ao lado da criação de Aurélia Delorme em *O Bendegó* – para a cultura de massas e para todo o espaço público em geral: um corpo jovem representando, de forma maliciosa, uma afro-descendente para um público formado em boa parte por homens. Ao saltar das ruas do centro da cidade para os palcos, Sabina ajudava a fazer história, ajudando a construir o tipo da baiana, figura destacada nos palcos musicados cariocas ao longo das décadas seguintes.

A rápida repercussão deste personagem-tipo pode ser avaliada pela estreia brasileira de uma revista portuguesa em 1892, *Tim-Tim por Tim-Tim*, de Souza Bastos, que na temporada

[41] Esta paridade nas datas (1890) é discutida pela literatura, sendo que a partitura impressa da canção "Muqueca Sinhá" (denominada na literatura como "Na terra do vatapá" ou "Terra do vatapá") indica *O Bendegó* como "Revistas dos acontecimentos de 1888", o que indicaria ter sido o espetáculo levado a cena no ano de 1889.
[42] Analisada neste trabalho, ver Capítulo 3 e Anexo 1.
[43] Ver Capítulo 2.
[44] Ver "Muqueca Sinhá", no Capítulo 3 e no Anexo 1.
[45] Para uma ampla visão do episódio que deu origem a esta cena teatral, ver o artigo "Sabina das Laranjas: Gênero, Raça e Nação na Trajetória de um Símbolo Popular, 1889-1930", de Gomes e Seigel (2002).

carioca teve a inclusão de um "número de bahiana", "O Mugunzá"[46], com música de Francisco Carvalho e cantado pela atriz espanhola Pepa Ruiz. Provavelmente buscando dar uma cor local ao seu grande sucesso, Souza Bastos enxertou um novo quadro no qual era cantado o "lundu-baiano":

> Pra fazer bom mugunzá
> Todo o cuidado se emprega.
> Como eu jeitosa não há.
> Baiana pura não nega.
> Doce apurado, Leite bem grosso, Coco ralado!
> Prove seu moço,
> Prove e depois me dirá
> Se gostou do mugunzá!
> Ioiô, Iaiá, vendendo estou bom mugunzá[47].

Esta canção, cantada pela estrela da companhia, aponta a importância de Sabina na formação dos tipos "baiana" e "mulata" no Teatro de Revista brasileiro. Como em outros espaços da então incipiente cultura de massas, o Teatro de Revista seria um dos meios onde estes tipos seriam exaltados, por décadas, como elementos centrais da nacionalidade brasileira. A malícia da associação entre corpo feminino e gêneros alimentares típicos, elemento recorrente na tipificação feminina afro-brasileira, se encontra formulada claramente. Esta erotização de corpos afro-descendentes, longe de ser nova, ganhava novos significados ao adentrar no campo da massificação cultural, inclusive pela possibilidade de tornar-se mais agradável para as plateias contemporâneas, mediada pelos corpos de atrizes jovens (e brancas) como Ana Manarezzi e Pepa Ruiz.

A canção também ajuda a mostrar a construção do significado do termo "baiana". Se atualmente a mulata é comumente representada como mestiça desejável sexualmente, enquanto a baiana é retratada como reserva de uma autenticidade cultural afro-brasileira – muitas vezes aparecendo como uma mulher de idade avançada e assexuada – na virada do século XIX, as duas figuras poderiam estar bem próximas, ambas funcionando como representações altamente sensuais da mulher afro-descendente.

Sobre o Malandro parece haver o consenso[48] de que ele surgiu, no gênero teatral Revista, em *O Bilontra*, revista-de-ano de Arthur Azevedo. Esta Revista, de 1886, mostra o personagem-título Faustino aplicando um golpe em um Comendador lusitano – o que parece indicar que o Malandro já nasce antagonizando o tipo que viria a ser seu 'otário' costumeiro: o Português. Nas revistas, vai se desenvolver uma figura diversificada, delineando o Malandro nacional, mas sob

[46] Esta canção ajuda a entender as mediações – no caminho entre a produção, a execução e a percepção dos espetáculos e suas músicas - que ocorriam no teatro de revista. A partitura mais antiga, em data de publicação, apresenta ritmos aparentados à polca, enquanto a mais recente –transcrita por Nicolino Milano – apresenta ritmos sincopados que mudam bastante a feição do acompanhamento e da linha melódica (ver Anexo 6).
[47] Ver Capítulo 3, Anexo 1 e Anexo 6.
[48] De acordo com Gomes, 1998:43; Paiva, 1991:75; Silva, 1998:108; Veneziano, 1991:123.

várias denominações, tais como “jagunço”, “bilontra”, “tribofe”, “pelintra” e mesmo “malandro”. O Malandro foi um tipo constante na revista brasileira. Neyde Veneziano (1991:123) considera que o seu apogeu se deu na “época do populismo de Getúlio Vargas”, e Tiago Gomes (1998:1) fala da perseguição que este tipo sofreu na referida época, quando o Governo procurava enfatizar a importância do trabalho honesto para o desenvolvimento da nação – embora, como apontamos, existisse a associação de Vargas com a figura do Malandro, pelo lado da esperteza e malícia.

Cabe aqui uma breve explanação que permitirá traçar melhor a trajetória do personagem[49], na revista-de-ano das décadas de 1880 e 1890.

Arthur Azevedo, em suas revistas-de-ano, parece identificar os personagens Malandros com algumas características básicas, como a jogatina, o ócio e a trapaça. Estas características permitem o entendimento das opiniões de Arthur Azevedo e uma melhor compreensão destes personagens. Isto é claramente perceptível em Faustino, personagem principal de *O Bilontra*, que buscando formas de viver sem trabalhar, culmina no golpe que aplica sobre um Comendador que desejava ser um nobre.

Eles surgem como componentes do contexto da cidade do Rio de Janeiro, em geral vistos com maus olhos, especialmente na medida em que estão ligados a um problema que muito preocupa Arthur Azevedo e seus contemporâneos: a questão do trabalho. Neste ponto, Arthur Azevedo parece se afinar muito bem com determinada visão de elite a respeito da questão. Sua postura tem vários pontos de contato com o abolicionismo de elite mais difundido naquele momento: contra o trabalho escravo, não apenas por humanidade, mas também por considerar que esta forma de trabalho traz atraso para o país, degenerando senhores e escravos e contaminando toda a sociedade e degenerando a civilização brasileira. Sua tomada de posição sobre o abolicionismo pode ser observada em toda a sua produção dos anos 1880. A apoteose da revista *Cocota* (1885) é dedicada às províncias do Ceará, Amazonas e Rio Grande do Sul, por terem abolido o trabalho escravo. Em suas outras peças do período sempre aparecem opiniões pró-abolicionismo de pessoas respeitáveis e que por isto são aplaudidas, assim como o oposto: personagens assumindo a defesa do escravismo e, por isto, merecendo aberta antipatia do autor (como em *Cocota*, *O Carioca,* 1887, e *O Homem,* 1888).

1.3 O MALANDRO, A MULATA E A IDENTIDADE NACIONAL NO TEATRO DE REVISTA BRASILEIRO

Neste ponto, consideramos relevante incluir um pequeno histórico do Teatro de Revista – com enfoque na importância do Malandro e da Mulata, não apenas como personagens teatrais, mas como elementos reveladores do comportamento social do período de recorte deste trabalho.

[49] Aqui se buscará notar o caminho de tendências gerais na construção dos personagens Malandros ao longo da história da revista brasileira. Naturalmente são possíveis diversas leituras para uma única peça ou personagem, como bem mostra Fernando Mencarelli (1999).

Por se tratar de uma pesquisa na área de música, pensamos que o leitor desta área deva ser informado sobre importantes dados histórico-sociais que o ajudarão a situar os personagens-tipo aqui selecionados dentro de seu mundo. Sem essa discussão nossa pesquisa estaria incompleta e insatisfatória.

Os malandros e as mulatas das revistas-de-ano parecem se enquadrar em determinada visão de Arthur Azevedo sobre o Rio de Janeiro – primeiro Corte, depois Capital Federal. Em suas revistas-de-ano, é marcante a presença de leituras sobre a cidade do Rio de Janeiro e Flora Süssekind apontou inclusive que "*é a Capital, em suma, a grande protagonista da revista*" (em itálico no original, 1986:39). Isto se deveu, grandemente, à própria estrutura da revista-de-ano[50], que possibilitava constantes discussões sobre a capital do Brasil. E parece que a leitura de Arthur Azevedo não deixa dúvidas: a capital é um terreno perigoso, especialmente para os que não conhecem seus códigos.

A possibilidade de que, através das revistas-de-ano, o próprio Brasil estivesse em julgamento ganha força quando se considera que Arthur Azevedo fazia parte de um grupo de personalidades que, no final do século XIX, procurou intervir na sociedade, reivindicando o alinhamento do Brasil a novos parâmetros, onde palavras como 'progresso' e 'civilização' apontavam para o futuro[51], ainda pensando este progresso pela via do 'branqueamento' da população brasileira. Isto acontecendo em um contexto onde se procurava encontrar um 'ser nacional', uma Identidade Nacional, discutindo-se a questão racial com base no racialismo[52] teórico europeu – que, no Brasil, fará crescer a ideia do branqueamento progressivo da população como forma de 'regenerar' o povo brasileiro. Neste caso, a presença de personagens trapaceiros nestas revistas seria um elemento central na construção de um diagnóstico no qual a nação estaria marcada pelo atraso e incivilidade.

Esta perspectiva sobre a cidade, que parece simbolizar o país, é frequente em cenas de revistas-de-ano de Arthur Azevedo. A jogatina parece dominar todos os segmentos sociais (como em *O Bilontra* e *Mercúrio*, 1887) e a política é, constantemente, pintada como terreno do adesismo e oportunismo (como em *O Carioca*[53] e *O Bilontra*). As formas existentes de cultura popular também não são vistas com bons olhos: a capoeira é sempre retratada como um problema sério e seus praticantes dominam a cidade, espalhando o medo e a violência entre os habitantes (como em *Mercúrio* e *O Homem*); o entrudo, por sua vez, aparece como um mal a ser banido,

[50]Geralmente as revistas-de-ano se iniciavam fora da cidade – no Olimpo, no interior ou mesmo em um ambiente fechado dentro da própria Capital Federal. Este início fornecia o fio condutor, geralmente construído pela presença de dois *compéres* (compadres), que percorriam toda a Revista, passeando pela cidade, assistindo e comentando o desfile dos principais fatos do ano anterior As características estruturais das revistas são estudadas profundamente por Neyde Veneziano (1991:87-114).

[51] A relação de Arthur Azevedo com este contexto é tratada por Mencarelli (1999) e por Sussekind (1986).

[52] O racialismo (ou *racismo científico*) foi um neologismo na época, designando certa "teoria científica das raças humanas", baseando-se em uma suposta superioridade de uma raça sobre outras (Silva, 1970v:550).

[53] Todas as referências às peças de Arthur Azevedo vêm de Azevedo, 2002a e 2002b.

embora seu desaparecimento seja continuamente previsto (como em *O Bilontra*). Não por acaso estes elementos aparecem listados, em *O Mandarim* (1884), como os "Males em Profusão" que assolam a cidade.

Dentro desta busca pelo progresso nacional, a questão da imigração é diretamente discutida em duas revistas. Em uma, *Cocota*, um fazendeiro convertido ao abolicionismo afirma ser progressista, mas contrata imigrantes europeus para sua fazenda. A possibilidade de aproveitamento dos escravos negros como trabalhadores livres não é sequer aventada. Em outra revista, *Fritzmac* (referente aos acontecimentos do ano da abolição da escravatura), são saudados os progressos alcançados pelo Brasil, enfatizando-se a Abolição e, principalmente, a chegada de 130 mil imigrantes europeus ao país.

As ideias de civilização de Arthur Azevedo para o Brasil, transformando-o em uma Europa, se tornam ainda mais patentes na mesma *Fritzmac*. Em certo momento, dois personagens discutem a imigração chinesa. Um é a favor, por serem os chineses bons agricultores. O outro, mesmo concordando com este ponto, argumenta que os chineses "levam a miséria e a corrupção a toda parte" (Azevedo, 2002a:1933) – para reforçar esta imagem, há uma cena onde os chineses são retratados como vadios, embriagados e viciados em ópio. Percebe-se que o que preocupa Arthur Azevedo não é a falta de mão-de-obra ou a qualidade do seu trabalho: sua preocupação se fixa sobre a construção de uma nova civilização, moldada por padrões europeus. Para Süssekind (1986:149-152), a imigração chinesa é repelida porque, aparentemente, o povo chinês não se fazia representar de maneira muito melhor que o negro.

Por este contexto – onde o Brasil, como civilização e povo, é visto de forma negativa e pessimista – pode se realizar uma avaliação do significado dos personagens trapaceiros nas revistas-de-ano. Pelo que pudemos averiguar, os personagens do tipo Malandro têm, nestas revistas, uma função bastante diversa daquela que terão seus sucessores nos palcos da revista carioca das décadas de 1920, 1930 e além. Enquanto estes últimos relacionam-se a certa visão de nação originada do "nacional-popular", os malandros das revistas-de-ano eram símbolos do que havia mais execrável no país.

Podemos perceber isto através de alguns personagens de Arthur Azevedo. Em *O Jagunço* (1898), o personagem-título parece sintetizar o que havia de pior no país, nos remetendo a história de Canudos. Nesta revista, o termo "jagunço" se torna sinônimo de Malandro, enxergado agora como aproveitador:

> O Malandro que come do Estado,
> Que só sabe dizer 'Venha a nós'
> E não está da República ao lado
> É jagunço, e jagunço feroz[54] (Azevedo, 2002a:525).

[54] Arthur Azevedo (2002b:548) refere-se aos seguidores de Antônio Conselheiro nos termos de um "negro fanatismo".

Em *O Tribofe*, a cidade aparece como personagem central da revista e praticamente todos os seus habitantes estão ativamente envolvidos em especulação de algum tipo. Na cidade de *O Tribofe* não se pensa em subir na vida pelo esforço e todos buscam um atalho, via de regra desonesto, para a ascensão financeira e social. Já em *Gavroche* (1899), os jogos-de-azar parecem ser o "cancro da sociedade"[55] – sendo o termo "malandrismo"[56] (Azevedo, 2002b:569) associado ao jogo-do-bicho, nesta peça.

Mas o exemplo mais típico dos personagens malandros, em Arthur Azevedo, é mesmo Faustino (*O Bilontra*). Ele parece sintetizar todos os traços básicos destes personagens criados por Arthur Azevedo. Faustino, um vadio de classe alta, já começa a peça sendo procurado por credores, sem sequer pensa em trabalhar para pagar suas dívidas. Consegue três contos de réis, uma quantia vultosa, aplicando um golpe em outro personagem, mas perde todo o dinheiro no jogo. Este personagem marca bem a distância entre os Malandros de Arthur Azevedo e os que surgiram a partir dos anos 1910. Os mais recentes são, comumente, figuras encantadoras e, não raro, cativam e divertem a plateia com suas peripécias; os da época de Arthur Azevedo vivem de golpes que prejudicam outras pessoas e, hoje em dia, mesmo com o charme da transgressão, inspiram certa repulsa e antipatia. No caso de *O Bilontra*, a situação de Faustino só é mais chocante porque o Comendador português também não demonstra ser de bom caráter: tenta comprar um título de Barão e, também, tenta obter sucesso político através de oportunismo puro e simples. O Comendador, assim, não é um personagem que inspire compaixão e na época do caso, segundo Fernando Mencarelli (1999), ele foi ridicularizado por sua inocente imbecilidade, enquanto Faustino acabou angariando certa simpatia – o que muito concorreu para a absolvição de Lima e Silva, o bilontra do caso real que motivou Arthur Azevedo e Moreira Sampaio a escreverem a peça. Isto sugere que a repercussão da peça, na verdade, possa ter fugido da ideia inicial dos autores de criticar o caso e a morosidade do seu julgamento.

Ainda que os textos de Arthur Azevedo indiquem a sua visão pessimista destes personagens, a ambiguidade característica dos textos das revistas e a possibilidade de leituras e percepções diferenciadas (apontadas por Mencarelli, 1999) permitiam ao espectador se divertir com os golpes de Faustino, no caso de *O Bilontra*, sem que isto o levasse a refletir sobre o 'atraso' e a 'incivilidade' que o autor faz incidir no personagem. Arthur Azevedo, por isso, demonstra claramente sua antipatia por este tipo de personagem, e quando Faustino se convence da sua futilidade e resolve trabalhar, sua regeneração não chega a surpreender – Arthur Azevedo estende esta antipatia aos outros personagens do tipo, como nas já citadas *O Jagunço* e *Gavroche*.

[55] Arthur Azevedo usa este termo, no sainete *Um Cancro*, para se referir especificamente ao jogo dos bichos (Azevedo, 2002b:1527).
[56] Ver "Tango do Malandrismo", no Anexo 1.

Segundo Gomes (1998:cap.2), o mais pertinente a se observar, em *O Bilontra*, é que ali se projeta "toda uma ideologia" (Gomes, 1998:52) compartilhada por Arthur Azevedo e muitos de seus colegas literatos. Em malandros como Faustino – "preguiçosos e de classe social alta" (Gomes, 1998:52-53) se percebe a visão altamente pessimista, de pessoas como Arthur Azevedo, de um país onde o trabalho e a honestidade não são (pre)ocupações cotidianas de seus habitantes. A corrupção moral causada pela escravatura parece espelhar a ideia de que todos os que podem sobreviver através de vantagens ilícitas, em geral, assim o fazem – algo visivelmente reprovado por Arthur Azevedo. Em *O Bilontra* parece se retratar uma sociedade de mau caráter e viciosa, que reflete um Brasil de incivilidade e de atraso. Isto se mostra bastante coerente com a ideologia professada por Arthur Azevedo e, provavelmente, é um bom indício para se decifrar o significado dos personagens malandros em suas peças.

Mas, se no período em que predominam as revistas-de-ano é possível perceber que no Malandro estão personificados uma série de males que impedem o desenvolvimento do país, já nos anos 1920 a situação do personagem torna-se bem diferente. Desenvolve-se, então, a tendência, já perceptível nos anos 1910 e que chegaria ao seu auge durante os anos 1930, de se representar o Malandro – e demais tipos, como a Mulata – de maneira mais positiva. Conforme vimos anteriormente, pode se notar que esta mudança na representação do Malandro e da Mulata se relaciona a uma mudança paralela nas representações da própria nação neste momento específico da história do Brasil – o que viria a influenciar o desenvolvimento geral do Teatro de Revista brasileiro, possibilitando e induzindo mudanças em todos os seus níveis. Esta mudança e a progressiva diversificação do público espectador das revistas parecem estar no centro da explicação para a guinada temática na produção revisteira dos anos 1920 (ver Gomes, 2004).

A tentativa de se dividir a história do Teatro de Revista brasileiro em diversas fases, sucessivas e diferentes, implica um didatismo equivocado, que, principalmente, passará a imagem de que em cada período houve apenas uma forma de se fazer revista no Brasil – algo que de forma alguma se aplica. Mas, um determinado ano se mostra bastante importante para o nosso estudo.

Em 1912, estrearam duas peças que ser incluem entre as mais importantes e influentes do teatro ligeiro no Brasil: a revista carnavalesca *Gato, Baeta e Carapicú*, de Cardoso de Menezes, e a burleta *Forrobodó*, de Carlos Bittencourt e Luiz Peixoto[57].

A revista *Gato, Baeta e Carapicú* se singularizou por ser o "marco inicial da moderna revista carnavalesca" (Gomes, 1998:55), apresentando o padrão para os anos seguintes. Esta revista, além do habitual desfile de tipos populares, se celebrizou por incluir as grandes sociedades carnavalescas como personagens: o título da revista se refere, respectivamente, às

[57] A única partitura encontrada destas peças – referente ao nosso recorte – nada acrescentou a nossa pesquisa, pois era um cordão carnavalesco com pequena participação do personagem Malandro (Escandanhas) – mesmo com a importante presença deles nos enredos destas peças.

denominações dos torcedores dos Fenianos, Tenentes do Diabo e Democráticos, em um momento no qual o prestígio destas agremiações estava no auge[58]. O grande sucesso desta revista, que teve diversas remontagens[59], ajudou a estabelecer um novo gênero dentro da produção revisteira: a revista carnavalesca, feita especialmente para o período imediatamente anterior ao carnaval.

Na peça, podem-se notar alguns sintomas de uma mudança que já se delineava. Em primeiro lugar, o desfile de personagens e acontecimentos acontece em ambientes populares – diferente do habitual nas revistas-de-ano, cuja ação principal geralmente se dava em territórios marcadamente pontuados como sendo 'de elite', como o Olimpo ou a Rua do Ouvidor. A personificação de agremiações – como grandes sociedades carnavalescas, blocos, ranchos e cordões – não era realmente uma novidade, mas marcou época, pois o enredo era inteiramente atravessado pelo carnaval e, com o sucesso da peça, todas as revistas, no período anterior ao carnaval de cada ano, passaram a seguir esta receita.

A música acompanha este caminho, apresentando gêneros musicais como o maxixe (assim nomeado e não como tango) e a batucada.

O mais interessante, aqui, é apontar uma determinada leitura da Capital Federal e, provavelmente, do Brasil. O personagem principal, bem a propósito chamado Carioca, pensa apenas em brincar o carnaval – o mesmo ocorrendo com toda a população: nada mais importa além da diversão e, assim, as questões referentes à cidade e à sociedade ficam temporariamente suspensas. Isto nos remete às revistas de Arthur Azevedo, como *O Tribofe*, onde também se retrata a cidade como um território onde inexiste a preocupação com valores como família e trabalho. Mas, se a representação da cidade e do país é semelhante, o juízo de valores que emana destas duas peças é bastante diverso.

Se, nas revistas de Arthur Azevedo, este comportamento parece apontar para o atraso e a incivilidade do Brasil; na revista de Cardoso de Menezes, diferentemente, o Brasil é um país invejável, com os problemas sendo superados de forma alegre e bem-humorada. Enquanto *O Tribofe* parece apontar que não se trabalha no país durante todo o ano, *Gato, Baeta e Carapicú* parece mostrar que isto ocorre em um período específico, o carnaval, possibilitando ao espectador tirar dali que no restante do ano a situação é diferente.

Forrobodó, burleta de Carlos Bittencourt e Luiz Peixoto e parte musical de Chiquinha Gonzaga, é outra peça que merece destaque. Mesmo sendo uma burleta, o seu registro é de muita importância, pois se constituiu em um notável sucesso ao estrear, em junho de 1912, e nos anos seguintes – com diversas remontagens e uma influência bastante perceptível na produção teatral

[58] Deve-se ressaltar que este não foi a primeira vez em que estas, ou outras, agremiações foram personificadas nos palcos. Um antecedente de destaque foi a revista *O Boulevard da Imprensa*, de Oscar Pederneiras, de 1888.

[59] Salvyano Paiva aponta duas remontagens importantes – 1920 e 1928 – e diz que foi "continuamente reprisada por mais de um decênio" (1991:159).

posterior. A ação desta peça, o que foi algo realmente novo para a época, se passa inteiramente em uma gafieira na Cidade Nova, bairro carioca com grande número de negros[60] entre seu moradores. Os autores acabam criando para o ambiente negro e pobre, que perceptivelmente desconhecem, uma imagem bastante simpática: os moradores da Cidade Nova são pacíficos, inocentes, alegres e aparentemente só querem dar vazão à musicalidade e sexualidade latentes.

Diferente da produção teatral anterior, estes exemplos apontam para uma visão relativamente positiva do 'popular' e a imagem da nação parece iniciar o deslocamento progressivo que levaria o Malandro e a Mulata – ao lado do samba, da cachaça, da feijoada, entre outros símbolos – a se tornarem ícones no imaginário do país. Em *Forrobodó*, a forma como os tipos populares são mostrados permite entrever os caracteres que os autores enxergam na população pobre em geral: o Português que deseja a Mulata, o capoeira perigoso e violento, a Mulata sensual e o Malandro que rouba galinhas.

É sintomático que *Forrobodó* – já apontando o padrão a ser seguido ao longo dos anos 1920 e 1930 pela produção popular de teatro em geral e, mesmo, caracterizando claramente os personagens que dominariam a cena revisteira futura – já carregasse a ambiguidade que também seria própria destes personagens e do próprio Teatro de Revista brasileiro daí em diante. Se por um lado, os autores, Bittencourt e Peixoto, constroem personagens encantadores e simpáticos – distantes daquele imaginário que os via como 'classes perigosas' –, por outro lado, várias características oriundas daquele mesmo imaginário se mantiveram.

Não se pode deixar de notar, por exemplo, que os personagens de *Forrobodó* falam, sem exceção, de maneira errada dentro dos padrões cultos da língua portuguesa, maneira esta que é apontada como "fala carioca" por Ruiz (1988:215). Os autores criam ou (re)produzem uma estilização deste 'falar errado' com finalidade cômica. Mas, a princípio, isto poderia indicar que a visão sobre os negros e sobre os pobres não teria, verdadeiramente, se modificado tanto assim. Esta desconfiança aumenta na medida em que, no decorrer da peça, se percebe que nenhum dos personagens vive ou trabalha honestamente. Delineia-se, assim, uma noção de simpatia pelos negros e pelos pobres que, entretanto, estão congelados em um mundo de valores absolutamente diversos, onde não há trabalho e nem família. Assim, *Forrobodó* também se mostra um prenúncio do que seria visto nos palcos da revista carioca nos anos 1920. Embora já estivesse em andamento, a mudança nas noções de Identidade Nacional ainda não ocorrera.

O destaque dado a *Gato, Baeta e Carapicú* e *Forrobodó* se justifica por serem estas duas peças, como que, pontos de partida de toda uma maneira de fazer Teatro de Revista, dominante nos anos 1920 (ver Veneziano, 1996). Desta forma, o Teatro de Revista se afina muito bem com

[60] Esta peça é comentada por vários autores: Diniz (1991:179-193); Ruiz (1988:100-102); Boscoli (s.d:77-82); Efegê (1974:87-88), entre outros.

um momento em que a nacionalidade brasileira passa a ser revisada e remodelada. Tipos como a Mulata e o Malandro, ao permanecerem com grande importância nos palcos nos anos 1920, sinalizam a produção de alegorias da nacionalidade em função do aparecimento de uma nova forma de se considerar a Identidade Nacional[61]. A tradução destes personagens como "tipicamente nacionais" parece ser uma demonstração do colapso daquela maneira de se pensar o desenvolvimento do Brasil pela via do branqueamento (Ortiz, 1994:34-36), visível nas revistas-de-ano de Arthur Azevedo. O Teatro de Revista se modifica, integrando-se a esse novo momento da história da cultura brasileira.

Fenômenos análogos, simultâneos a estas mudanças na Revista, acontecem em outras áreas. Depois de um longo período de campanhas contra o carnaval incivilizado, a elite social finalmente dá mostras de aceitar algumas práticas populares do gênero, como nos aponta Vianna (2004), especialmente pelo sucesso do rancho "Ameno Resedá". Ao mesmo tempo, o conjunto "Oito Batutas", com Pixinguinha, obtém grande sucesso apresentando-se na sala de espera do *Cine Palai*s e excursiona à Europa. E, também, Sinhô faz sucesso com seus maxixes, sendo admirado por intelectuais como Manuel Bandeira.

O mestiço, antes considerado um dos grandes culpados pelo atraso nacional, passa a ser louvado – no Teatro de Revista, especialmente através das figuras da Mulata e do Malandro – como "alicerce da nacionalidade" (Gomes, 1998:60).

Nos anos 1930, Gilberto Freyre funda as bases da chamada "democracia racial" – contribuindo de forma decisiva para a reabilitação do mestiço – e Sérgio Buarque de Holanda cria o "homem cordial" como representante da nacionalidade – com traços que permitem fazer um paralelo entre o tipo criado em *Raízes do Brasil* e o Malandro (Ortiz, 1994:36-44). Assim, a exaltação ao "nacional-popular" continua em destaque nesta época.

Esta transformação no pensamento da intelectualidade brasileira se vincula a diversos fatores. Externamente, uma explicação possível se relaciona à Primeira Guerra Mundial, na Europa: em primeiro lugar, por expor e ao mundo um forte sentimento de nacionalismo que teria atingido o Brasil, entre outros países; e, em segundo lugar, porque a guerra e suas implicações podem ter posto à prova a sempre alegada superioridade da civilização europeia, promovendo uma revisão de certas posturas estabelecidas anteriormente à guerra (Oliveira, 1990:145). A visão de "Brasil mestiço" surge com força, na busca de uma alternativa à civilização europeia e às manifestações de racismo identificadas aos Estados Unidos, como um caminho para a construção e o fortalecimento de uma nação estabelecida futuramente sobre bases não-europeias.

No Teatro de Revista brasileiro, a imagem de uma civilização europeia decadente, devido à guerra, surge em alguns momentos. Um bom indício pode ser encontrado na revista

[61] Sobre outros símbolos nacionais produzidos neste contexto, ver Vianna (2004) e Corrêa (1996).

carnavalesca *Reco-Reco*, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, estreada em janeiro de 1921. No prólogo, Momo, aqui retratado como um deus, agoniza no Olimpo. Sua agonia se deve, entre outros fatores, à crise mundial em consequência da Guerra de 1914-18 – o que é apontado no texto. Sua morte só poderá ser evitada pelo vigor, pela pureza e juventude do carnaval do Rio de Janeiro, em comparação às suas rivais Nice e Veneza – conclusão chegada a partir de uma comparação feita em cena. Um maxixe instantaneamente rejuvenesce Momo que, renovado, passeia pelo carnaval carioca e volta saudável e alegre para o Olimpo, após alguns dias de folia. Este enredo já contrapõe o Velho Mundo – corrompido pelos seus próprios valores – a um novo país, vigoroso, jovem e cheio de novos valores como a alegria, o que é, na peça, considerado claramente superior a tudo o que a velha civilização significa. Sevcenko (1992:200-201) aponta que na França cresceu, no pós-guerra, o interesse por culturas não-europeias[62], na busca de um espírito novo que rejuvenescesse a Europa e que, assim,

> Essa busca pelo popular, o tradicional, o local e o histórico não era tida como menos moderna, indicando, muito ao contrário, uma nova atitude de desprezo pelo europeísmo embevecido convencional e um empenho para forjar uma consciência soberana, nutrida em raízes próprias, ciente de sua originalidade virente[63] e confiante num destino de expressão superior (Sevcenko, 1992:237).

Assim, uma sociedade em processo permanente de desenvolvimento estaria, também, em busca de suas raízes – como a celebração de um passado comum, possivelmente, condenado ao desaparecimento completo.

Outra possível explicação se relaciona aos imigrantes, europeus principalmente. Incentivados na sua vinda para o Brasil (considerados trabalhadores ordeiros, eficientes, baratos e também com a função de ajudar na 'civilização' do país), os imigrantes pagariam caro por terem sido o objeto desta idealização. Ao perceberem que, em sua nova terra, estavam sendo alvo de uma real exploração que dificultava sua ascensão social, os estrangeiros reagiram. As greves, especialmente as do final dos anos 1910, formam um retrato desta situação. Surge, assim, a desilusão das elites com esta mão-de-obra, que passou a ser vista como perigosa: não se contentando em exigir melhores condições de trabalho, os estrangeiros ainda procuraram difundir 'ideologias exóticas' no Brasil. Deste modo, o trabalhador brasileiro – agora ordeiro e disciplinado – teria sido corrompido pelas 'más influências' do imigrante europeu. Por outro lado, a ascensão social e, principalmente, econômica, de algumas famílias imigrantes – aos poucos tomando o lugar de algumas das antigas famílias influentes – também concorreria para o desencanto em relação ao europeu, promovendo um retorno a valores "nacionais". O entusiasmo

[62] Realmente, isto pode ser estendido à história europeia desde, pelo menos, antes das grandes navegações, com as viagens por vias terrestres ou marítimas ao Oriente Médio e Distante e à África. Cada época e cada lugar parece escolher o seu 'exótico' para buscar e usufruir.

[63] Virente (adj.) significa verdejante, que verdeja, florescente, próspero (Silva, 1970v:627).

da elite paulista em relação a temas folclóricos poderia ter sido influenciado por este processo (Sevcenko, 1992:245-247).

No Teatro de Revista o tema da "redenção do trabalhador nacional" (Gomes, 1998:63) foi frequentemente utilizado e explorado. Fica subentendido, e às vezes explicitado, que o trabalhador nacional, tendo sido por muito tempo marginalizado, poderia agora se redimir. No cômputo geral, se manifestou uma espécie de 'boa vontade' para com este trabalhador, que agora teria a chance de mostrar seu valor. Um exemplo explícito desta nova visão está na revista *Canalha das Ruas*, de Marques Porto e Ari Pavão, encenada em 1922, e que tem como *compéres* Pedro Álvares Cabral e a própria Canalha das Ruas. Em certa cena, a Canalha responde a Cabral, que pergunta onde está o futuro do Brasil:

> Na lavoura! Na imensidão colossal de nosso território; nessa natureza prodigiosa onde tudo vive e sorri sem o auxílio do homem. Jeca Tatu morreu para sempre; ressurgiu agora em seu lugar o sertanejo vigoroso, que [...] vai ferir o ventre à terra fecunda, para lhe arrancar a seara com que formaremos o pedestal grandioso do futuro de nossa terra! [...] Acorda Jeca! Escuta! [...] Abandona a modorra estóica e primitiva e desperta para a luta [...] arranca o veio d'ouro do coração desta terra (*apud* Gomes, 1998:64).

Estas falas podem ser interpretadas como contraditórias, pois se declara a crença nas qualidades do trabalhador e, em seguida, se exorta o Jeca Tatu ao trabalho. Caso o 'brasileiro' fosse realmente um trabalhador aplicado não necessitaria, a princípio, ser exortado ao trabalho. Percebe-se que, frequentemente, os personagens da revista – como, neste exemplo, o Sertanejo – são marcados pela polissemia e podem ser alternadamente vigorosos e apáticos no enredo de uma mesma peça. Embora se note a existência de uma nova visão sobre a nação, ainda é comum que visões conflitantes convivam e se misturem, produzindo cenas inteiras nas quais se mesclam o orgulho do 'país mestiço' e vestígios de paradigmas anteriores – o orgulho se mescla ao preconceito. A marcha "Teu cabelo não néga"[64] pode ser tomada como exemplo disto (mesmo sendo de 1937). Ao mesmo tempo em que se diz "Mulata, tu não és deste planeta" e "Mulata, eu quero o teu amor", isto só pode acontecer porque "a côr não péga".

Levando-se em conta que esse foi um período de intensa circulação de ideias, não seria proveitoso, nem razoável, exigir posicionamentos ideológicos inteiramente coerentes e coordenados entre si – especialmente se notarmos que, ao mesmo tempo em que o trabalhador nacional é chamado de volta ao trabalho, não se indicam as causas de tal afastamento. Afastamento este claramente realizado pela mesma elite, preocupada agora com a redenção de tais trabalhadores, antes considerados preguiçosos, inúteis e inferiores àqueles estrangeiros.

A provável influência da cultura francesa sobre o Brasil, ainda nesta época, é outro fator a ser apontado como uma das fonte das renovadas considerações sobre a temática do 'popular'.

[64] Letra e música de Lamartine Babo, a partir de música dos Irmãos Vicente.

Na década de 1920 é perceptível em Paris um intenso crescimento no interesse por certas culturas 'exóticas' – os franceses, historicamente, parecem sempre procurar um novo 'exotismo' para diverti-los. Nota-se que, desde o início do século XX, ritmos estrangeiros, como o jazz americano, o tango argentino e também o maxixe brasileiro (através do dançarino baiano Duque) conseguiam um 'lugar ao sol' na capital francesa, e personalidades vistas como peculiares obtinham prestígio no ambiente da boêmia parisiense[65]. O maxixe inclusive, na primeira década do século XX, agitara a Europa – o dançarino Duque chegou a se apresentar, maxixando para o Papa (Tinhorão, s.d.:83-87). Nessa mesma época, a música de concerto buscava inspiração em fontes e temas populares, o que traria consequências para as carreiras de compositores como Heitor Villa-Lobos e Darius Milhaud[66]. Nesta busca pelo 'exótico', a cultura brasileira também seria lembrada pelos franceses, e figuras ligadas ao modernismo, como Villa-Lobos, se fariam conhecidas em Paris, neste período (Sevcenko, 1992:279-285). Daí pode-se inferir que Paris, mais uma vez, exerceu grande influência sobre a cultura brasileira – a valorização do 'nacional' parece refletir a ascendência francesa sobre a nossa cultura. Há evidências que apontam o papel da influência francesa neste momento de 'redescoberta do Brasil'[67], o que explicaria, em parte, a constante ênfase no exótico nesta busca, pelos intelectuais, de 'raízes nacionais' – levando figuras consideradas bizarras pelas 'camadas cultas', tais como Malandros, Mulatas e Caipiras a se tornarem alegorias da nacionalidade.

Também no Teatro de Revista esta questão foi apontada e discutida. A complexa valorização do "nacional-popular" se insinua em revistas como *Rio-Paris*, de Paulo Magalhães e Geysa Bôscoli, encenada em 1927 – onde há uma disputa entre duas personagens, onde cada uma representa uma das cidades referidas. Paris desfila seus valores 'civilizados' – como a tradição e 'superioridade' da cultura francesa – e o Rio mostra as suas belezas naturais e os valores locais – como a espontaneidade da cultura brasileira, vista, em especial, nos morros da Favela e da Mangueira. Esta escolha, no caso brasileiro, é bastante significativa: uma revista com igual temática, vinte anos antes, escolheria muito provavelmente outros 'motivos de orgulho' – como, por exemplo, a Avenida Central, construída, por sua vez, sob influência francesa. A complexidade desta relação emerge ao se perceber que a revista se assemelha a um manifesto nacionalista, onde, além das favelas, são exaltados o pau-brasil, a embolada, o desafio e a Mulata – isto é, elementos de um novo projeto de nação. O frequente louvor a Mulata, nesta época, se justifica pelo seu

[65] Para um maior aprofundamento desta relação do contexto cultural parisiense com a arte brasileira, ver Sevcenko (1992:277-295).

[66] Sobre a relação entre a música brasileira e a francesa, especialmente as relações de Darius Milhaud com o Brasil, ver a tese de doutorado de Manoel Aranha Corrêa do Lago, em especial os Capítulos 1 e 2. Sobre a música de concerto brasileira, deste período, há artigos publicados por Arnaldo Daraya Contier, como "Memória, História e Poder: a sacralização do nacional e do popular na música (1920-1950)", *Revista Música*, nº 1, ECA-USP, 1991 e "Villa-Lobos: o selvagem da modernidade", *Revista de História*, nº 135, 1996.

[67] Os próprios modernistas apontaram ter sofrido grande influência do poeta franco-suíço Blaise Céndrars, considerado a ligação entre eles e a cultura brasileira (Vianna, 2004: cap. 6).

sucesso permanente na boêmia parisiense – sendo esse nacionalismo possivelmente relacionado a uma opção francesa. Parece-nos ficar evidente a complexidade e a importância deste momento histórico na construção de uma imagem de Nação no Brasil.

Mas esta transformação não poderia ser atribuída apenas a certo momento histórico que explicaria, de forma generalizada, os fenômenos culturais de seu período. Vários fatores conferem ao Teatro de Revista deste momento uma especificidade que um vago 'contexto histórico' não explicaria de modo satisfatório. De fato, o principal ponto a ser considerado nesta transformação da revista brasileira se reporta à sua própria evolução temática e estrutural e ao seu posicionamento na constituição de uma cultura de massas no Brasil. Sendo uma forma de espetáculo voltada principalmente para a atualidade, a revista teve sempre que buscar uma linguagem acessível ao seu público para atingir seu objetivo de criticar os fatos mais relevantes do momento, utilizando-se assim de códigos reconhecíveis por seus espectadores. A revista – nas suas origens, ligada às feiras populares medievais[68] – estruturou-se na sátira a tipos e figuras conhecidas de seu público. Na época de Arthur Azevedo, a revista-de-ano atraía um público que, mesmo diversificado o suficiente para permitir o sucesso de peças como *O Bilontra*, ainda poderia ser descrito como socialmente limitado às classes média e média alta. Com o início dos anos 1910, a revista progressivamente se populariza e seu público passa a ser constituído também por pessoas de camadas sociais menos favorecidas (o empresário italiano Pascoal Segreto, em 1911, passa a cobrar 500 réis pelos lugares mais baratos da plateia e institui o sistema de três sessões diárias– ver Tinhorão, 1972:21). Ao precisar atingir um público mais amplo, os autores de revistas se viram obrigados a criar peças que dessem conta desta diversidade existente em seu público. Se isto, por um lado, levou a um significativo desenvolvimento da parte musical – que passou a incluir composições de sucesso –, por outro lado, evidenciou uma guinada na direção de questões e temas ligados ao cotidiano das classes menos favorecidas que agora frequentavam os teatros e casas de diversão da Praça Tiradentes.

Assim, não se pode considerar mero acaso o aparecimento de *Forrobodó* e *Gato, Baeta e Carapicú* no ano de 1912 – no ano seguinte à fixação do preço de 500 réis por um lugar na 'torrinha'. A burleta *Forrobodó,* especialmente, revela muito das necessidades deste novo momento e das soluções propostas pelos autores e empresários. A música de Chiquinha Gonzaga angariou enorme êxito para a peça, o que facilitou a sua popularização. Como as cenas se passavam na Cidade Nova, bairro marcado pela extensa presença de população de ascendência negra, isto certamente permitiu que parte substancial do público identificasse as situações vividas pelos personagens de *Forrobodó* com o seu cotidiano. Assim, estes tipos, longamente vividos e

[68] A relação das feiras da Europa com as origens dos espetáculos de Revista é feita por Veneziano (1991:19-24) e Mencarelli (1999:88-102).

revividos na história da comédia, mais uma vez demonstravam sua capacidade de transformação e renovação, adequando-se a um momento determinado através de mudanças sensíveis ao novo gosto da plateia sem, contudo, perder o montante básico de suas características (Veneziano, 1991:120-122).

De forma paralela às mudanças ocorridas no campo ideológico da cultura brasileira em geral, o estilo e a própria estrutura da revista também se modificavam, em dois processos concomitantes. O ciclo das revistas-de-ano, após a Primeira Guerra, vai chegando ao fim: "compadres, fio condutor, perseguições, resenha dos fatos mais importantes do ano, quadros sobre a imprensa, sobre o ano teatral, nada disso sobreviveria aos agitados anos [19]20" (Gomes, 1998:71). Em seu lugar, gradativamente, se impõe um modelo bem diferenciado, que passa a predominar a partir dos anos 1940: muito mais mulheres bonitas, culto às grandes vedetes, corpos cada vez mais à mostra, luxo crescente, espetáculos grandes e luxuosos. Ainda assim, os estudiosos do teatro ligeiro brasileiro veem na década de 1920 um grande equilíbrio entre estas duas tendências de se fazer revista. Salvyano Cavalcanti de Paiva resume bem esta tendência:

> Se nos primeiros sessent'anos contava-se com um tipo de teatro musicado de ênfase no relato cronológico, na comicidade circense, na crítica e com acanhada *féerie*, e, mais tarde, a partir dos anos [19]40, se restringiria ou daria destaque ao simples desfile de mulheres bonitas e quadros apoteóticos, sem fio condutor, sem inspiração, sem a caricatura política ou social – o ideal foi a conjugação de todos esses elementos na grande revista do vintênio [19]20-40, cuja pujança ocorreu no ímpeto inicial (Paiva, 1991:199).

Como se pode perceber, nos anos 1940 predominaria o denominado "padrão Walter Pinto" (Gomes, 1998:72), que aos poucos mudaria a estética e a estrutura da revista e a levaria a um novo momento que – a partir dos anos 1960, sendo marcado pela vulgaridade e banalidade – é apontado como a decadência definitiva e mesmo a morte da revista brasileira (Paiva, 1991:638). Mas, nos anos 1920, nada disto parecia possível. Na produção geral do Teatro de Revista, esta é uma década muito equilibrada: o texto dramático, a música e a cenografia são igualmente importantes. Nota-se também que, ideologicamente, esta década presenciou alguns deslocamentos temáticos. Inicialmente, a questão do "nacional-popular" – geralmente em situações e tipos específicos e às vezes de modo um tanto quanto contraditório – se manifestava de modo mais direto, mas a situação se mostraria bem diferenciada perto do fim da década. Com o passar do tempo, uma determinada visão deste "nacional-popular", consonante às ideologias produzidas no mesmo momento, parece se espalhar por toda a produção revisteira do país, sem quase deixar espaço para visões alternativas nos textos encenados. Não são apenas determinados personagens ou situações que são retratados como alegres, despreocupados e malandros. Estes caracteres parecem entremear tudo e todos, envolvendo todo o país. Gomes aponta que "a sofisticação das concepções teatrais é notavelmente acompanhada por uma modificação semelhante no tratamento

dos temas" (1998:72). Algumas peças bem sucedidas desta época podem exemplificar esses pontos.

A revista *O Pé de Anjo*, de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, estreada em abril de 1920, tinha sua ação durante os festejos da *Mi-Carême* – um Carnaval tardio em algum ponto da Quaresma – e tirou seu título de uma marcha carnavalesca de Sinhô. Seu enredo demonstra com clareza a transição pela qual passava a revista brasileira. Entre outros assuntos, discute-se no prólogo da peça a disputa entre música caipira e música da capital. Este prólogo, em termos de construção, nos remete de várias formas às revistas-de-ano. Nas revistas de Arthur Azevedo, o prólogo poderia ser no Olimpo ou algum lugar mitológico, na roça ou mesmo na cidade, em algum ambiente fechado – mas nunca nas ruas da cidade. O importante era fornecer o motivo para que acontecesse o passeio pela cidade, onde se faria a revista de acontecimentos do ano anterior. Em *O Pé de Anjo*, o prólogo fornece o pretexto para a viagem, apresentando os personagens e mostrando seu lugar na trama: esquema muito semelhante ao das revistas-de-ano. Mesmo assim, os dois atos da peça não mostram um passeio dos compadres pela cidade, nem há a característica sequência de cenas e quadros sem maior ligação que viria futuramente a caracterizar a revista. A fórmula escolhida pelos autores pode ser considerada intermediária, embora seja mais ligada às revistas-de-ano. O primeiro ato se dá em uma viagem de trem para o Rio de Janeiro, com tipos que favorecem uma grande variedade de situações cômicas: os caipiras do interior, um casal recém-casado dormindo em camas separadas, um doente, um almofadinha que é constantemente confundido com uma mulher, entre outros. Por se passar fora da capital e por não revisar os fatos do ano que passou, não se pode considerar este um ato típico de revista-de-ano, embora, mesmo já usando alguns elementos da revista mais moderna, continue bem ligado àquela tradição anterior do Teatro de Revista. O segundo ato acontece no Rio de Janeiro, inteiramente baseado na estrutura das revistas-de-ano: há o passeio pela cidade – quando se comentam seus acontecimentos e suas características; há também a costumeira sequência de quiproquós – que caracterizam a "perseguição típica das revistas-de-ano, onde o perseguido sempre escapa por pouco, e o problema só é solucionado no fim da peça" (Gomes, 1998:74). Mas aqui surge uma diferença básica: em *O Pé de* Anjo a trapaça provoca o riso no espectador, ao passo que Arthur Azevedo não nutre qualquer simpatia por este fenômeno. Mesmo assim, a ambiguidade se mantém. Nas revistas de Arthur Azevedo, a trapaça parece se conectar a uma crítica da sociedade da época – mesmo que permita uma leitura na qual o espectador apenas encontre diversão. Paralelamente, em *O Pé de Anjo*, os autores também permitem uma leitura de sua peça que caracterize a trapaça como sintoma de um 'país incivilizado', ainda que de modo mais complacente. Significativamente, no desfecho da peça, todos os personagens se encontram na sede do *Jornal do Brasil*, promotor da tal *Mi-Carême*, sendo recebidos pelo próprio jornal,

alegoricamente personificado. O jornal transmite umas poucas notícias mais sérias – remetendo-nos mais uma vez às revistas-de-ano – mas acrescenta: "Nada disso, porém, preocupa o espírito do povo carioca", e em seguida entram em cena os festejos da *Mi-Carême*. O que fica subentendido daí é que todos e quaisquer problemas ficam em suspenso quando se trata de um carnaval – suas brincadeiras e diversões.

Assim, *O Pé de Anjo* vem continuar uma tradição iniciada já em *Gato, Baeta e Carapicú*: a das revistas carnavalescas, onde apenas a pândega importa. Esta visão, ainda existente, sobre a cidade e o país – e que originou diversas considerações sobre o 'caráter nacional' – pode ser encontrada em toda a produção revisteira da época, mas principalmente nas revistas carnavalescas. Se formalmente ainda se liga às revistas-de-ano, *O Pé de Anjo*, em termos de ideologia, parece se afinar mais com o que viriam a ser o espírito das revistas dos anos 1920: a própria cidade parecendo incitar o povo à folia.

Mesmo que o padrão de revista carnavalesca viesse depois a influenciar as revistas do resto do ano, este é um período no qual ainda se buscam formas adequadas de se representar o "nacional-popular" nas revistas. Um exemplo disto é a revista *Quem é Bom Já Nasce Feito*, dos mesmos autores de *O Pé de Anjo* e lançada no mesmo ano. Nesta revista, os autores tentam valorizar o "nacional-popular" de forma mais direta, sem grandes elaborações. A peça parece criticar o país por estar completamente voltado para valores estrangeiros, deixando seus próprios valores morrerem. Logo de início, encena-se uma reunião das favelas da cidade, personificadas, implorando pela ajuda da municipalidade para suas urgentes necessidades. Critica-se, assim, a aceitação de qualquer estrangeiro no país - inclusive "cegos, aleijados, ladrões e anarquistas" – enquanto o trabalhador nacional enfrenta dificuldades para sobreviver, mesmo sendo superior ao estrangeiro em muitos aspectos. Esta crítica parece se relacionar diretamente com a recente revalorização do trabalhador nacional, já mencionada.

Além disto, faz-se uma crítica diretamente aos americanos, pois o controle estrangeiro sobre os bondes, telefone, luz e a influência da moeda americana aparentemente desagradam aos autores da peça. Esta visão nacionalista (quase que com tendências xenofóbicas) procura se justificar de várias formas. O único significado da presença do estrangeiro, aqui personificado por um norte-americano, parece ser o do prejuízo para a nação – nação esta que, para se considerar como tal, deveria se voltar para suas próprias riquezas. A contrapartida da supervalorização do estrangeiro no Brasil é a situação de abandono das favelas, que naquele momento começavam a se fixar no imaginário brasileiro como 'espaço da pureza e da inocência', simbolizado pelo samba-de-morro, que estava se tornando um "alicerce cultural da nacionalidade"[69]. Um quadro desta

[69] Inclusive, o samba-de-morro – principalmente aquele das escolas-de-samba – passou, com esta valorização do 'nacional-popular', por forte patrulhamento ideológico de diversas vertentes de pensamento, algo que se percebe até os dias de hoje. Sobre alguns destes debates, ver Vianna (2004), especialmente no Capítulo 6.

revista – onde as danças-de-salão praticadas pela elite social são criticadas como muito mais licenciosas do que aquelas populares e onde se faz a defesa de ritmos populares acusados de imorais, como o maxixe – parecem apontar a força desta opção pelo "nacional-popular". Desta forma, percebe-se neste período uma série de possibilidades, tanto formais quanto ideológicas, sendo possível vislumbrar algumas formas de posicionamento por parte dos autores, mas sem definir certezas absolutas nestas construções – em um procedimento que caracteriza a ambiguidade sempre característica do Teatro revisteiro.

Esta ambiguidade – característica, mas não exclusiva, da revista – acaba ecoando o fato de que temas abordados no Teatro de Revista eram objeto de discussão em diversos campos de conhecimento, muitas vezes em termos bastante parecidos. O Modernismo brasileiro pode ser tomado como um exemplo similar de fenômeno. Embora autodenominado como movimento, o Modernismo permitiu e abrangeu diversos posicionamentos ideológicos, formais e temáticos. Em todas estas divisões internas, eram discutidos, de forma semelhante, alguns dos temas abordados pelo Teatro de Revista e, nos palcos, diversas das questões mais caras aos modernistas estavam diariamente em discussão. Neste sentido, a produção revisteira aparece como um importante veículo na elaboração e divulgação de uma visão de Brasil mais ligada à noção de 'nacional' e de 'popular' – ainda que com todas as suas contradições.

Um exemplo da complexidade deste período é a revista *Duzentos e Cinquenta Contos*, de 1921, com autoria também de Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes[70]. Formalmente, esta peça se mantém bastante presa aos padrões tradicionais do Teatro de Revista e da revista-de-ano. Nota-se que, nesta revista, permanece um fio condutor, uma história que corre paralelamente à revisão dos fatos ocorridos. A trama gira em torno dos hóspedes de uma pensão, entre os quais há diversos personagens típicos – como o Malandro, o português e o estrangeiro (no caso, norte-americano). Mesmo quando há cenas de rua[71], estas são sempre comandadas por hóspedes da pensão.

A discriminação racial é um tema que se destaca nesta peça, o que a torna bastante interessante para se averiguar algumas ideias circulantes naquele momento acerca desta questão, que sempre foi bastante delicada. A cena inicial mostra um sonho de certo personagem, no qual são mostrados americanos que querem 'exportar' alguns de seus negros para o Brasil, por considerá-los indesejáveis. Esta imigração é aceita pelo Brasil, por 'não haver' discriminação racial por aqui. A distinção feita, na peça, entre Brasil e Estados Unidos não pode ser considerada inocente ou ingênua, já que os Estados Unidos atravessavam, desde o início do século XX,

[70] A repetida presença desta dupla nos exemplos selecionados se deve à extensa e intensa atuação dos seus autores na cena teatral do início da década de 1920. Veremos também outros autores de grande sucesso, como Luiz Peixoto, Marques Porto, Ari Pavão e outros.

[71] Nota-se que, à medida que o Teatro de Revista modifica sua estrutura, os autores em geral acompanham esta mudança apenas parcialmente, mantendo sempre algum laço com a mais antiga maneira de fazer revistas.

problemas ligados aos distúrbios envolvendo o racismo, com inúmeros espancamentos e mortes sofridos por não-brancos (ver DaMatta, 1987). Novamente se relaciona a imigração ao futuro que se pretende construir no Brasil e ao desenvolvimento do seu 'caráter nacional'. Pode-se notar que este é um debate que mantém a problemática do século XIX, já perceptível em algumas das revistas de Arthur Azevedo, com uma inversão de sentidos: os negros passaram a ser bem-vindos!

Porém, o enredo da peça indica que a realidade ainda é bastante diferente. Lulu, um negro, chega à pensão e passa a ser motivo de reprovação geral. Esta parte da peça parece ser um manifesto contra o preconceito, pois Lulu não demonstra merecer a discriminação – merecendo a simpatia dos autores do texto. Com o decorrer da peça, Lulu conquista a 'simpatia' dos funcionários da pensão, através de generosas gorjetas. Mesmo assim, o malandro Ressaca, o português Centenário e o americano Mr. Bull se mantêm irredutíveis: querem que Lulu se vá. Os autores parecem zombar do preconceito dos personagens: Centenário e Mr. Bull simplesmente concordam com as ideias de Ressaca, que na verdade procura um pretexto para sair da pensão, pois está com os pagamentos atrasados.

O enredo desta revista permite, em cena, uma discussão constante sobre imigração, preconceito e discriminação raciais, desenvolvimento e caráter nacionais. Lulu ao tentar impedir a aprovação de um projeto de se vetar a entrada de imigrantes negros no Brasil, suscita um debate sobre este tema. A dona da pensão teme a entrada de negros, afirmando que o Brasil precisa "melhorar sua raça". O português concorda que o Brasil precisa melhorar a raça, mas, por seu lado, afirma que o país é "ruim por causa dos brancos": para ele, um país tão grande e rico pode e deve admitir a todos, em nome do progresso. Em contraponto, Ressaca afirma que a única imigração conveniente ao Brasil é a dos portugueses.

Os personagens de *Duzentos e Cinquenta Contos* são usados para expor as mais diversas opiniões sobre um tema, ainda hoje, bastante controverso. Os autores aparentam se posicionar de forma simpática ao personagem negro e ao personagem lusitano, e isto parece ser uma tentativa, consciente ou não, de se firmar aquela imagem de 'Brasil mestiço' cujo 'caráter nacional' estaria na riqueza da mistura – mistura esta que nos tornaria um país único no mundo. As posições tomadas por cada personagem são bastante significativas. A dona da pensão, Brasiliana, se mostra mais próxima das elites do século XIX, embora pareça inclinada a mudar de opinião, pois considera Lulu "muito decente". Ressaca e Centenário parecem ser aproximar das opiniões dos autores da peça – sendo, assim, seus porta-vozes. Ressaca projeta nos portugueses uma afinidade natural que possibilitaria uma assimilação mais pacífica. Em contrapartida, o português Centenário, aberto a imigração, parece ver na diversidade e na miscigenação o caminho para o progresso do Brasil. Esta defesa recíproca entre Ressaca e Centenário possibilita certa leitura: o Malandro tipicamente brasileiro sente afinidade pelos portugueses – para o bem ou para o mal; de

sua parte, Centenário relaciona progresso com mistura racial, defendendo o "Brasil mestiço", do qual Ressaca seria um típico representante.

Os autores deixam clara, no final da peça, a sua posição, criando uma espécie de continuidade temática com a revista *Quem é Bom Já Nasce Feito*. O norte-americano Mr. Bull dá um golpe de 250 Contos em Lulu, o que faz Ressaca observar que a fortuna do americano se devia à quantidade de água que acrescentada ao leite que ele vendia. Esta observação, feita por um Malandro, poderia levar o espectador a acreditar que malandros, no mau sentido, são os estrangeiros, e que um Malandro brasileiro seria mais inofensivo. A revista *250 Contos* parece caracterizar bem os momentos iniciais dos anos 1920. Há algumas renovações na estrutura e nas formas de encenação, mesmo que ainda com uma perceptível continuidade em relação às revistas-de-ano. E, ideologicamente, há uma clara mudança em relação ao período anterior: os interesses 'nacionais' – em novos termos e fortemente relacionados com as raízes do que, entre outras coisas, se desdobraria na 'democracia racial' – são constantemente defendidos.

Há exemplos relacionados a uma certa forma de se fazer revista que se tornou mais prestigiada nos meados da década de 1920. Um destes exemplos é a revista *Verde e Amarelo*, escrita por José do Patrocínio Filho e Ari Pavão e encenada em 1925. Quanto à estruturação da peça, já se vislumbram diferenças em relação às outras peças citadas. O fio condutor, embora ainda presente, tem menor importância e o mesmo ocorre com os *compères*. Certos elementos na construção desta peça – que se mostra adiantada para sua época – indicam outras possibilidades na forma de se fazer revistas.

No que diz respeito à temática, o título já aponta a intenção dos autores – que, no prólogo, afirmam que a peça é "genuinamente nacional" e listam os ingredientes para uma revista bem sucedida: "Velasco, Ba-ta-clan, asneiras e trocadilhos". O mais significativo aqui é a presença das duas companhias estrangeiras, especializadas no Teatro de Revista, apontadas como grande influência motivadora na mudança do modelo das revistas-de-ano para o das "revista-espetáculo" (Ruiz, 1984:39; Veneziano, 1996:67; Paiva, 1991:216-218): a francesa Ba-ta-clan e a espanhola Velasco – chegadas aqui, respectivamente, em 1922 e 1923. E isto pode ser encarado como mais um argumento ao se considerar o papel da influência francesa na reavaliação e na renovação dos conceitos sobre o "nacional-popular" em curso naquele momento.

O conteúdo ideológico da revista se define já no prólogo, quando se diz que "o Brasil dormia o sono dos justos antes de ser descoberto". Logo depois, entram índios nus dançando e um deles avisa gritando: "não há nada mais certo: o Brasil está descoberto". Segue-se a toada sertaneja "Nosso Ranchinho", de Donga e De Chocolat:

> Nosso ranchinho assim/ Tava bom
> Gente de fora entrou,/ Trapaiou! (Alencar, 1965:153)

Estas cenas dos índios sugerem que, com a chegada dos descobridores portugueses, fundou-se no Brasil um reino de mestiçagem racial e cultural que ainda domina o país. No primeiro ato, há uma série de cenas discutindo a origem e a pertinência dos símbolos nacionais – dando a entender a impossibilidade de se separar as culturas negra, índia e branca, já que, no Brasil, só há cultura mestiça: "não há nada mais certo". Pode-se notar ainda que esta forma de se fazer revista contribuiu para também sofisticar o debate ideológico no palco do Teatro de Revista. A revista *Verde e Amarelo* procura debater sobre o 'caráter nacional', mas sempre de maneira cômica e leve, sem se tornar panfletária. Enquanto Bittencourt e Menezes em geral se dirigiam a questões mais pontuais, Patrocínio e Pavão parecem mais aprofundados nas suas concepções ideológicas, pois em *Verde e Amarelo* realizam uma interpretação mais ampla do Brasil e seu caráter – nada deixando a dever às discussões realizadas pela 'grande intelectualidade' naquele momento.

Em 1929, estreou *Banco do Brasil*, escrita por Luiz Peixoto e Marques Porto[72], uma revista na qual se podem perceber as transformações da ideologia do 'caráter nacional'. Nesta revista, este assunto está no centro do debate e, de forma geral, segue a linha de pensamento de *Verde e Amarelo* – embora, nesta revista, não haja *compères* e o fio condutor seja muito mais tênue. O prólogo já aponta a posição dos autores da peça. Cabo, personagem Malandro presente durante toda a peça, está no "Reino da Erva" e responde cantando ao ser questionado sobre o Brasil:

> Minha terra é um paraíso/ Que Deus fez pra se gozá
> O que nos farta é juízo,/ O resto tudo tem lá!

O 'caráter nacional', apresentado aqui de forma que se tornaria quase um padrão, não se faz representar apenas pelo Malandro. Araci Cortes, personificando a Moeda Nacional, cantava as características e o valor da Mulata:

> Sou cor morena, cor de ouro,
> Sou brasileira, sou nacioná!
> A cor morena é um tesouro,
> É cor de jambo, é cheiroso manacá![73]

Não foram poucas as vezes em que o Brasil foi apresentado, em revistas da segunda metade da década de 1920, como a "terra que tem parmeiras no mangue onde canta o sabiá da malandrage" (em *Baiana Olha P'ra Mim*, de Bittencourt – Menezes, 1926). Este ponto de vista sobre o país parece permear toda a revista *Banco do Brasil*. Não pode ser por acaso que Cabo, o

[72] Esta dupla de certa forma sucederia Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes como os autores de maior sucesso na revista brasileira. Integrados a um estilo mais moderno de escrever e montar revistas, Peixoto e Porto mostram nesta peça essas mudanças. A revista perdeu seu fio condutor e seus compadres. Há uma sucessão de quadros, onde a narrativa não tem necessariamente uma continuidade, e personagens que predominam na peça, mas sem a função de costurar os quadros.

[73] A partitura desta canção não foi, por nós, encontrada no decurso desta pesquisa.

personagem de mais destaque, sempre reforce a imagem de que o Brasil é a "terra da malandragem".

Na apoteose final desta revista se fazem referências ao "país moreno", em um samba-exaltação no estilo de Ary Barroso. Podemos, com isso, notar que nas revistas cariocas, neste final dos anos 1920, já é marcante a visão de Brasil como "país mestiço", povoado por um "povo alegre" em uma "terra cheia de riquezas", expressões muito comuns nos sambas-exaltação. Esta passagem de um campo para o outro, por certo, não foi tranquila. Uma série de contradições relacionadas a estes personagens aparece ao se lidar com personagens arquetípicos – como o Malandro, a Mulata, o Português e o Caipira – revelando, muitas vezes simultaneamente, admiração e preconceito, desejo e repulsa. Com isto, percebemos que, nos palcos do Rio de Janeiro, ideias muitas vezes contraditórias se entrelaçavam, mostrando uma riqueza de textos e músicas das revistas do período que é fonte para diversos estudos.

A produção revisteira dos anos 1920 se destaca não apenas por uma guinada temática em direção às questões do 'nacional-popular', como se pode perceber nas peças aqui citadas, mas também, e principalmente, por certa ambiguidade ao tratar estas questões. As razões para isto são variadas e diversas. Por não haver preocupação de se reunirem em um movimento coeso, não se pode esperar que exista uma unidade, estética ou ideológica, entre obras de autores unidos somente pelo ofício de produzir revistas e outros gêneros de teatro ligeiro. Em um período de deslocamento, tanto na estrutura quanto na temática da revista, era natural que existissem muitas contradições. E, além disto, estes revistógrafos se envolviam em experiências novas, para as quais ainda não se havia construído uma linguagem própria.

Uma revista teatral era, inevitavelmente, construída através de inúmeras mediações entre o autor e o espectador[74] – ou seja, entre o momento da produção e o momento da recepção –, sendo que estas mediações permitiriam diversificadas leituras e releituras sobre temas que já abrem grandes possibilidades para o debate.

O próprio caráter polissêmico dos personagens, através dos quais se dá a discussão, permite a convivência de visões conflitantes sobre o "nacional-popular" no Teatro de Revista dos anos 1920. Personagens semelhantes a alguns dos principais tipos da revista – como o Malandro, o Português, a Mulata e o Caipira – pontuam toda a história da comédia, dando a ideia de que, na verdade, são construções constantes na linguagem teatral[75]. O estabelecimento e a permanência desses personagens só puderam acontecer pelas variadas possibilidades de ação e de interação por eles oferecidas. No caso das revistas, é possível se notar um certo padrão na 'evolução'[76] destes personagens. Se o Malandro, nas revistas-de-ano, simbolizava o atraso do país, nas revistas dos

[74] Este aspecto do teatro de revista mereceu considerações de Fernando Mencarelli (1999:147-153).
[75] Para maiores informações, ver Veneziano, 1991:cap. 1 e 4.
[76] Evolução vista como adaptação às novas necessidades, não necessariamente como melhoria em relação ao passado.

anos 1920 ele passa representar a singularidade do Brasil, transformando o país em caso ímpar no mundo.

Porém, mesmo que o Malandro tenha sido expurgado do centro da cidade para o subúrbio ou para o morro e mesmo que os juízos de valor tenham se modificado, a construção do personagem se manteve igual em vários de seus princípios básicos. Uma forte inclinação ao ócio e o constante recurso à trapaça são características tanto de Faustino como de Cabo, personagens citados anteriormente e que representavam realidades diversas. Esta extensa possibilidade de leituras diferenciadas dentro de uma construção semelhante parece garantir a permanência do Malandro e, também, de outros tipos da revista que, através de um perfil inconfundível, permitem variadas construções. Realmente, todo o processo de definição e de valorização do "nacional-popular", a partir de meados dos anos 1910, está entremeado destas ambiguidades de construção - sendo completamente viável que, em na Exposição Internacional de Barcelona, em 1929, o Brasil seja representado por uma Mulata cantando:

> A morena gentil representa em Sevilha o Brasil!
> Tenho dengues, feitiços, requebros, derriços que outros não têm!
> Sou de fato a mulher que seduz num olhar a qualquer!
> Sou quindim procurado, sou doce de coco, manjar delicado!
> Meu Deus!
> Você não aguenta!
> Isto tem pimenta! Isto tem dendê!
> Meu Deus
> Este tempero é bem brasileiro! É bom como o quê!
> Este pratinho porém é muito quente!
> Se é bem feitinho, faz mal a muita gente![77]

Note-se que, àquela altura, grande parte dos que refletiam sobre a questão nacional estava empenhada na adoção de um modelo considerado muito inapropriado até cerca de duas décadas antes. E a solução encontrada para resolver dilemas do 'atraso nacional' viria a ser responsável por algumas das perenes ambiguidades relacionadas ao "nacional-popular". Se, a leitura de Brasil predominante, ainda hoje em dia, se deve muito às elaborações da nacionalidade construídas nos anos 1920, ainda permanecem alguns dos complexos de inferioridade remanescentes de um período no qual se buscava alcançar o 'perfeito' modelo europeu. Quanto a esta questão, observa-se

> Que este tipo de valorização do desprezado é uma operação condenada à incompletude. Parece que resta sempre uma dúvida, ou pelo menos um motivo para piadas antinacionalistas: será que o antes-desprezado-agora-motivo-de-orgulho não deveria continuar para sempre desprezado? E a questão principal, 'que somos nós?' (e a defesa daquilo que somos, que nos tornará fortes no futuro, mas que hoje ainda nos deixa fracos), continua a nos preocupar como antes (Vianna, 2004:164).

[77] Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes, *Comigo é na Madeira* (1929). Partitura também não localizada.

Se hoje em dia, mesmo com o triunfo desta visão de Brasil, ainda há margem para dúvidas e questionamentos, o que se pode dizer acerca de período em que este modelo estava sendo proposto e seu debate, muitas vezes entre pessoas formadas em plena *Belle-Époque*, se fazia acirrado? Com tudo isto, mesmo que Malandros e Mulatas não tenham sido, no sentido estrito, apontados como potencialmente danosos nas peças dos anos 1920, a dúvida parece permanecer constante. Sobre a valorização de "morros e subúrbios" nas revistas deste período, Roberto Ruiz, biógrafo de Araci Cortes comenta que:

> Os temas de morro começavam a ser tratados, com insistência, pelos revistógrafos e compositores do asfalto, que tinham uma noção completamente distorcida e romântica das agruras e realidade da vida nos aglomerados populares dos morros e subúrbios, onde residia a população de mais baixo poder aquisitivo da metrópole. [...] falava-se em malandragem, em cabrochas, em rodas de samba, mas na verdade pouco se sabia do quotidiano daquela gente que mantinha sua vida bem distante dos olhos da cidade (Ruiz, 1984:162).

Observar esta valorização feita de estranhamento e admiração é um caminho para a compreensão de parte substancial da produção revisteira, principalmente a partir de meados da década de 1920.

Provavelmente, o documento mais singular para se estudar aspectos das mudanças e permanências do Teatro de Revista brasileiro, nesta década, seja uma revista de 1926, *Tudo Preto* de De Chocolat. Totalmente produzida por artistas negros (excetuando-se o empresário), esta revista permite que se tenha uma visão dos fenômenos aqui estudados sob a ótica dos negros – de presença menos extensa ou efetiva na produção do restante das peças. A intenção dos autores da peça parece ser o de destacá-la das outras como sendo uma 'peça negra'. No prólogo já se expõe esta questão: mostrar que os negros não são apenas serviçais, embora a questão do preconceito seja, cuidadosa e virtualmente, evitada. Para o autor, De Chocolat, esta revista se guia pelo modelo francês, nacionalizado pela temática e pelo talento brasileiros. O uso de elementos negros, nas diversas partes da produção, é explorado como um diferencial para atrair a curiosidade do público, mas sem procurar gerar grandes controvérsias, pois o modelo seguido é muito semelhante à maior parte das revistas do período e, assim, a discussão sobre preconceito e discriminação está ausente do texto. Aparentemente, De Chocolat estava consciente do virtual apelo de sua empreitada, pois utilizou o recente interesse pelo "nacional-popular" para popularizar sua revista. Esta impressão se reforça, no decorrer da peça, na medida em que se representa o negro de forma extremamente semelhante àquela das peças escritas por 'não-negros'. Basicamente, os símbolos ditos negros se mantêm: o requebro da Mulata, a feijoada e outras comidas, o sentimentalismo da modinha e a batucada africana. Há cenas e quadros bastante significativos desta tendência. Em uma cena de *féerie*, a escrava favorita implora ao seu senhor, de uma forma inteiramente submissa, que ele lhe dê o "amor verdadeiro". Uma outra cena nos remete ao sincretismo

religioso: uma negra casada com um branco procura concretizar seus desejos e intentos através de rezas e mandingas. Nesta mesma cena, apenas a negra fala errado – elemento continuamente atribuído aos personagens negros de outras revistas e, mesmo, de outros gêneros teatrais. Reportando-se a influência francesa nas revistas em geral, há um quadro onde uma "Mistinguett Brasileira" – referência à estrela maior da companhia francesa Ba-Ta-Clan de 1923 – canta afrancesadamente uma música. Pode-se notar que, em um exemplar tristemente raro de uma revista escrita por um negro, a visão a respeito do negro encenada não diverge, no seu cerne, da encontrada em revistas de autores ditos brancos. As contribuições do negro à nossa cultura são as mesmas: batucada, sincretismo religioso, mãe negra ama-de-leite, escrava amante, mulata dengosa, feijoada – sem qualquer menção ao trabalho do negro ou sua participação em batalhas e guerras. Sem maiores elaborações, exatamente aquilo que já era exaltado como símbolo do 'país mestiço' é recuperado por um revistógrafo negro.

Seria bem natural se pensar em criticar o autor de *Tudo Preto* por haver escrito uma "peça negra" 'para branco ver', mas não devemos nos esquecer de outros elementos influenciando este caso. O autor, que havia morado na França, era negro e escrevia para uma plateia considerada predominantemente branca (e de ascendência portuguesa, se considerarmos que "falavam à lusitana João Caetano e Vasques, e [...] os nossos atores até Procópio [Ferreira], Leopoldo Fróes, Iracema de Alencar e Dulcina [de Moraes]", RUIZ, 1988:15) e para uma crítica teatral muito empenhada em divulgar e valorizar o "caráter nacional"[78]. É preciso ter em mente que estes mesmos elementos, então exaltados, estavam até pouco tempo antes cercados por pensamentos de cerrada rejeição, e De Chocolat, sendo negro, pode simplesmente ter julgado mais conveniente garantir o que já seria um progresso. Precisamos também lembrar que o pós-guerra nos Estados Unidos foi marcado por inúmeros distúrbios devidos a questões raciais, com momentos de intensa discriminação racial. Levando-se em conta a posição de destaque deste país no contexto mundial já naquela época, as notícias sobre tais perseguições a não-brancos certamente tiveram sua repercussão no Brasil. E isto, possivelmente, induziu os negros brasileiros a ter como meta mais imediata garantir seu lugar na sociedade brasileira e se certificar de que tais perseguições não aconteceriam no Brasil – embora não tenhamos dados para afirmar que isto se refletiu nas revistas. A busca pelo sucesso pode também ter levado o autor a espelhar a visão mais aceita naquele momento[79].

Por outro lado, isto pode nos indicar uma outra possibilidade: a de que esta visão de "nacional-popular", aparente em diversas revistas analisadas, seja algo além da visão dos 'brancos' sobre os 'negros'. A revista de De Chocolat, ao evitar controvérsias, pode insinuar que

[78] É o caso de Mário Nunes, crítico de teatro do *Jornal do Brasil*, que em *40 Anos de Teatro* (Rio de Janeiro: SNT, 1956) usa, em grande número, termos como "brasileiro" ou "brasileiríssima" para elogiar a construção de personagens.
[79] Vide a aprovação de Gilberto Freyre à peça (Vianna, 2004:25).

os símbolos que, a partir deste período, passaram a ser classificados como 'populares' e/ou 'nacionais' poderiam também apresentar as reivindicações dos negros brasileiros a respeito de sua parcela de contribuição para a 'cultura brasileira mestiça'. Em grande parte, a adoção de símbolos 'populares' como 'nacionais' tem sido considerada exclusivamente como uma criação unilateral, estabelecida por intelectuais 'brancos'[80] - deixando ao elemento negro e índio uma posição de passividade. Seria possível que os símbolos nacionais produzidos no período pudessem refletir, também, o resultado de uma negociação diária, não necessariamente consciente, mas repleta de tensões, acerca do papel do negro na formação do caráter nacional? Esta negociação aproximaria este resultado, como diz Stuart Hall, a uma noção de Identidade "formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados e interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam" (Hall, 2005:13).

A apoteose final de *Tudo Preto* é outro ponto importante. As apoteoses, dentro de convenções revisteiras que remontam aos tempos da França e de Portugal, encerravam cada ato das peças e correspondiam a um *grand finale*, geralmente com caráter de exaltação[81]. Um pouco contraditoriamente, a apoteose do último ato de *Tudo Preto* – peça que no prólogo diz querer "mostrar que os negros não são apenas serviçais" – denomina-se "Mãe Negra". Embora a cópia do texto disponível não tenha rubricas sobre a cenografia desta apoteose, imagina-se que uma revista que procura demonstrar a importância dos negros na formação de uma 'cultura brasileira' tente exaltar a importância da mulher negra na criação dos filhos dos senhores. A apoteose de *Tudo Preto* pode ajudar a construir um quadro onde símbolos negros – em geral considerados simples imposição paternalista de intelectuais de elite – podem ter sido, se não propostos, ao menos discutidos e problematizados pelo elemento negro. Podemos conjecturar que, ao considerar a produção de símbolos nacionais nos anos 1920 um privilégio de intelectuais brancos, esteja-se silenciando sobre uma participação decisiva dos negros no processo.

CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

> Numa visão de longa duração, podemos vislumbrar no início dos anos [19]70 o fechamento de um processo cultural iniciado ainda nos anos [19]20, marcado pela necessidade de buscar a identidade nacional brasileira e para o qual concorreu de forma significante a esfera musical popular (Napolitano, 2002:75).

Este arco começa, ainda timidamente, em fins do século XIX, como podemos perceber no decorrer deste texto. Autores como Arthur Azevedo já buscavam a construção de uma Identidade Nacional, ainda que sem nomeá-la assim.

---

[80] Como é visto em Vianna (2004), onde a plausível contribuição do negro durante o processo de criação de símbolos nacionais não é sequer aventada.

[81] Para maior detalhamento sobre as apoteoses, ver Veneziano, 1991:109-113.

Nas palavras de Stuart Hall, “a identidade plenamente unificada, completa segura e coerente é uma fantasia” (Hall, 2005:13). Podemos, na verdade, ter uma “multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis” (idem) na mesma medida em que os significados e as representações do “nacional-popular” se diversificam e se multiplicam.

Constatamos que as revistas estavam, de forma constante, participando das intensas discussões ocorridas naquele momento – quando se pensava a formação de uma nacionalidade verdadeiramente brasileira. As guinadas deste debate foram cruciais na constituição e fixação de alguns tipos alegóricos que povoaram os palcos da revista. O texto das revistas permite uma leitura diversa daquela que aponta o Malandro como combatente opositor aos projetos oriundos da elite. O que se pode notar é um fenômeno diferente: ocorrem perceptíveis mudanças no debate relacionado ao “nacional-popular” que, em conjunto com a maior diversificação do público, teriam contribuído para que os autores e produtores das revistas promovessem uma guinada temática, voltando-se para o cotidiano popular. Mesmo que os textos citados sejam produtos do pensamento de alguns membros da elite intelectual nacional, é possível perceber que estes autores se dirigiam a um público eclético – formado tanto por uma elite social quanto por segmentos menos privilegiados da sociedade. Desta forma, os textos destas peças, claramente refletindo visões parciais, acabam por revelar uma grande diversidade de visões – criando, assim, a possibilidade para a compreensão de tensões existentes naquele momento em que se repensava e se reconstruía todo o conceito da nacionalidade brasileira. É possível notar que, no teatro, este processo não foi percebido como algo engendrado ou manipulado por um determinado grupo que visava determinado resultado. A figura do Malandro se inseria em um contexto no qual se repensava a nacionalidade justamente em função da falência de um projeto anterior – falência decretada, entre outros fatores, pelas greves operárias e pela Primeira Guerra Mundial. Fatos como estes ajudaram a enfraquecer a busca pelo paradigma europeu – no qual, visando o desenvolvimento nacional, deveríamos buscar nos assemelhar a Europa, calcados em conceitos como “progresso” e “civilização” e na necessidade de extirpar os vestígios de nosso passado incivilizado.

A distância entre as duas formas de se pensar a nação nos parece evidente. Se, inicialmente, o Malandro está presente como paradigma negativo, como alegoria do Brasil atrasado e corrompido pela escravidão; já nos anos 1920, o Malandro se torna a alegoria do Brasil jovem e ímpar, com características ‘inéditas’. As discussões sobre os impasses do desenvolvimento encontravam uma saída ‘à brasileira’. E nas revistas se nota a forte presença desta ambiguidade caracterizando um grupo de pessoas ainda abalado pela ruína de um modelo antes considerado perfeito e indiscutível. A busca por novos modelos promoveu intensos debates, mantendo acesa a discussão sobre o ‘caráter nacional’. A mudança no juízo de valores, em grande

parte dos exemplos, só é acompanhada por mudanças na construção cênica dos personagens – os valores defendidos por ele continuam os mesmos. Isto pode ser notado em revistas como *A Escrita é Outra*, de 1923, de autoria de Alfredo Breda, onde o malandro Sete é abordado pelo "Rei do Trabalho". Tal como Faustino de *O Bilontra*, este malandro se safa das investidas do Trabalho e se mantém na ociosidade. Mas, diferente de Faustino, a malandragem de Sete é retratada de maneira orgulhosa, mas inofensiva.

O mesmo acontece no que diz respeito à cidade. Ao estudar as revistas-de-ano de Arthur Azevedo, Flora Süssekind (1986) referiu-se a uma "utopia da capital" manifestada nas suas revistas: uma capital adequada aos projetos para a nação, para simbolizá-los, seria um desejo de todos. Os autores do Teatro de Revista parecem ter mantido uma forte inclinação neste sentido. Na década de 1920, o que se percebe é uma nova "utopia da capital", debatida em termos muito semelhantes[82]. E o espaço da capital continua a ser o espaço da farra, da pândega, da malandragem, da picardia – sendo a avaliação deste ponto feita então de forma menos negativa. As revistas-carnavalescas desta época se mostram particularmente ricas neste ponto.

A associação, extremamente difundida, do brasileiro com o Malandro não é recente. Observamos na literatura que, no século XIX, este tipo de visão do 'caráter nacional' era a mais comum e estabelecida, resultando, sem dúvida, em uma avaliação negativa da nacionalidade. Mesmo que as imagens mais comuns do Malandro e do brasileiro tenham mudado desde o período das revistas-de-ano, não é possível negar que alguns dos principais elementos na sua construção se repetem nos dois períodos – com a diferença se dando, em geral, no juízo e na atribuição de valores. A ideia de que o brasileiro tem aversão ao trabalho – generalização que abrangeria toda a população brasileira sem exceção – era primeiramente interpretada como sintoma de vagabundagem. Com o resgate do trabalhador nacional, esta mesma aversão passou a ser considerada como astúcia, possibilitando em grande parte a ascensão do Malandro ao *status* atual.

Sob este aspecto, é possível observarmos que, entre o desprezo e a exaltação, mudou a atitude, mas não se alteraram substancialmente as premissas. De certa forma, aquela atitude de estranhamento em face do 'popular' se manteve inalterada. As atitudes vistas como 'do povo', antes classificadas como inferiores, passam a ser, no novo período, consideradas 'autênticas' e uma pobreza idealizada e romantizada se transforma em um modelo do país. Como vimos, as revistas dos anos 1920, mostram o espaço do morro, e suas atividades, com uma função de resgate das 'tradições profundas', que não poderiam se preservar senão em um espaço marcado por inocência e pureza. Por outro lado, esta visão elaborada a respeito do 'povo brasileiro' tem,

[82] Embora, diferentemente das convenções das revistas-de-ano, as revistas dos anos 1920 não cumpram obrigatoriamente aquele passseio (ou perseguição) dos principais personagens pela cidade. Mesmo assim, a glorificação da capital se mantém e a projeção de visões de Brasil na cidade está ainda muito presente.

visivelmente, uma forte relação com uma mentalidade paternalista, que diverte os membros da sociedade enfatizando a imagem de que pobres, sambistas, favelados e bêbados são figuras encantadoras que sintetizam os caracteres ‘tipicamente nacionais’.

Daí o nosso interesse em ressaltar como a Mulata e o Malandro foram não apenas personagens-tipo de destaque para o Teatro de Revista, mas também como sua história ilustrou com tanta clareza os comportamentos sociais da virada do século XIX para o XX, período no qual nossa pesquisa está focada.

A seguir abordaremos a voz cantada no teatro de revista.

CAPÍTULO 2
A VOZ CANTADA E O TEATRO DE REVISTA BRASILEIRO

Neste capítulo, investigamos como era a voz cantada no Teatro de Revista brasileiro entre as décadas finais do século XIX e as primeiras décadas do século XX: quais eram as exigências sobre seus artistas e suas vozes? É de suma importância avaliar esses dados para se analisar aspectos vocais e musicais da Mulata e do Malandro nesse repertório.

Iniciamos pela contextualização do Teatro de Revista com enfoque nas dimensões de seus espaços físicos – os teatros – na tentativa de perceber as exigências vocais impostas aos artistas. Em seguida, falamos sobre a música escrita para este gênero de teatro, seus compositores e sua formação musical, para entendermos quais influências musicais a Revista brasileira sofreu. Consideramos relevante a inclusão da biografia de alguns artistas revisteiros – não apenas por serem desconhecidos pela maioria dos leitores e para termos este registro no nosso trabalho, mas também pelos dados, referentes à voz e repertório vocal desses artistas, que muito nos ajudaram a compreender suas características vocais. Por fim, abordamos o tema central deste capítulo: a voz cantada e os conceitos a serem utilizados no terceiro Capítulo.

2.1 O TEATRO DE REVISTA

2.1.1 Os teatros do Teatro de Revista: o espaço físico

Observando as informações sobre os teatros do Rio de Janeiro – existentes na região da atual Praça Tiradentes – contidas em *Arquitetura do Espetáculo: Teatros e Cinemas na Formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*, de Evelyn Lima, inferimos que, pelo tamanho de suas plateias, eram grandes as exigências de projeção vocal, tanto para a fala quanto para o canto. Podemos citar a atriz e diretora teatral Bibi Ferreira, que em entrevista a Artur Xexéo, no jornal *O Globo* (6/9/2008), afirmou que em teatros com capacidade para até 600 espectadores não se faz necessária a amplificação sonora por microfones – o ator deve contar apenas com sua voz. Esta opinião da atriz nos dá noção da demanda vocal sofrida pelos artistas revisteiros, e do teatro

musicado em geral, ao atuar em espetáculos realizados em teatros com maior capacidade de público – que, como veremos a seguir, representavam a maior parte dos teatros.

Dos teatros nos quais os espetáculos de revista eram apresentados mais comumente, citamos abaixo alguns exemplos que demonstram essa exigência vocal. Este levantamento nos permite ver que, em uma época na qual a amplificação das vozes por microfones não existia, era realmente necessário aos atores e às atrizes possuir, através de técnica ou esforço, uma grande projeção vocal:

- Teatro Apolo, localizado na Rua do Lavradio, tinha capacidade para mais de 1.500 pessoas (Lima, 2000:117);
- Teatro Éden-Lavradio, inaugurado por Pepa Ruiz, com *Tim-Tim por Tim-Tim*, e do qual se diz "cadeiras [...] em grande número, e é espaçosa a galeria" (Lima, 2000:117);
- Teatro Lucinda, inaugurado em 1880 (depois, em 1887, tornou-se Teatro Éden Dramático) com cerca de 650 lugares, dispunha de "13 camarotes, 306 cadeiras, 96 lugares nas galerias nobres e 200 lugares nas galerias gerais" (Lima, 2000:111);
- Teatro Politeama Fluminense, casa com cerca de 1.500 lugares (Lima, 2000:77). Inaugurado em 1876, destinava-se a espetáculos circenses, mas, em 1879, foi reformado, "sendo nele construídos palco, platéia e camarotes" (Lima, 2000:118), quando "chegou a abrigar até companhias líricas [...] tinha então capacidade para cerca de três mil espectadores" (Lima, 2000:118);
- Teatro Recreio Dramático – "Além de comédias, este teatro exibiu revistas, dramas e até óperas, o que permite deduzir ter sido um teatro de boas proporções" (Lima, 2000:81);
- Teatro República, que "possuía vastas proporções, porém, ostentando o estilo árabe, era de muito mau gosto" (citando críticas na imprensa da época, Lima, 2000:119). Segundo a planta baixa da plateia contava com cerca de 1.900 lugares (Lima, 2000:120);
- Teatro Santana, onde cabiam 1.500 espectadores – possuía um palco com 10 metros de boca e de fundo com 15 metros de altura, não sendo considerado, pela imprensa da época, um palco grande (Lima, 2000:80-81). Contraditoriamente, a mesma fonte nos diz que, em 1896, este teatro tinha 250 lugares, tendo sido reformado em 1904, aumentando sua capacidade para 650 espectadores (Lima, 2000:113).

Para efeito de comparação, observemos a capacidade de público de três teatros dedicados à ópera e ao teatro sério no Rio de Janeiro, no século XIX, e do atual Theatro Municipal do Rio de Janeiro:

- O Real Teatro São João tinha "capacidade para 1.200 pessoas, e [era] dotado de quatro ordens de camarotes" (Lima, 2000:52);
- Tendo sido reconstruído depois de um incêndio, o São João passou a ser chamado de Teatro São Pedro de Alcântara, com acomodações para cerca de 1.300 pessoas, tendo "82 camarotes, 532 poltronas na platéia, 28 poltronas no balcão, 400 lugares nas galerias, encenando quase sempre óperas, comédias e operetas" (Lima, 2000:90);
- O Teatro Lírico tinha, em 1888, cerca de 3.200 lugares, com três ordens de camarotes, sendo oitenta e sete ao todo (Lima, 2000:58);
- O Theatro Municipal do Rio de Janeiro tem, atualmente, 2.357 lugares, sendo que sua capacidade foi bastante aumentada na reforma de 1934.

Considerando que as dimensões da plateia, mesmo em teatros com acústica perfeita, influenciariam na escolha das vozes para os espetáculos, podemos deduzir que as demandas vocais para o teatro ligeiro não seriam menores, sendo em alguns casos até maiores, que as do teatro denominado sério.

2.1.2 Teatro de Revista brasileiro: seus compositores

Em todos os espetáculos de Revista, a presença da música era uma constante. Cada personagem – real ou alegórico e dependendo de sua importância dentro do enredo – tinha sua parcela de participação nos números musicais. Na ópera e na opereta, personagens entram em cena cantando recitativos, árias e cabaletas para se apresentarem ao público e serem situados na trama; paralelamente, na Revista tornou-se habitual que cada personagem de destaque "se auto-apresentasse cantando, dizendo seu nome, sua profissão, seus gostos e outros dados esclarecedores" (Veneziano, 1991:155), eram as chamadas coplas-de-apresentação. Desta forma, o público sabia *quem* ou *o que* entrava em cena. Além dessas coplas, existiam canções de gêneros variados, danças (cantadas ou não), grupos – duetos, tercetos ou conjuntos – e números musicais de grande porte (as apoteoses).

A música do Teatro de Revista teve diversas fontes. Foi criada por compositores vindos do teatro lírico, como Henrique Alves de Mesquita (1830-1906) e Abdon Milanez (1858-1927). Teve compositores como Francisco Assis Pacheco (1865-1937), João José da Costa Junior (1868-1917), Nicolino Milano (1876-1962), com formação clássica, que trabalharam musicando o Teatro de Revista. Houve nomes vindos do Choro, como Sofonias Dornelas (1870-1941), Luiz

Moreira (1872-1920) e Paulino Sacramento (1880-1926), que também criaram para o palco do Teatro de Revista. Musicando revistas, houve compositores populares que inspiraram compositores eruditos – como foi o caso de Marcello Tupynambá (1889-1953), cujas canções inspiraram Darius Milhaud (1892-1974), que o considerava, junto com Ernesto Nazareth (1863-1934), um mestre, dizendo "Nazareth e Tupynambá precedem a música de seu país como as duas grandes estrelas do céu austral" (*apud* Kiefer, 1982:119). Podemos citar também Ary Barroso (1903-1964), Lamartine Babo (1904-1963), Noel Rosa (1910-1937) e José Barbosa da Silva (Sinhô, 1888-1930) como frequentes colaboradores no Teatro de Revista.

No levantamento de compositores ligados à produção de música para o Teatro de Revista, chegamos a um total de mais de 200 nomes (ver anexo 7) ligados principalmente ao teatro carioca. Deste grande número, noventa compositores foram ligados a espetáculos específicos listados no anexo 8. Este expressivo número de compositores demonstra a penetração deste gênero teatral e indica o volume da sua produção. Podemos supor que compositores como os citados acima contribuíram para criar um padrão de excelência, no palco, e de expectativa, na plateia.

2.2 A VOZ NO TEATRO DE REVISTA: SEUS INTÉRPRETES

Ao ler as biografias das atrizes destacadas que mais frequentemente compunham os elencos das revistas, vemos que estas transitavam, com tranquilidade e frequência, da revista para a mágica e para opereta cantando papéis vocalmente exigentes, sendo que algumas se aventuraram, inclusive, na ópera.

Sobre os homens os dados são mais vagos e tendem a sugerir que, em geral, a exigência sobre os atores recaía essencialmente na comicidade, afirmando-se que havia "atores nativos para formar o naipe masculino, em que predominava a caracterização cômica" (Prado, 1997:21). O mesmo autor acrescenta:

> No palco quem dava vida e consistência aos tipos esquemáticos da revista, bem como os da opereta e da mágica, eram os atores cômicos, especialistas da comunicação imediata com a platéia. Cantavam com a pouca voz que tinham, sem aperfeiçoamento musical, mas sabiam extrair do texto a salacidade, o duplo sentido sexual que os autores haviam disseminado no texto [...] Nada era dito com todas as letras, tudo ficava subentendido (Prado, 1997:28).

Nomes como o de Blanche Grau[83], Cinira Polônio[84], Rose (depois Rosa) Villiot[85] e Pepa Ruiz[86] são citados na revista e na opereta. Ana Manarezzi é citada como soprano[87] e Xisto Bahia[88] é dito "de voz abaritonada" (Tinhorão, s.d.:22).

[83] Blanche Grau (Rússia, 1863- Rio de Janeiro, 1952), formada no Conservatório de Paris em canto e piano, veio para o Brasil com a Cia. Francesa de Operetas e Óperas Líricas Maurice Grau. Sua "maravilhosa voz e talento" chamaram a atenção da crítica e do público. Ficando no Rio de Janeiro, passou a cantar cançonetas francesas e, quando dominou o português, estreou no Teatro Recreio, na Cia. Esther e Ribeiro. Foi a criadora do papel-título, na peça *Os 28 dias de*

A música desses espetáculos de teatro ligeiro era, de qualquer forma, "música para 'gargantas inteiras', não para vozes de 'meia garganta' que Eça de Queirós, com certa maldade, viu nos cantores de Portugal" (Prado, 1997:21).

Mesmo que dos homens pouco se fale, a literatura descreve acontecimentos que nos permitem inferir a capacidade vocal dos atores-cantores no Teatro de Revista. Arthur Azevedo, na revista-de-ano *O Bilontra*, criou um personagem lusitano – o "Comendador", vivido pelo ator Antônio Francisco de Souza Martins – que tinha de cantar uma versão paródica da ária "*La Donna è Mobile*"[89] com versos do autor. Acreditamos que, mesmo com a tonalidade modificada, uma música tão conhecida (e por isso utilizada comicamente) terá sido cantada integralmente para surtir o efeito desejado – o que pode dar bom testemunho da capacidade vocal do ator.

Sobre as atrizes temos informações mais detalhadas.

Abigail Maia, por exemplo, passou por diversas fases, todas envolvendo seu canto e o reconhecimento do público e da crítica – fazendo de comédias a operetas vienenses. Filha de atores, "não fôra criada para o teatro" (Abreu, 1963:119), mas viajando com a mãe na Cia. de Comédia (de Assis Pacheco e Antonio Peixoto Guimarães), substituiu a "ingênua"[90] da Companhia e estreou como atriz, com 15 anos de idade, no vaudeville *Maridos na corda bamba* (*Le truc de Serafin*). Em 1903, ingressa na Cia. Silva Pinto (cuja vedete era Pepa Ruiz), trabalhando como cantora e atriz em mágicas. Trabalhou também na Cia. de Revistas, do Empresário Lago, no Teatro Recreio, e na Cia. Luso-Brasileira, do Empresário José Loureiro, no Teatro São Pedro. No Teatro Sá da Bandeira, em Portugal, cantou um vasto repertório de operetas vienenses. De volta ao Brasil, trabalha na Cia. José Ricardo, no Teatro Recreio, e nesta época forma com Luiz Moreira e João Phoca um trio de cantores. Foi 'estrela' da companhia de Paschoal Segreto, a partir de 1920, no Teatro São Pedro. Trabalhou com Leopoldo Fróes, no Teatro Fênix, e com Oduvaldo Viana, em 1921 no Teatro Trianon, como primeira figura. "Criou, então, quase todo o grande repertório de comédias de Oduvaldo Viana, Armando Gonzaga e

---

Clarinha. Cantou em revistas no Teatro Príncipe Imperial (*O Mandarim*, 1884). Com a Empresa Heller, fez *Fausto Jr.*, *Os Sinos do Eremitério*, *Babolin*, *A Filha de Maria Angu* (Abreu, 1963:69-76).

[84] Cinira Polônio (1862-1938), "que estudara música na Europa e cantava com malícia e finura cançonetas francesas, além de protagonizar operetas" (Prado, 1997:29), estreou no Teatro Lírico em 1879. Ver também de Angela de Castro Reis, *Cinira Polônio, a divette carioca*.

[85] Rose Villiot (1850-1908), chegou no Brasil em 1872, ainda no tempo do Alcazar, e "viveu e morreu como boa brasileira, exceto no sotaque, que os franceses nunca perdem" (Prado, 1997:21). Criou o papel-título de *A filha de Maria Angu*, paródia de Arthur Azevedo a uma opereta francesa.

[86] Pepa Ruiz (1859-1923), considerada a rainha da revista, "nascida na Espanha, feita atriz em Portugal, mas também brasileira por ter se deixado ficar por aqui" (Prado, 1997:29). Veio para o Brasil na revista *Tim-Tim por Tim-Tim* (1892), onde fez 18 personagens diferentes e cantou, vestida de baiana, "O Mugunzá", escrito para a temporada brasileira por Francisco de Carvalho.

[87] Ana Manarezzi (1864-?), "atriz grega, soprano" (Ruiz, 1988:35), cantou "As Laranjas da Sabina", na revista-de-ano *A República*, de Arthur Azevedo. Já Tinhorão (1972:60) diz "a atriz e soprano italiana Ana Manarezzi" (grifos nossos).

[88] Xisto Bahia (1841-1894), compositor e cantor de lundus, "extraordinário nos papéis em que imitava roceiros, capadócios e outros tipos populares do Brasil" (Prado, 1997: 29). Fez grande carreira no teatro ligeiro.

[89] Da ópera *Rigoletto* de G. Verdi.

[90] "Ingênua" é a jovem (conhecida, em priscas eras, como *menina-moça*) que, nas histórias e no teatro, sempre se apaixona pelo *rapaz errado*, é enganada por ele, sofre com isso, mas tem um final feliz ou redentor.

outros" (Abreu, 1963:122), mantendo com Oduvaldo uma Cia. de Comédias. Foi um dos grandes cartazes do rádio-teatro da Rádio Nacional. Foi a primeira a receber o título de "Rainha da Canção Brasileira", dado pela imprensa paulista. Como atriz de opereta, criou *Jurity*, peça "que projetou Procópio Ferreira" (Abreu, 1963:122). Abigail foi dedicatária de inúmeras músicas e números musicais nas revistas das quais participou. Estas dedicatórias eram impressas nas partituras postas à venda, onde costuma se ler "do repertório da actriz Abigail Maia" ou "dedicada a grande actriz Abigail Maia". Por sua versatilidade profissional e vocal deduz-se a qualidade de sua voz.

Atriz destacada no gênero, Margarida Max (São Paulo, 1902 – Rio de Janeiro, 1956), vedete do Teatro de Revista – que estreou no Rio de Janeiro na Cia. de Revistas do Teatro Boa Vista de São Paulo, no Teatro Lírico – é considerada como responsável pela "renovação da nossa revista, com Jardel [Jércolis] e Manuel Pinto" (Abreu, 1963:267). Começou no teatro, em Franca (São Paulo), em 1917, substituindo a "ingênua" na peça *As duas gatas*, da Companhia de Alzira Leão. Mudando-se para o Rio, trabalhou com Viriato Corrêa, Oduvaldo Viana, Otília Amorim, Abigail Maia, entre outros. Em 1924, encabeça o elenco de *A la garçònne*, no Teatro Recreio, formando a Grande Cia. de Revistas Margarida Max, que mais tarde se juntou à Empresa Manuel Pinto. Em 1933, Margarida vai para uma Cia. de Operetas, no Teatro São Pedro, trabalhando com Marcel Klass, maestro e futuro marido. Margarida, orientada por Klass, cantou *Tosca*, de Puccini, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, na década de 1940 (Abreu, 1963:269). Infere-se destes dados que boa extensão e grande volume vocal esta artista teve.

Outra dessas atrizes-cantoras que demonstrou grande versatilidade foi Medina de Souza (Lisboa, 1877 – Rio de Janeiro, ?) que, segundo Arthur Azevedo, foi "uma atriz de imensos recursos, com bela voz, que tem sempre obtido sucessos" (*apud* Abreu, 1963:113). Entre 1896 e 1920, foi "uma das cantoras e atrizes mais populares do Rio" (Abreu, 1963:113). Estudou medicina, abandonando o curso para ingressar no Instituto Nacional de Música (em Portugal), para estudar canto e piano. Mais tarde, casada com um barítono, foi contratada, junto com o marido, pelo Empresário Taveira para estrearem, no Rio de Janeiro em 1896, na peça *BIBI & CIA.*, e acabaram ficando no Brasil. Aqui, cantou óperas (*Fausto, A Sonâmbula* e outras), operetas (das europeias *Les cloches de Corneville* e *Viúva Alegre* às brasileiras *Jurity* e *Amor Bandido*), mágicas (*Ali-Babá, Bico de Papagaio*), revistas brasileiras (*Rio Nú, Berliques e Berloques*) e portuguesas (*Tim-Tim por Tim-Tim, O 31*). Aos oitenta anos de idade vivia de dar aulas de música no Retiro dos Artistas, Rio de Janeiro (Abreu, 1963:113-115). Por sua trajetória e repertório, conclui-se que Medina teve extenso estudo de canto lírico.

Há ainda a história de Maria Falcão (Portugal, 1874 – Nova Iguaçu, 1960), atriz portuguesa que estreou no Teatro Príncipe Real, de Lisboa, como "Delfin" da peça *Maria Antonieta*, e desembarcou no Brasil, em 1890, contratada como atriz dramática. Em 1895, volta ao

Brasil, com a Cia. Sousa Bastos, como a "Fada do Amor e da Arte", na revista *Sal e Pimenta*. Pelo seu desempenho, foi contratada por Ismênia dos Santos para a sua companhia, onde fez vaudevilles, comédias, dramas e revistas. "Em 1912, foi a primeira figura da Companhia Nacional, a primeira que ocupou o nosso Teatro Municipal [do Rio de Janeiro], organizada por Eduardo Victorino" (Abreu, 1963:91). Em 1916, com Itália Fausta e Alexandre de Azevedo, toma parte na "maior iniciativa já vista [...] em teatro ao ar livre [...] o Teatro da Natureza, no Campo de Santana" (Abreu, 1963:92), um enorme anfiteatro – com "70 camarotes, 1.000 lugares distintos, 1.000 cadeiras e 1.000 populares sentados e 10.0000 pessoas em pé, diz o programa" (Abreu, 1963:92) – onde Maria Falcão atuou como a "Santuzza" da *Cavalleria Rusticana*, além de terem feito *Orestes*, de Ésquilo, entre outras peças. Um teatro dessas proporções corresponde a *Arena di Verona* – teatro instalado numa antiga arena de lutas do Império Romano transformada, em meados do século XX, em palco de espetáculos menos sangrentos, que incluem ópera e balé, e onde atualmente se utiliza amplificação sonora.

Estes dados sobre as dimensões dos teatros e sobre a biografia de artistas do Teatro Musicado no Brasil (tema potencial para diversas outras pesquisas) nos ajudam a reconhecer e apreciar a grande capacidade vocal e artística dessas pessoas, que reuniam qualidades consideradas tão díspares nos dias de hoje, que sejam: aliar técnicas vocais líricas ou semi-eruditas – que independessem de amplificação sonora – com o '*fazer música popular*'.

Esta versatilidade era um objetivo e uma necessidade para esses atores e atrizes. A realidade do mercado atual não é diferente. O aumento do número de espetáculos de teatro musicado, hoje em dia, exige cantores com a mesma versatilidade vocal e artística. E, mesmo assim, encontrar intérpretes que se adequassem às necessidades das músicas e dos teatros, tanto agora como naquele tempo, não é e não era questão de fácil solução, pois se procurava

> Não cantores que soubessem representar, porém, de preferência, atores que soubessem cantar, porque a expressão fisionômica, a graça e a simpatia pessoal, a malícia do olhar, da boca e das mãos, a beleza, tratando-se de mulheres, toda essa parte corporal representava um dos pilares do espetáculo (Prado, 1997:20).

Além disso, buscava-se uma "liberdade de movimentos proporcionada pela música, [e] pelo fato de os atores passarem sem hesitação da fala ao canto, substituindo de vez a realidade pela teatralidade" (Prado, 1997: 20). Com isso vemos que, embora os artistas revisteiros tivessem demandas semelhantes às dos cantores líricos, seus caminhos não eram necessariamente os mesmos[91]. Se por um lado a projeção da voz era fator de sucesso ou fracasso, por outro a expressão total do artista também pesava bastante. Acrescente-se a isto que um ator de teatro musicado ligeiro – principalmente nas Revistas, onde uma pessoa podia interpretar inúmeros

[91] Ver itens 2.3.2, 2.3.3 e 2.3.4, sobre técnica vocal.

papéis – não poderia se considerar, estética ou conceitualmente, nem cantor lírico nem cantor popular, como discutiremos adiante.

2.3 VOZ FALADA E VOZ CANTADA: CONSIDERAÇÕES TÉCNICAS

"Aprender a cantar é um processo de descobrimento do que sua voz pode fazer por você"[92] (Brown, 1996:xiii). A busca pela melhor técnica vocal passa pelo desenvolvimento de aspectos da voz que a qualificarão como instrumento musical. Timbre, extensão, tessitura, agilidade, ressonância e volume são alguns aspectos essenciais deste desenvolvimento, mas a principal característica da voz humana é, provavelmente, sua capacidade de unir a palavra à música, ou seja, dicção, pronúncia e expressividade aliadas a todas as exigências musicais da obra.

Faremos uma breve diferenciação entre o canto popular e o lírico[93], com suas respectivas demandas e particularidades; uma descrição sucinta do *Belting* (técnica vocal originada no teatro musical norte-americano e usada, de maneira adaptada, no teatro musical brasileiro atual); e, ainda, uma comparação entre canto lírico e *Belting*.

Acreditamos (e isso dá margem a um outro e mais profundo trabalho) que o uso da voz – assim como o uso do corpo, dançando ou como elemento visual da interpretação – seguia certas convenções estéticas no Teatro de Revista, criando padrões para cada tipo de situação ou personagem.

Podemos observar que Mara Behlau separa o uso profissional da voz em duas possibilidades – voz falada e voz cantada – afirmando que "em algumas situações, como no teatro musical, exige-se o domínio de ambas as emissões" (Behlau, 2005:300). A voz cantada é ainda dividida em "canto popular" e "canto erudito" (Behlau, 2005:334 e 336). Mas, levando em conta C. Ware (1998:251), vemos que a variedade no uso da voz cantada profissional, tanto no popular quanto no erudito, é bem mais diversificada nas suas possibilidades e demandas musicais, e pode-se afirmar que

> O aumento das experimentações vocais, tal como o *Sprechgesang*[94] e música de vanguarda [...] Avanços tecnológicos na amplificação eletrônica e fonográfica [...] O culto a [Richard] Wagner nas décadas de [19]20 e [19]30 [...] Desenvolvimento do *verismo*[95] italiano na ópera [e o] Apuramento histórico na performance de música antiga (Rubim, 2000:15),

---

[92] "*Learning to sing is a process of discovering what your voice can do for you*" (tradução nossa).

[93] Ao usarmos a expressão 'canto lírico' nos referimos à técnica vocal utilizada, enquanto a expressão 'canto erudito' procura dar conta do repertório cantado. Exceções feitas às citações literais.

[94] Termo usado por A. Schönberg, e por outros compositores da sua escola, para designar uma espécie de declamação musical que participa, a um tempo, do canto e da fala. A sua indicação gráfica é feita mediante uma cruz inscrita na haste das notas (Borba, 1958:573).

[95] Designação aplicada à estética realista da ópera italiana influenciada pelo naturalismo francês em fins do século XIX e início do XX. O verismo exigia uma demanda vocal mais intensa que as escolas ou estilos anteriores. Os seus principais cultores foram G. Puccini, P. Mascagni, R. Leoncavallo e Giordano. Foi um falso realismo, que pintava apenas os aspectos brutais da vida (Borba, 1958:670).

entre outros fatores, demonstram a possibilidade de uma gradação contínua e ininterrupta no uso da voz, desde aquela estritamente falada até a voz lírica mais perfeitamente treinada, sem degraus nem quebras. Esta possibilidade de gradação acima referida nos parece extremamente relevante na abordagem do repertório vocal do Teatro de Revista, cujos personagens costumavam apresentar várias facetas diferentes durante o drama e, possivelmente, necessitavam fazer com que isso se refletisse na voz.

A seguir, trabalharemos com alguns conceitos a serem utilizados no capítulo 3.

2.3.1 Registros Vocais

A definição de 'registro vocal' ainda provoca discussões nos dias de hoje. Segundo Alberto Pacheco, esta discussão vem, pelo menos, da época medieval e, até hoje, está "longe de chegar a um consenso entre profissionais" (Pacheco, 2006:106). Citando Manuel Garcia (1805-1906), Pacheco mostra uma definição de registro vocal:

> Pela palavra registro, nós entendemos uma série de sons consecutivos e homogêneos indo do grave ao agudo, produzidos pelo desenvolvimento de um mesmo princípio mecânico, e dos quais a natureza difere essencialmente de uma outra série de sons igualmente consecutivos e homogêneos, produzidos por um outro princípio mecânico. Todos os sons pertencentes ao mesmo registro são, por conseqüência, da mesma natureza; quaisquer que sejam, aliás, o timbre ou a força a que são sujeitos (Pacheco, 2006:106).

Vemos, por esta definição, que os registros se relacionam com a extensão de cada voz. E que a quantidade de registros usados se relaciona com a extensão de cada canção e estes variam para cada voz, nunca se comportando de forma absoluta. Uma nota, uma frase, toda uma canção, podem ser cantadas em registros diferentes dentro de uma mesma extensão – dependendo das possibilidades de cada voz e dentro de limites de cada mecanismo.

Ware (1998:112) define registro como uma "série de tons vocais distintos, consecutivos, homogêneos que podem ser mantidos em altura e sonoridade dentro de uma certa extensão"[96], concordando com Garcia, mas acrescenta que o registro vocal tem dois componentes principais:

- *Componente fonatório* – composto da vibração das pregas vocais, da configuração da glote[97] e do fluxo de ar – que produz a frequência fundamental[98] de vibrações, percebida como altura (*pitch*);
- *Componente ressonantal* – que consiste de ajustes e ligações acústicas dos sistemas supra e subglóticos – produzindo o espectro harmônico, que não só determina qual vogal é ouvida, mas também o timbre da voz de cada indivíduo.

---

[96] "*A series of distinct, consecutive, homogeneous vocal tones that can be maintained in pitch and loudness troughout a certain range*" (T. do A.).

[97] Glote é o espaço entre as pregas vocais.

[98] Frequência fundamental é aquela gerada propriamente pelas pregas vocais – sem amplificação pelo trato vocal e ainda antes de serem produzidos os sons harmônicos relacionados.

Citando Garcia, Pacheco mostra a divisão das vozes em registros:

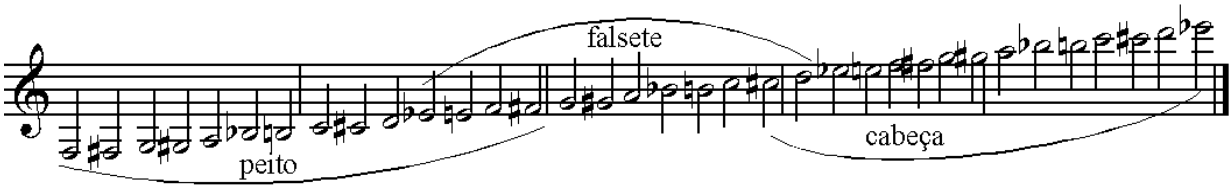


Figura 1: Extensão dos registros segundo Manuel Garcia: contralto, meio-soprano e soprano

Note-se que na região que Garcia denomina falsete[99], no esquema das vozes femininas acima, as notas intermediárias ($G\#_3$ a $C\#_4$)[100] correspondem à região do *Belting*, discutida nos itens 2.3.3 e 2.3.4.

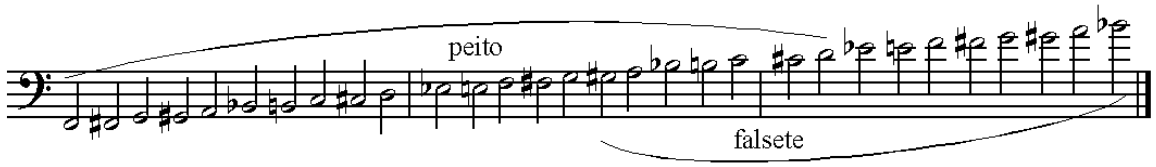


Figura 2: Extensão dos registros segundo Manuel Garcia: baixo e barítono

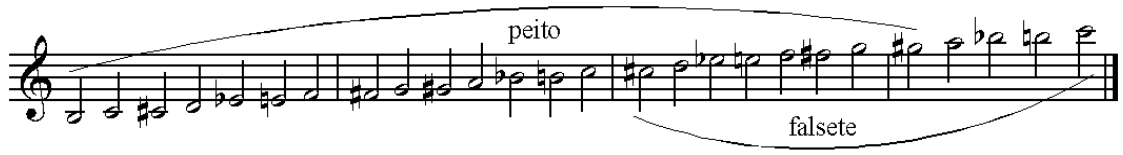


Figura 3: Extensão dos registros segundo Manuel Garcia: tenor e contraltino

Vemos, pelos esquemas acima, que nas interseções dos registros é possível escolher qual mecanismo – e registro – usar, embora, em notas extremas das partes, esta manipulação seja mais dificultosa. Geralmente, nas regiões de interseção é possível manipular e misturar uma maior ou menor proporção do mecanismo de cada registro. Ou seja, pode-se colocar mais 'peito' (mecanismo de peso) ou mais 'cabeça' (mecanismo de leveza) nas notas da referida região.

Ware (1998:115-116) aponta que existem diversas teorias sobre a existência e o número de registros vocais:

- *Teoria do registro único*: segundo Ware é uma teoria idealista, que considera que quando a voz "funciona corretamente, existe somente uma inconsútil qualidade vocal por toda a extensão vocal";
- *Teoria dos dois registros*, que divide a voz em registro de peito (*voce di petto*) ou mecanismo de peso – típica da voz falada ou gritada – e registro de cabeça (*voce*

[99] Falsete é uma terminologia controversa que apresenta diversos aspectos. Fisiologicamente e vocalmente, o termo falsete tem sido usado para definir a voz aguda masculina, que soando ligeiramente soprosa e com sonoridade feminina, utiliza um mecanismo diverso do mecanismo dos registros de peito e de cabeça (Miller, 1996:121).

[100] Ao mencionar alturas absolutas, usamos cifragem alfabética, onde A corresponde à nota *lá*, B à nota *si*, e assim por diante até G que corresponde à nota *sol*; sendo que ♭ significa bemol e #, sustenido. O número subescrito se refere à oitava a qual a nota pertence, então, neste caso, $E\flat_3$ significa a nota mi bemol pertencente a oitava central do piano, que é chamada "3".

di testo) ou mecanismo de leveza – mecanismo mais alto e suave usado em uma flexível, leve e animada forma de fala;

- *Teoria dos três registros*, que incorpora aos registros de peito e cabeça um terceiro, o registro médio ou misto, que seria o resultado da mistura de qualidades dos dois outros registros na região média da voz, aproximadamente no terço médio da extensão da voz cantada.

O mesmo autor aponta ainda a existência de registros auxiliares (Ware, 1998: 116-117): (a) *registro de falsete* – quando as pregas vocais estão altamente alongadas e apenas as bordas vibram, enquanto o resto das pregas vocais permanece firme (que ocorre em ambos os sexos,mas associado primariamente à voz masculina); (b) *registro de flauta ou assobio* – na região mais aguda da extensão das vozes femininas, acima de C_6; e (c) *Strohbass* e *Schnarrbass*, termos associados aos baixos de coro da Europa oriental, que cantam notas muito graves 'fritando' a voz (*vocal fry*).

Pacheco (2006:107) aponta que, no Barroco[101] inicial, as transposições eram aconselhadas de modo que as canções fossem cantadas, preferencialmente, dentro de um único registro – o registro de peito – ou com o mínimo de mudanças de registro vocal. Para que isso fosse exequível, as canções usavam a extensão vocal de uma *oitava* ou *nona* e deveriam ser transpostas de acordo com a voz do intérprete. Esta prática é, aliás, muito semelhante a que ocorre cotidianamente com os cantores populares. O desenvolvimento da arte do canto (a ópera especialmente) "exigiu que os cantores tivessem uma extensão vocal cada vez maior" (Pacheco, 2006:107) e passou-se a indicar o uso do falsete e da voz de cabeça para desenvolver a extensão vocal dos cantores. E, com isso, a diferenciação entre canto popular e canto lírico cresceu.

2.3.2 Canto Lírico e Canto Popular

Podemos qualificar como marcantes e variadas as diferenças existentes entre o *canto lírico* e o *canto popular*, incluindo questões técnicas e comportamentais, pois se baseiam, para Behlau (2005), em premissas praticamente opostas. Para esta autora, ao comparar o canto à luz passando por uma lente, o canto popular seria o fenômeno de divergência – onde cada "artista busca sua marca particular, criando tantos modelos quantos são os cantores" – e o canto erudito seria o fenômeno de convergência – já que neste o "o artista busca [...] com uma técnica universal, atingir um único modelo ideal" (Behlau, 2005:342).

[101] Consideramos proveitosa esta referência ao barroco, pois nele a estética vocal em uso pedia um timbre mais claro – com a laringe em posição mais alta -, o que é similar ao uso da voz nos espetáculos de teatro musicado ligeiro em geral. Sobre as relações entre a posição da laringe e o timbre, ver Pacheco, 2006:111-115.

Consideramos isto uma esquematização didática, posto que, na nossa vivência, tanto da música popular quanto da erudita, temos visto cantores – eruditos ou populares, indiferentemente – buscando padrões de excelência vocal e, ao mesmo tempo, uma individualidade que possibilite a sua definição como artistas únicos.

Basicamente, as diferenças entre o canto popular e o erudito que podem ser consideradas relevantes para este trabalho têm muito a ver com o perfil profissional de cada cantor e as demandas de repertório, como acontecia tanto antes no Teatro de Revista quanto agora no Teatro Musicado. As observações abaixo são verdadeiras para ambos os casos:

- *A formação do cantor, no seu sentido técnico-vocal*. O estudo de técnica vocal, assim como a formação do conhecimento histórico-musical são demandas do cantor erudito, enquanto este conhecimento não é premissa no canto popular (realidade esta que, mesmo recorrente, vem sendo modificada com a inclusão da Música Popular, brasileira e estrangeira, nos cursos universitários de música);
- *O ambiente de trabalho*. Enquanto os cantores líricos procuram ter maiores cuidados com as condições de trabalho, os cantores populares são expostos a diversos fatores nocivos, como ruído e fumaça, por exemplo;
- *O estilo musical do repertório e a liberdade interpretativa*. O canto popular privilegia a individualidade do artista, o que leva o intérprete a modificar cada canção para que esta se adeque às suas qualidades – o que, necessariamente, não significa transformar uma canção em outra. O cantor erudito precisa obedecer ao estilo da peça, "marcado pela época histórica e pela própria técnica e personalidade do compositor" (Behlau, 2005:342) e também do personagem interpretado. Aparentemente, as liberdades no canto popular são maiores no que diz respeito às possibilidades de alteração da partitura impressa, enquanto o canto erudito obedece mais veementemente ao escrito – embora, em determinadas épocas, a ornamentação e a improvisação fossem a regra. O teatro musicado se coloca no meio termo destas situações: com a permissão para transposições, não há problema para um tenor substituir um barítono ou um baixo, ao menos nas partes solo;
- *A demanda de resistência e qualidade vocal*. Nesta área residem as maiores divergências entre canto popular e canto erudito. No canto lírico, a demanda se concentra sobre a qualidade vocal – o fator timbrístico, a afinação precisa, a projeção homogênea da voz – enquanto, para Behlau (2005:342), a resistência vocal é menos importante, já que "o uso continuado do canto é geralmente restrito a árias de 3 a 5 minutos, com exceção de concertos [...] e ensaios". Para a autora, o cantor popular demanda "menor precisão de afinação, mas [...] maior flexibilidade e resistência vocal", pela extensa duração das apresentações e a variação na dificuldade das canções e nas condições do ambiente de

trabalho (Behlau, 2005:342). Esta questão é controversa, já que o desgaste vocal dos cantores líricos é grande, mas protegido pela técnica vocal, enquanto os cantores populares têm o auxílio da amplificação (nos dias de hoje), mas, em geral, não desenvolvem mecanismo de proteção através de uma técnica vocal consistente;

- *Ressonância vocal*. Enquanto o cantor erudito tem a possibilidade e a necessidade de variar e adaptar o uso de seus ressonadores para caracterizar seus personagens, o cantor popular, em geral, só varia o uso das ressonâncias para suplantar dificuldades momentâneas ou até definir seu estilo ou marca vocal pessoal (Behlau, 2005:343).

É interessante ressaltar o quanto os artistas de teatro musicado, antes e agora, precisam administrar as duas técnicas, a erudita e a popular. Como foi observado nas biografias das cantoras citadas, a maioria circulava nos dois mundos e por certo precisava de uma técnica vocal que admitisse este *crossing-over*[102] sem maiores dificuldades.

2.3.3 O que é *Belting*

Belting e *Screaming* são dois termos que se usa para descrever uma técnica vocal que busca poderio vocal baseado em dinâmica. A terminologia induz a se pensar que o cantor necessita gritar ou forçar sua voz e isto cria confusão sobre o método usado para adquirir esta habilidade e leva inúmeros cantores a usar formas errôneas e pouco saudáveis de canto.

Séculos atrás, técnicas foram desenvolvidas por cantores para que suas vozes pudessem ser ouvidas em salas ou teatros cheios de pessoas, sem o auxílio de amplificação artificial. O *Bel Canto* foi uma dessas técnicas. E o *Belting*, bem mais recentemente, uma outra – tendo o termo origem na música norte-americana (Craig, 2003:4).

Restritamente falando, o termo *Belting* é aplicado no caso das cantoras que levam a voz de peito até a região aguda de suas vozes (geralmente até D_4, algumas até mais agudo[103]). O termo *Belting* é, em geral, restrito às mulheres, mas também pode ser usado para descrever quando um homem leva mais ressonância de peito até uma região mais aguda, o que normalmente não seria feito por um cantor lírico, pois este já estaria 'cobrindo' a voz - o que significa executar as notas médio-agudas com mais mistura de voz de cabeça. O *Belting* é um som intenso relacionado com a fala por uma vigorosa atividade do músculo tiroaritenóide (músculo que integra a prega vocal, o TA), com alta pressão subglótica e contração de outros músculos relacionados à laringe e à faringe (Nats, 2001). Ocorre um aumento intenso de tônus dos constritores faríngeos e elevação da laringe, com diminuição do comprimento e da largura da faringe (Hanayama, 2004:437). Craig

[102] *Crossing-over* é um termo muito utilizado atualmente para descrever os cantores líricos que cruzam as fonteiras do erudito e cantam ou gravam músicas populares, como foi o caso de Pavarotti, Domingo, Renée Fleming, Kiri Te Kanawa, dentre outros.

[103] Limite apontado pela literatura, mas que pode variar de caso a caso.

(2003:6), citando Jo Estill, nos fala, ainda, de um alto nível de esforço muscular na cabeça, pescoço e costas, que é constante e aumenta proporcionalmente na direção da região aguda da voz. "*Belting* não significa empurrar ou forçar um som. *Belting* não é tranquilo, mas nunca deve ser forçado. *Belting* também não significa cantar com muito volume usando voz de cabeça"[104] (Seleshanko, 2003). O *Belting* é uma forma de projeção vocal produzida a partir do som da voz falada, como um *crescendo* da fala, e, nos profissionais de teatro da *Broadway*, é o que lhes permite serem escutados sem o uso obrigatório de microfones, sendo, como ideia sonora, parecido com um altear de voz, em espaço aberto, para chamar a atenção de alguém (Nats, 2001).

Apesar de trazermos a discussão do *Belting* para este trabalho, a cor usada pelos cantores da *Broadway* apresenta uma estridência tão característica, inclusive inerente ao próprio idioma inglês, que o leitor pode se perguntar se o que se usava, na época do teatro de revista por nós estudada, seria o *Belting*. No Brasil, alguns autores usam o termo "Voz Metálica" para se referir ao *Belting*. Para Hanayama, "o termo voz metálica veio sendo utilizado para caracterizar a voz estridente, irritante, penetrante, chorosa e fina, voz áspera, voz brilhante, limpa, aguda picante"[105] (2004:437). Uma certa rigidez da superfície das suas mucosas, através da contração muscular do trato vocal, enfatiza a produção de frequências acústicas altas, produzindo uma voz estridente e tensa (Hanayama, idem).

Para Craig (2003), ao traçar paralelos entre o *Bel Canto* e o *Belting* na sua dissertação, a origem desta forma de canto está, provavelmente nas canções de escravos, que tinham forma de responsório, "chamado e resposta"[106] (2003:3). Para a mesma autora, a proposta do *Belting* não é, necessariamente, ser bonito, mas prover o canto com potência, ressonância e cor diferenciadas – de forma nem sempre possível ao *Bel Canto* (Craig, 2003:3).

Como em qualquer outra técnica vocal, há o seu bom uso e o seu mau uso. Por exemplo, quando escutamos falar que *belters* desenvolvem nódulos nas pregas vocais, precisamos lembrar que todo tipo de cantor pode desenvolvê-los – já que, em geral, os nódulos são associados a uma técnica pobre e a abuso vocal continuado (Seleshanko, 2003). E, também, "muitos professores de canto clássico recusam-se a ensinar *Belting* porque eles não gostam, pessoalmente, de música popular"[107] (Craig, 2003:5).

O uso do *Belting* tem sido muito controverso no meio acadêmico erudito: parte dos professores concorda com seu uso, enquanto outros não. Geralmente os que não concordam são aqueles que, por falta de conhecimento ou experiência própria, não sabem executá-lo e, por conseguinte, não saberão ensiná-lo (Craig, 2003:1). No "IV Congresso Internacional de

---

[104] "*Belting does not mean pushing or forcing a sound. Belting is not quiet, but it should never be forced. Belting also doesn't mean singing loud in the head voice*" (T. do A.).
[105] O uso desses termos não é, neste caso, um juízo de valores, como o seria para os cantores em geral.
[106] "*Call and response*" (T. do A.).
[107] "*Many classical pedagogues refuse to teach Belting because they do not personally like popular music*" (T.do A.).

Professores de Canto" em Londres, em 1997, foi constatado que esta discussão era internacional. Os professores presentes, na sua grande maioria, não sabiam como ensinar o *Belting* e pediram à Senhora Jo Estill, uma das maiores autoridades no assunto, que lhes explicassem como ensinar tal técnica[108]. Ela disse: "Imagine uma família italiana daquelas que todos falam bem alto... como a *mamma* chamaria seu filho Roberto, se o estivesse chamando bem longe? Então peça ao aluno para emitir 'Roberto' bem alto!! Depois transforme aquele som projetado falado em um som cantado na mesma frequência em que foi falado". E ela executou o som em público para que todos observassem. O que se ouviu foi uma voz falada projetada na qual a vogal aberta "e" de Rob<u>e</u>rto receberia uma afinação específica na altura em que foi projetada.

De forma prática, o *Belting* é um som de alta projeção, com caráter falado, que usado de forma adequada não machuca a voz, possui alta inteligibilidade e faz parte de uma estética própria do teatro musicado. Sua estética nos parece muito pertinente e útil na interpretação de canções do Teatro de Revista, juntamente com o canto lírico, para que a variedade musical seja refletida na variedade vocal. Como colocado anteriormente, a técnica do *Belting* aplicada ao nosso idioma levará a cor da voz para outra direção, diferente daquela do inglês. O importante é considerar que os processos fisiológicos que se referem às tensões do mecanismo de peso da técnica do *Belting* correspondem ao uso adotado no nosso teatro musicado. A diferença da cor se refere ao modo como o trato vocal é adaptado para selecionar harmônicos estridentes específicos. No *Belting* americano ocorre um estreitamento velofaríngeo e uma nasalização mais acentuada que no uso desta técnica no canto em português. Seria de grande importância e valor um estudo mais aprofundado sobre o uso do mecanismo de peso no canto em nosso idioma, com base em evidências científicas – indo além dos dados puramente empíricos.

2.3.4 *Belting* e Canto Lírico

De acordo com Barbara Doscher, autora *de The Functional Unity of the Singing Voice*, a produção vocal do canto lírico é muito intrincada e requer atividade muscular controlada, principalmente na área da laringe, a qual se apresenta ligeiramente inclinada para trás. Doscher destaca a opinião do Dr. Morell MacKenzie, um contemporâneo de Garcia, que dizia que o 'golpe de glote' é a "exata correspondência entre a chegada do ar à laringe e a coaptação das cordas vocais" (Doscher, 1994:62). Em termos leigos, isto significa que o ar ao ser expirado encontra as pregas vocais e sua apropriada tensão no tempo exato, eliminando soprosidade e aspereza. O golpe de glote, na verdade, é tido uma atividade nociva quando usada abusivamente pelo cantor. É admitido somente como efeito dramático e segundo Miller este é chamado de ataque duro em contrapartida com o ataque suave (comum em principiantes e que tem um caráter soproso).

[108] Relato da profª. Dra. Mirna Rubim que presenciou o fato.

Entretanto, para o canto lírico de boa qualidade, Miller defende o ataque balanceado (Miller, 1996:2-3).

Winter, assim como Jo Estill, afirma que o som do *Belting* é "baseado na ideia de chamar alguém ao ar livre para conseguir sua atenção" (Winter, 2003). O som claro e anteriorizado obtido desta forma, se sustentado como nota musical, é o que ele considera como *Belting*. Este autor sustenta que a característica distintiva do canto lírico é a inclinação da cartilagem tireóide em forma de basculamento anterior. Através desse mecanismo a laringe é estabilizada e a cartilagem tireóide, que contém o músculo vocal (TA), bascula sobre a cartilagem cricóide e alonga o TA para produzir os sons agudos.

No *Belting*, a laringe se apresenta mais alta que no canto lírico e as pregas vocais são usadas em um nível extremamente alto de energia. Estill diz que a "laringe está alta e as pregas vocais espessas [...] o trato vocal (faringe) está reduzido em tamanho. Existe um alto nível de esforço [muscular] na cabeça, pescoço e costas, que é constante. Quanto mais elevada a altura do som, mais alto é o nível do esforço" (Estill, 1988:37-43) Já Anne Peckham expressa a opinião de que existe "maior grau de atividade tiroaritenoideal (pregas vocais) do que no canto clássico ocidental (canto lírico) nas regiões média e médio-aguda da voz..." e "não inclui excessivo peso na região grave, não sendo ressonância pura de peito" (Peckham, 2006).

Ken Burton, professor de canto e escritor, confirma a utilidade do *twang* (som metálico e anasalado peculiar das *belters* americanas), ou a inclinação da laringe, para fornecer poderio vocal, mas aponta que, na técnica do *Belting* especificamente, o palato mole está erguido, dando uma maior área para ressonância, assim suavizando o som e tornando-o mais cheio e rico de harmônicos e aliviando a sensação auditiva dos espectadores (Burton, 2003).

A controvérsia fisiológica entre canto lírico e *Belting* existe por causa do stress e supostos danos às pregas vocais e laringe. Em um artigo do *Journal of Voice*, em 1993, Miller e Schute discutiram sobre alguns testes feitos em *belters* e as patologias encontradas então e procuraram investigar as posições que a laringe toma nestes registros para entender a voz no *Belting*. Em 1969, Earl Rogers escreveu uma artigo intitulado "To Belt or Not to Belt… That should be the question", onde definia *Belting* como "cantar uma canção com voz de peito quase exclusivamente" (Rogers, 1969:19). Ele afirmou que a voz feminina, na qual o *Belting* é mais comum, tem três registros – de peito, médio e de cabeça – e que eles devem ser fundidos para se conseguir uma ligação entre os registros – ou seja, *voix mixte* (Rogers, 1969:19). No entanto essa voz mista tem caráter diferente na técnica lírica e na popular. Na técnica lírica, a voz mista tem maior mistura de mecanismo de leveza, enquanto na música popular a mistura tem mais mecanismo de peso, ou seja, maior espessamento do TA e maior tensão em todo o sistema fonador.

Enquanto alguns especialistas dizem que a voz no *Belting* não apenas é voz de peito, ou ressonância vinda mais do peito do que da faringe, outros sustentam que *Belting* é voz de peito estendida para o alto, enquanto a forma exata de se usar a voz de *Belting* continua pouco clara. Miller e Schute mantêm esta posição também. Segundos eles (Miller, 1993), um cantor usando voz de peito fecha a laringe em uma proporção de cinquenta por cento. Esta voz é levada acima das notas graves da região média. Um espectrograma, que mapeia resultados das informações quantitativas sobre o trato vocal coletadas por um analisador espectral, foi usado para avaliar o referido fechamento da laringe. Em determinado espectrograma, comparando uma canção executada com *Belting* e com voz lírica separadamente, cientistas perceberam que o *Belting* com posição alta de laringe cria primeiro e segundo formantes mais pronunciados, como os da voz falada, assim levando vários cientistas a acreditar que *Belting* é simplesmente uma voz falada mais energizada. O elevamento da laringe produz um som médio mais aberto, se comparado ao som produzido pela laringe em posição baixa, como no médio do canto lírico.

Miller e Schute (1993) notam que, em comparação, voz de peito pura requer grande esforço na glote e no trato vocal, e que a diferença essencial entre voz de peito e *Belting* é que o grau de elevação da laringe precisa combinar o primeiro formante com o segundo em vogais abertas, especificamente do G_3 ao D_4 nas mulheres. Desta forma o segundo formante predomina, dando ao *Belting* um som único. Essencialmente, a diferença entre *Belting* e voz de peito é a forma como a laringe é elevada e como isto repercute na acústica dos sons produzidos. Eles apontam que, de qualquer forma, também existe diferença entre voz lírica de peito, voz popular e *Belting*. O *Belting* soa diferente da voz de peito lírica porque a posição extremamente alta da laringe leva o registro de peito mais alto do que no canto lírico, enquanto no popular é mais uma questão de ajuste laríngeo – como a região média do canto lírico – e a combinação das duas na região médio-aguda é chamada de *belt mix* (Miller, 1993:142-50). Atualmente o que se defende é o chamado *healthy belting*, no qual a laringe não recebe tanta sobrecarga de peso, mas antes se mantém uma qualidade de fala na voz cantada respeitando a flexibilidade que o mecanismo de leveza pode oferecer aos sons da faixa G_3 ao D_4 nas vozes femininas.

Em contraste, Winter identifica quatro registros vocais: "*chest voice*" (voz de peito), "*powered chest voice*" (voz de peito reforçada) "*head voice*" (voz de cabeça) e "*strengthened low head voice*" (parte grave da voz de cabeça fortalecida). Como Miller e Schute, ele define *Belting* como voz de peito reforçada ("powered chest voice"). O "*strengthened low head voice*" ele denomina de "*Broadway Mix Sound*", "*fake belt*" (falso *Belting*) ou "*cheat voice*" (voz trapaceada, enganosa) também chamada de *voix mixte* no canto lírico, similar ao descrito por Rogers (Winter, 2007).

O que se percebe é que os autores não chegam a um denominador comum. Mas fica claro que o teatro musical americano se utiliza principalmente da voz mista (*voix mixte*) – o "*Broadway Mix Sound*".

CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

No repertório em questão nesta dissertação – que pode ser considerado música popular, mas, na sua origem, com necessidade de uso da técnica de canto lírico ou outra que promova grande projeção da voz – será possível apontar possibilidades, sem, no entanto, cristalizar opções. Algumas destas canções acolhem as mais diversas interpretações, do canto mais popular ao mais lírico, baseadas em escolhas pessoais de sonoridade e estilo. O que investigamos é o tipo de escolhas que seriam feitas no recorte temporal de nossa pesquisa.

Longe de querermos estabelecer o padrão vocal, pretendemos dar acesso a um material que leve o cantor a pensar e desenvolver seu estilo e sua interpretação a partir da real junção de texto e música. O principal interesse neste tipo de repertório será a clareza com que o texto é apresentado e interpretado. O texto é o principal fator para que as canções alcancem o efeito desejado, principalmente naquelas em que o humor está muito presente, seja por metáforas ou pelo uso de duplo sentido. Por isso, as escolhas de sonoridade e dinâmica devem vir a partir da leitura cuidadosa do texto e seus sentidos. Uma nota aguda com bela sonoridade pode contrariar o que as palavras dizem. Uma articulação mal executada, uma respiração mal calculada podem esconder todo o humor de uma peça. Com um desencontro entre música e texto, o efeito pode ser perdido.

Não se trata aqui de aconselhar o uso de sonoridades que possam ser consideradas estranhas, desagradáveis ou que tragam o humor por si só. O que se quer dizer é que escolhas podem e devem ser pensadas sem preconceitos sonoros e selecionadas para acentuar o caráter teatral – cômico ou dramático – das peças, em que pesem a interpretação e a expressão teatral.

No repertório do Teatro de Revista, assim como do teatro musicado em geral, a escolha das tonalidades, se baseada nos registros e mecanismos vocais, será extremamente facilitada. Há muito ainda o que ser pesquisado nesta área, em relação à voz cantada no português brasileiro.

No próximo capítulo, analisaremos algumas canções sobre a Mulata e sobre o Malandro, bem como alguns duetos, tentando apontar possibilidades de escolha dos registros e das técnicas vocais como facilitadores da execução vocal.

CAPÍTULO 3
ASPECTOS VOCAIS DOS PERSONAGENS-TIPO ESTUDADOS NAS CANÇÕES

No decurso de nossa pesquisa, como se pode ver no Anexo 3 – "Quadro das Músicas sobre a Mulata e o Malandro localizadas", foram listadas mais de três centenas de canções sobre estes personagens, com cerca de 80 delas vinculadas a algum espetáculo de teatro musicado no Brasil. Nelas observamos a ocorrência de três pontos-de-vista gerais ao se cantar o personagem-tipo na música do Teatro de Revista: (1) canção em primeira pessoa – o tipo canta sobre si mesmo; (2) canção em segunda pessoa – alguém canta *para* o tipo, com ou sem sua interferência; e (3) canção em terceira pessoa – alguém canta *sobre* o tipo, independente da sua presença. Se em alguns casos esta divisão se dilui – nos duetos, por exemplo –, essas são construções gerais.

Neste capítulo, vamos analisar algumas canções em *primeira pessoa* sobre a Mulata e sobre o Malandro e, também, alguns duetos nos quais um ou os dois personagens estudados tomam parte. Para cobrir o período de tempo proposto, escolhemos trabalhar com as 27 músicas listadas a seguir. Sobre a Mulata:

- "Muqueca Sinhá" (tango bahiano), de João Alves Pinto/Oscar Pederneiras – Figueiredo Coimbra, de *O Bendegó* (1888);
- "As laranjas da Sabina" (tango), de Francisco Carvalho/Arthur Azevedo, de *A República* (1890);
- "O mugunzá" (lundu), de Francisco Carvalho/Souza Bastos, de *Tim-Tim por Tim-Tim* (1892);
- "Tango da Bahiana", de Luiz Moreira/J. Brito, de *Politicópolis* (1913);
- "Máu olhado" (tanguinho), de Freire Junior/Irmãos Quintiliano, de *Esta nega qué me dá* (1921);
- "Jeriquitim" (samba), de Eduardo Souto/Irmãos Quintiliano, de *A Maçã* (1923);
- "Yayá (Linda flor)" (samba-canção), de Henrique Vogeler/Luiz Peixoto-Marques Porto, de *Miss Brasil* (1928);
- "Quindins de Yáyá" (samba-canção), de Pedro de Sá Pereira/Carlos Bittencourt, Cardoso de Menezes – Alfredo de Carvalho, de *Compra um Bonde* (1929);
- "Tu qué tomá meu home" (samba), de Ary Barroso/Olegario Mariano, de *Vamos deixar de intimidades* (1929);

- "É bamba! Samba da malandrinha", de Ary Barroso/Luiz Peixoto – Marques Porto, de *Páu-Brasil* (1930).

Sobre o *Malandro*:

- "Os Capoeiras", de Annibal do Amaral/Oscar Pederneiras, de *O Boulevard da Imprensa* (1888);
- "Tango da Feijoada", de Francisco Assis Pacheco/Arthur Azevedo, de *O Tribofe* (1892);
- "Tango do Malandrismo", de Nicolino Milano/Arthur Azevedo, de *Gavroche* (1899);
- "Tango do Jonjóca", Costa Junior/Arthur Azevedo, de *Viuva Clark* (1900);
- "Tango do Reco-Reco", Costa Junior/Cardoso de Menezes, de *Dengo-Dengo* (1913);
- "Esta nêga qué me dá..." (samba carnavalesco), de José Luiz Moraes/Lezute (letra) – Irmãos Quintiliano, de *Esta nêga qué me dá...* (1921);
- "A malandragem" (samba), de Alcebíades Barcelos (Bide)/Francisco Alves, de *Seu Julinho vem* (1929);
- "Com que roupa..." (samba), de Noel Rosa, de *Com Que Roupa?* (1931) e *Deixa Essa Mulher Chorar* (1931);
- "Amor de malandro" (samba), de Francisco Alves, de *Disso é que Eu Gosto* (1940).

E os duetos:

- "O Vatapá" (tango), de Paulino Sacramento/João Phoca – D. Xiquote, de *O Maxixe* (1906);
- "Tango do Caboclo e Bahiana", de Costa Junior/Cardoso de Menezes, de *Dengo-Dengo* (1913);
- "Tango da Mulata e do Guarda Civil", de Luiz Moreira/Carlos Bittencourt, de *Fandanguassú* (1913);
- "Yayá, fructa de conde", de Freire Junior/Oduvaldo Vianna, de *Ai, Seu Mello!* (1922);
- "A Mulata do Cachorro" (samba carnavalesco), de Octavio Vianna/Professor Duque, de *A Madama* (1925);
- "Vamos deixar de intimidades" (samba-canção), de Ary Barroso/Olegario Mariano, de *Laranja da China* (1929);
- "Boneca de pixe" (scena), de Ary Barroso/Luiz Iglésias, de *Diz isso cantando* (1930) e *Boneca de Pixe* (1938);
- "No taboleiro da baiana" (samba-jongo), de Ary Barroso, de *Maravilhosa* (Jardel Jércolis/Geysa Bôscoli, 1936) e *É Batatal!* (1936).

A análise das canções foi realizada a partir de fichas de descrição[109] e, assim, montaram-se alguns quadros – buscando parâmetros para nossa pesquisa. Em nossa análise, levamos em conta as partituras encontradas, sua linha melódica e rítmica e a harmonia conforme publicadas.

O Quadro 3.1 aponta dados sobre a estrutura formal de cada canção, as tonalidades utilizadas, a extensão e tessitura[110] vocais e a forma de distribuição da melodia pelas sílabas do texto musicado:

[109] Fichas estruturadas por nós na pesquisa de conclusão da Licenciatura em Música (Unirio) e aprimoradas durante o curso do Mestrado (ver anexo 4) e corroboradas pelas Folhas de Estilo (ver anexo 5) de Carol Kimball (2005).

Quadro 1: As canções[111] em primeira pessoa

SOBRE A MULATA

Canção	Estrutura/ Tonalidade	Extensão	Tessitura	Texto-melodia
Muqueca Sinhá	Intro. + [refrão + (estrofe)2x] 2x	C_3-F_4 (11ª justa)	F_3-D_4 (6ª maior)	Silábica
As laranjas da Sabina	Intro. (SolM)+ [*refrão 1 (SolM)+estrofe (SolM)+refrão 2 (RéM)*]2x + coda (Ré M)	$C\#_3$-$F\#_4$ (11ª justa)	$F\#_3$-D_4 (6ª menor)	Silábica
O mugunzá	Intro. (DóM) + *A (DóM)* + *[B (DóM)+ C (FáM)]*2x + coda	C_3-A_4 (13ª maior)	G_3-E_4 (6ª maior)	Silábica
Tango da Bahiana	[Intro. + *estrofe* + *refrão*]2x + intro. p/ acabar (FáM)	C_3-D_4 (9ª maior)	F_3-C_4 (5ª justa)	Silábica
Máu olhado	Intro. (Mi ♭ M) + [*estrofe (Mi ♭ M)* + *refrão (Cm)*]3x + intro. p/ acabar	D_3-F_4 (11ª menor)	$E\flat_3$-C_4 (6ª maior)	Silábica
Jeriquitim	Intro. (DóM) + [*estrofe (DóM)+refrão (Lám)*]2x + intro. p/ acabar	D_3-E_4 9ª maior	G_3-E_4 6ª maior	Silábica
Yayá (Linda flor)	Intro. (SolM) + *A (SolM)* + *A'* + *[B (RéM)]*2x + intro.p/ acabar	D_3-G_4 (11ª justa)	G_3-E_4 (6ª maior)	Silábica
Quindins de Yáyá	Intro. (RéM) + [*A (RéM)* + *B (LáM)*]2x + intro. p/ acabar	D_3-E_4 (9ª maior)	$F\#_3$-D_4 (6ª menor)	Silábica
Tu qué tomá meu home	Intro. (FáM) + *A (FáM)* + *[B (Si ♭ M)]*2x + intro. p/ acabar	C_3-F_4 (11ª justa)	E_3-D_4 (7ª menor)	Silábica
É bamba! Samba da malandrinha	[Intro. + *A* + *B*]2x (RéM)	A_2-E_4 (12ª justa)	E_3-D_4 (7ª menor)	Silábica

SOBRE O MALANDRO

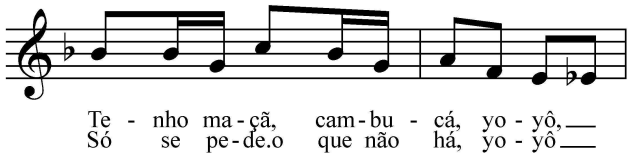
Canção	Estrutura/ Tonalidade	Extensão	Tessitura	Texto-melodia
Os Capoeiras	Intro. (DóM) + *A (DóM)* + *B (FáM)* + *C (Si ♭ M)* + *D (FáM)*	C_3-g_4 (12ª justa)	E_3-E_4 (8ª justa)	Silábica
Tango da Feijoada	Intro. + *A* + *[B]*2x + *[C]*2x + *A* (FáM)	$D\#_3$-G_4 (10ª maior)	E_3-E_4 (8ª justa)	Silábica
Tango do Malandrismo	Intr. (Do M)+ [*estrofe+refrão(Do M)*]2x + intro. p/ acabar	D_3-$F\#_4$ (10ª maior)	E_3-E_4 (8ª justa)	Silábica
Tango do Jonjóca	Intr. (Mi ♭ M)+ *estrofe (Mi ♭ M)*+ *refrão (Mi ♭ M)*+ coda (intr.)	$E\flat_2$-F_3 (9ª maior)	G_2-$E\flat_3$ (6ª menor)	Silábica
Tango do Reco-Reco	Intr. (Mi ♭ M)+ [*estrofe-refrão (Mi ♭ M)*]3x+ intro. p/ acabar	$B\flat_2$-$E\flat_4$ (11ª justa)	D_2-C_3 (7ª menor)	Silábica
Esta nêga qué me dá...	[*Refrão (Mi ♭ M)* + *estrofe (Mi ♭ M)*]3x	$E\flat_3$-$E\flat_4$ (8ª justa)	$E\flat_3$-$E\flat_4$ (8ª justa)	Silábica
A malandragem	[Intro. (RéM) + *refrão (RéM)* + *estrofe (RéM)*]2x + intro. p/ acabar	D_3-$F\#_4$ (10ª maior)	$F\#_3$-D_4 (6ª menor)	Silábica
Com que roupa...	[Intro. + *estrofe* + *refrão*]3x + intro p/ acabar (FáM)	C_3-E_4 (10ª maior)	F_3-C_4 (5ª justa)	Silábica
Amor de malandro	[Intro. + *A* + *B*]2x + intro. p/ acabar (Lám)	C_3-E_4 (10ª maior)	E_3-D_4 (7ª menor)	Silábica

[110] A extensão de uma melodia é a distância entre a nota mais grave e a mais aguda. A tessitura, em uma linha vocal, é a faixa intervalar onde a melodia se detém mais constantemente. Para um cantor, a tessitura se refere a sua "região de conforto", que preserva a sua saúde vocal.

[111] Para nos referirmos a tonalidades, usamos, por exemplo, DóM (Dó Maior). Para nos referirmos a alturas absolutas, usamos cifragem alfabética, por exemplo, C_3, o chamado Dó central. As partes cantadas de cada canção estão em *itálicos* na coluna Estrutura/Tonalidade. Ao nos referirmos a acordes, usaremos o padrão Si ♭ maior, ou seja, nome da nota (Si ♭ , Sol *etc*) e qualidade do acorde (maior, menor *etc*)

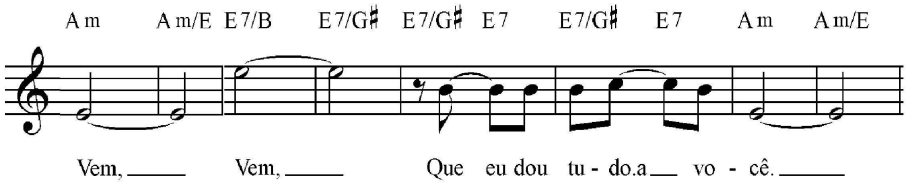
OS DUETOS				
Canção	**Estrutura/ Tonalidade**	**Extensão**	**Tessitura**	**Texto-melodia**
O Vatapá	Intro.(LáM) + *A(RéM)* + *B (SolM)*+ *A'(RéM)*+ B'(SolM)+ *A*	Ela: E_3-F#$_4$ (9ªM) Ele: E_3-E_4 (8ªJ)	Ambos: F#$_3$-D_4 (6ª menor)	Silábica
Tango do Caboclo e Bahiana	Intr. (DóM) + [*estrofe-refrão (DóM)*]2x + intro. p/ acabar	Ela: C_3-D_4 (9ªM) Ele: D_3-E_4 (9ªM)	Ambos: E_3-C_4 (6ª menor)	Silábica
Tango da Mulata e do Guarda Civil	Intro. (DóM) + *A (DóM)* + *B (Dóm-DóM)* + *A'* + coda	Ela:E ♭ $_3$-F_4 (9ªM) Ele: E_3-F_4 (9ªm)	Ela: F_3-D_4 (6ªM) Ele: G_3-D_4 (5ªJ)	Silábica
Yayá Fructa de Conde	Intro.+ [*refrão+ estrofe*]2x + *refrão*+ coda (FáM)	Ela: C_3-C_4 (8ªJ) Ele: A_3-C_4 (3ªm)	Ela: F_3-C_4 (5ªJ) Ele: A_3-C_4 (3ªm)	Silábica
A Mulata do Cachorro	[Intro. + [*A*(2x) + *B*]2x + Intro.-coda (DóM)	Ambos: E_3-G_4 (10ª menor)	Ambos: G_3-E_4 (6ª maior)	Silábica
Vamos deixar de intimidades	[Intro. + *A* + *B*]2x (FáM)	Ela: F_3-F_4 (8ªJ) Ele: C_3-D_4 (9ªM)	Ela: G_3-D_4 (5ªJ) Ele: F_3-C_4 (5ªJ)	Silábica
Boneca de pixe	Intro. [*A*(2x)+ *B* + *C*]2x + coda (RéM)	Ambos: B ♭ $_2$-D_4 (10ª maior)	Ambos: D_3-B ♭ $_3$ (6ª menor)	Silábica
No taboleiro da baiana	Intro. +[*A (Mi ♭ M)* + *B (Dóm-Mi ♭ M)*] + *A* + coda	Ela:B ♭ $_2$-D ♭ $_4$ (10ªm) Ele:B ♭ $_2$-E ♭ $_4$(11ªJ)	Ela: D_3-B ♭ $_4$ (6ª m) Ele: D_3-C_4 (7ª m)	Silábica

Uma característica constante nesta seleção de canções é a relação sempre silábica do texto com a melodia – ocorrendo, no máximo, um prolongamento de uma sílaba tônica sobre duas notas, como no exemplo:



Exemplo 1: "Yayá fructa de Conde", compassos 15-16.

Isto pode apontar uma preocupação dos compositores e escritores com o entendimento do texto pelo público, pois nas canções não se costumam fazer repetições de texto, além dos versos do refrão. Nota-se também a predominância no uso da região média da voz. Com poucas exceções, as melodias se situam em uma tessitura confortável para o cantor. A tessitura destas canções é central e, em geral, pouco extensa. Percebe-se que nas partes de canto (destacadas em *itálicos* na coluna "Estrutura/Tonalidade" do Quadro 1) predominam as tonalidades maiores – as tonalidades menores aparecem pontualmente:



Exemplo 2: "Amor de Malandro", compassos 13-20.

Ainda no Quadro 3.1, podemos perceber que a extensão da linha vocal, nestas canções, alcança ao menos uma oitava – exceção é o personagem masculino de "Yayá Fructa de Conde", que cantando apenas uma frase, alcança apenas uma terça menor. Entretanto, a tessitura das linhas vocais varia bem mais: da citada terça menor até uma oitava justa. Estes dois pontos reforçam a nossa atenção para a questão dos registros vocais discutida no capítulo 2 – e que iremos apontando ao analisar cada canção.

No Quadro 3.2, a seguir, os gêneros musicais são apontados conforme indicação na própria partitura – não são uma classificação nossa – e são feitas observações sobre a linha vocal das peças.

Quadro 2: A linha vocal / melodia das canções

SOBRE A MULATA

Canção	Classificação na partitura	Linha vocal / Melodia	Estrutura rítmico-melódica
Muqueca Sinhá	Tango bahiano	Linha vocal com saltos ascendentes e linhas descendentes em graus conjuntos. Muita articulação de texto	Predomínio do ritmo, pela articulação do texto.
As laranjas da Sabina	Tango	Linha vocal por graus conjuntos e pequenos saltos variados. Nota mais aguda atacada sem preparação. Articulação de texto na região aguda	Predomínio do ritmo, pela articulação do texto. Melodia pouco marcante. Refrão 2 mais melódico.
O mugunzá	Lundu bahiano	Parte *A* rítmica, com saltos e notas repetidas. Outras partes mais melódicas, tendo *C* ritmo parecido com o de *A*.	*A* mais rítmico; *B* mais melódico; *C* equilibrado.
Tango da Bahiana	Tango	Com muitos valores repetidos (colcheias, em geral), a melodia é feita de pequenos saltos e curtas linhas de graus conjuntos. Praticamente sem ritmos sincopados.	Predomínio melódico; melodia simples.
Máu olhado	Tanguinho	Linhas ascendentes de graus conjuntos, no final das estrofes é possível variar a melodia. Nota mais aguda sem preparação, no início do refrão.	Predomínio melódico, destacando o texto.
Jeriquitim	Samba	A linha vocal destaca a região mais aguda da extensão usada. Articulação de texto na região aguda, em graus conjuntos. Frases em graus conjuntos, finalizadas com salto.	Melodia e rítmica unem-se destacando o texto.
Yayá (Linda flor)	Samba-canção	Grandes saltos ascendentes e descendentes e cromatismos destacam o texto. Articulação alternada com sustentação. A melodia acentua as mudanças no texto	Melodia destacada, com o ritmo enfatizando o desenho melódico.
Quindins de Yáyá	Samba-canção	Equilíbrio entre graus conjuntos e saltos. Sequência de saltos crescentes partindo da mesma nota. Região aguda por salto. Sustentação de notas em vocativos.	Melodia e ritmo complementando-se.
Tu qué tomá meu home	Samba	Linha vocal expansiva em movimento ascendente em ondas – destacando o texto. Região aguda usada nas queixas e acusações.	Melodia predominante. Melodia e ritmo se unem para enfatizar o texto.
É bamba! Samba da malandrinha	Samba	Equilíbrio entre saltos e graus conjuntos. Na região aguda, principalmente graus conjuntos. Articulação de texto nos extremos da extensão.	Melodia predominante, ritmo caracterizando o samba.

SOBRE O MALANDRO			
Canção	**Classificação na partitura**	**Linha vocal / Melodia**	**Estrutura rítmico-melódica**
Os Capoeiras	X	Muita articulação de texto, em pequenos saltos e graus conjuntos, destacando o uso da região aguda. Melodia e ritmo da linha vocal completam linha aguda do piano.	Melodia enfatizada pelo ritmo.
Tango da Feijoada	Tango	Linha vocal com grandes saltos (7as e 9as) ascendentes e descendentes. Certa dificuldade técnico-vocal.	Ritmo e melodia se equivalem e se complementam.
Tango do Malandrismo	Tango	Linha vocal igualmente por saltos e graus conjuntos – notas cromáticas por grau conjunto – articulação de texto nas notas mais agudas.	Melodia e ritmo se equivalem nas estrofes e refrão
Tango do Jonjóca	Tango	Linha vocal mais por pequenos saltos. Região aguda por graus conjuntos.	Ritmo e melodia se equivalem nas estrofes e refrão
Tango do Reco-Reco	Tango	Predomínio de graus conjuntos e escalas descendentes na melodia – saltos no final das frases – sem notas cromáticas	Linha vocal baseada em ritmo sincopado, mas predominantemente melódica
Esta nêga qué me dá...	Samba carnavalesco	Linhas de graus conjuntos – descendentes no refrão, ascendentes nas estrofes. Articulação de texto na região aguda.	Predomínio do ritmo, pela articulação. Melodia nada marcante.
A malandragem	Samba	Equilíbrio entre saltos e graus conjuntos, com sustentação de notas na região médio-grave. Ênfase na região média.	Refrão mais melódico; estrofe igualmente rítmica e melódica.
Com que roupa...	Samba	Linha vocal em graus conjuntos e pequenos saltos. Articulação de texto na região aguda. Cromatismo em graus conjuntos.	Melodia destacada pelo ritmo variado.
Amor de malandro	Samba	Equilíbrio entre saltos e graus conjuntos. Sustentação de notas na região aguda. Nota mais aguda sem preparação, em vocativo.	Ritmo simples, melodia destacada.
OS DUETOS			
Canção	**Classificação na partitura**	**Linha vocal / Melodia**	**Estrutura rítmico-melódica**
O Vatapá	Tango	Saltos médios e pequenos; pequenas linhas de graus conjuntos. Notas de passagem cromáticas. Não há divisão de vozes.	Os saltos da melodia destacam a rítmica.
Tango do Caboclo e Bahiana	Tango	Predomínio de pequenos saltos na linha vocal do Caboclo; Bahiana, saltos e graus conjuntos – notas cromáticas preparadas pelo acompanhamento	Predomínio da melodia nas estrofes e refrão.
Tango da Mulata e do Guarda Civil	Tango	Destaque para pequenos saltos usando toda a extensão. Muita articulação de texto nestes saltos. Notas de passagem cromáticas.	Melodia e ritmo de importância semelhante.
Yayá Fructa de Conde	Tango	Melodia quase que só por graus conjuntos – uma nota de passagem cromática – sem qualquer síncope, com uma tresquiáltera apenas.	Refrão em colcheias; estrofes mais rítmicas
A Mulata do Cachorro	Samba carnavalesco	Saltos grandes na linha vocal – igual para os dois personagens. Dificuldade vocal mediana. Sustentação de notas agudas.	Melodia e ritmo destacando o texto.
Vamos deixar de intimidades	Samba-canção	Linha vocal variada – com arpejos e notas cromáticas – usando bem a extensão. Nota mais aguda da personagem feminina atacada de início, sem preparação.	Parte masculina mais melódica. Parte feminina tão melódica quanto rítmica.

Canção	Classificação na partitura	Linha vocal / Melodia	Estrutura rítmico-melódica
Boneca de pixe	Cena	Muita articulação de texto na região médio-grave. Expansão vocal no refrão. Alguma sustentação de notas.	A parte *A* destaca o texto, com o ritmo. A *B* destaca a voz, com a melodia
No taboleiro da baiana	Samba-jongo	Linha vocal em graus conjuntos e pequenos saltos, em geral. Ambos personagens atacam nota mais aguda sem preparação. Melodia destaca e enfatiza o texto	A parte *A* ressalta o ritmo. A *B* destaca a melodia

Como podemos perceber no Quadro 3.2, a linha melódica das canções não apresenta, em geral, grande dificuldade de execução técnico-vocal – com o predomínio de melodia por graus conjuntos e pequenos saltos – sendo uma grande dificuldade a articulação do texto na região aguda da voz.

Há, em geral, alternância entre partes fortemente rítmicas e partes predominantemente melódicas. Na sua maioria, se a primeira seção – seja refrão ou estrofe – das canções tem determinado caráter, a parte ou partes seguintes apresentam um caráter contrastante.

A recorrência de padrões aparece nas diversas canções com proporções diferentes. Cada canção, entretanto, mostra alguns destes padrões de modo mais claro que outras. Por isso, conforme surgirem, na análise individual das canções, estes padrões serão apontados para buscarmos mostrar os achados de nossa pesquisa.

Além de ampliar o leque de opções de repertório de música brasileira, as canções do Teatro de Revista apresentam, por serem 'músicas de cena', a possibilidade e a necessidade de uma boa movimentação cênica – possivelmente com dança – proporcionando ao intérprete interessado em teatro musicado boas oportunidades de se coordenar o trabalho vocal com a construção cênica de um personagem. As passagens de um registro vocal para outro, a articulação de texto ao se cantar em região aguda, a enorme variedade de abordagens estético-vocais possíveis – assim como os diferentes graus de dificuldade vocal ou cênica encontrados – indicam este repertório, e o do Teatro de revista em geral, como utilíssima ferramenta no estudo do canto em português brasileiro, o que, certamente, terá reflexos positivos na qualidade do canto em outras línguas.

Como procuraremos mostrar, a clareza de intenção, ou melhor, a clareza de pensamento na apresentação e interpretação do repertório do Teatro de Revista é de suma importância para a sua consecução. A manipulação do texto, através da interpretação vocal e cênica, é um dos principais fatores para que canções revisteiras alcancem o efeito desejado – trazendo-se à cena o caráter expressivo de cada canção, sem que se estabeleçam padrões fixos para a sua interpretação e expressão teatral e vocal. Os duetos, especialmente, podem se mostrar interessantes

instrumentos para o desenvolvimento da consciência cênica e do relacionamento com outros intérpretes.

Passaremos agora à análise de cada canção, procurando destacar o uso de registros vocais, o uso de mecanismo vocal de peso ou leveza, relacionando-os com o caráter da canção e procurando destacar também se o texto gera algum reflexo na música – melodia ou harmonia.

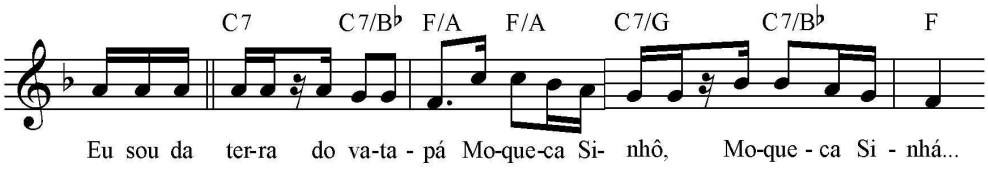
3.1 AS CANÇÕES SOBRE A MULATA

3.1.1 "Muqueca Sinhá", 1888

A literatura nomeia esta canção como "Na terra do Vatapá" ou "Terra do Vatapá" (Ruiz, 1988:164; Veneziano, 1991:127), mas a partitura a denomina "Muqueca Sinhá", que vem a ser o segundo verso da sua letra. Classificada na partitura como tango bahiano, com música de João Alves Pinto, foi cantada pela atriz Aurelia Delorme na revista *O Bendegó* de Oscar Pederneiras e Figueiredo Coimbra, em 1888 (informação contida na partitura). A canção cita o tema da Revista – o meteorito que caiu em Bendegó, Bahia – e apresenta a mulata como "a flor mais gentil [...] do Brazil".

A partitura só indica a prosódia dos dois primeiros versos. O restante da letra (impressa no final da partitura) se adapta ao ritmo da melodia. Não há como se ter certeza absoluta de como os versos são distribuídos exatamente. Aparentemente, a distribuição do texto pela melodia é silábica, isto é, uma nota para cada sílaba. O texto não faz uso de duplo sentido.

A melodia se faz principalmente com linhas descendentes de graus conjuntos e saltos ascendentes:



Exemplo 3: "Muqueca Sinhá", compassos 9-13.

Sem mudança de caráter ou ânimo na letra, a harmonia se mantém toda na tonalidade de Fá maior; sem inclinações ou notas cromáticas na linha vocal ou no acompanhamento.

As partes mais agudas da linha vocal (c. 20 e c.34-37[112]) vão exigir mudança para o registro de cabeça. Este tango, pela temática e caráter alegres, pede o uso do mecanismo de leveza, enfatizando o registro de cabeça, para manter sua unidade e estética. Devemos nos lembrar que a cantora original era mais conhecida pelos "requebros luxuriantes" (Ruiz, 1988:164) e dançava enquanto cantava – o que provavelmente dificultaria uma grande expansividade vocal.

[112] Numeração dos compassos da canção.

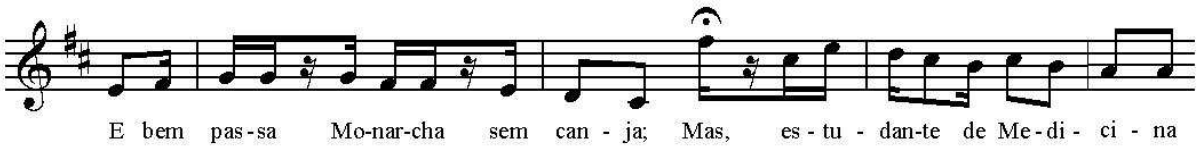
A canção apresenta dificuldade mediana, pois requer algumas mudanças de registro – as notas agudas são abordadas, sem preparação, em uma frase que desce à nota mais grave da linha vocal (c.34-37). A articulação de texto na região mais aguda indica a canção para uma voz que tenha a região médio-aguda bem resolvida.

3.1.2 "As laranjas da Sabina", 1890

Este tango, de Francisco Carvalho e Arthur Azevedo, foi cantado em *A República*, revista-de-ano de 1889, por Ana Manarezzi, como vimos no capítulo 1. Esta partitura não foi encontrada editada como tal. Trabalhamos com a redução disponível em *Cantares Brasileiros* (Moraes Filho, 1981:462-463), na qual constam a letra e a linha vocal. Com isso, não nos aventuramos a fazer muitas considerações sobre a harmonia da canção.

Esta bahiana canta com um português gramaticalmente correto, apurado até, mas a pronúncia já traz os erros que caracterizam o personagem: "carçada", "sordado", "home" *etc*. O texto não insinua duplo sentido, apenas relata a história da Sabina. A prosódia está correta.

A linha vocal é construída com graus conjuntos e pequenos saltos, não se fixando realmente em uma região, mas passeando por toda a extensão, especialmente na oitava D_3-D_4. A nota mais aguda é atacada sem preparação logo após a nota mais grave da linha vocal, em uma clara interrupção do discurso, o que propicia e indica a mudança de registro para se destacar o texto e a intenção:



Exemplo 4: "As laranjas da Sabina", compassos 26-30.

Excetuando as duas ocorrências desta nota aguda, a canção pode ser feita toda em um registro – a *voz mista* facilitará a articulação do texto. A melodia do refrão 1 imita a fala, com notas repetidas e poucos saltos. A melodia das estrofes prepara a entrada do segundo refrão, com um ritmo mais 'dançado', e que parece ser a parte mais importante, ou chamativa, da canção. Esta construção crescente – fala-preparação-canto/dança – parece indicar a sensualidade apontada pela literatura, que diz que a Manarezzi requebrava os quadris com "desenvoltura escandalosa, ao som [deste] tango" (Veneziano, 1991:126).

A canção usa duas tonalidades: Sol maior para o refrão de apresentação ("Sou a Sabina [...]") e estrofes; Ré maior para o segundo refrão ("Sem banana [...]"). Esta mudança acrescenta ainda mais destaque ao segundo refrão.

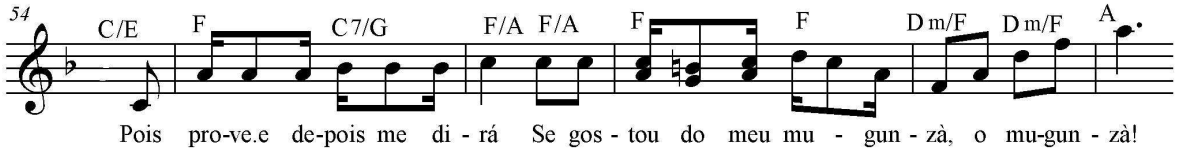
No geral, a canção é de fácil execução vocal – com grande parte da linha vocal por graus conjuntos – mas, demanda cuidados na passagem da região mais grave para a nota mais aguda.

3.1.3 "O mugunzá", 1892

Esta canção indica a rápida repercussão do personagem Mulata no teatro musicado brasileiro. Este "lundu bahiano", de Francisco Carvalho e com letra do ator Bernardo Lisbôa, foi intercalado na revista portuguesa *Tim-Tim por Tim-Tim* (Souza Bastos), quando da sua estreia no Brasil, em 1892. Foi então cantado pela atriz espanhola Pepa Ruiz. Basicamente, é a receita de um doce cantada – mas, de forma a insinuar sensualidade. Isto condiz com a recorrência ao se ligar comida a sexo – duplo sentido – que observaremos nas análises seguintes.

A prosódia da letra nas edições encontradas apresenta alguns deslocamentos, que são contornáveis pela construção da melodia.

Com uma 13ª maior de extensão, mas com uma tessitura mediana (G_3-E_4), a linha vocal equilibra pequenos saltos (3as e 4as) e graus conjuntos. As partes *A* e *B* ficam na região médio-aguda (de G_3 a G_4), enquanto a bahiana se apresenta (parte *A*) e enumera os ingredientes do doce (parte *B*) – indicando registro de cabeça e leveza. A linha vocal na parte *C*, ao falar do doce já pronto e *à venda*, desce para a região médio-grave – talvez para reforçar o duplo sentido, com a bahiana dizendo "pois prove e depois me dirá se gostou do meu... mugunzá" – mas, tem a nota mais aguda da canção (c.59):



Exemplo 5: "O Mugunzá", compassos 54-59.

Esta subida para o agudo[113] pode ressaltar que é realmente o mugunzá que está sendo oferecido – reforçando, nesta canção, a função do duplo sentido, que é sugerir e insinuar, nunca explicitar. As mudanças de registro vocal – *A* e *B*, cabeça; *C*, peito exceto no arpejo para a nota mais aguda – parecem reforçar ainda mais o uso do duplo sentido. Em *C*, será necessário negociar bem esta mudança, de modo a não haver quebra. Há pouca sustentação de notas, mas feita em região bem aguda.

Harmonicamente simples, apenas a mudança de tonalidade (de Dó maior para Fá maior) parece destacar as mudanças no texto.

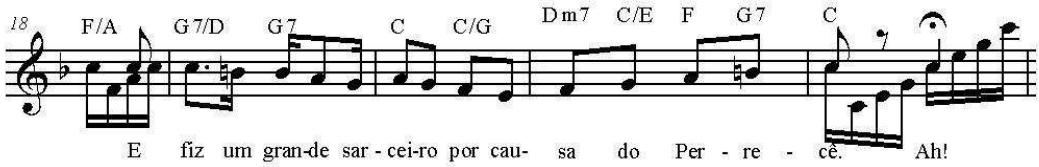
[113] A cantora original deste lundu costumava cantar papéis de destaque em operetas, o que indica que provavelmente tinha a região aguda da voz bem desenvolvida (ver Capítulo 2).

Utilizando uma grande extensão e com muitas mudanças de registro – e também trabalhando a articulação de texto em diversas tessituras - esta é uma canção vocalmente mais complexa.

3.1.4 "Tango da Bahiana", 1913

Cantado em *Politicópolis,* revista de J. Brito, este tango de Luiz Moreira fala das considerações políticas de uma mulata bahiana – com leve insinuação de sexo. O Partido Republicano Conservador ("Perrecê"), o governador da Bahia J. J. Seabra (na década de 1910) e a questão dos Meletes e Peduros[114] são citados e comentados pela bahiana "colligada".

Prosódia correta na primeira estrofe, com apenas um deslocamento em "causa", no compasso 23-24:

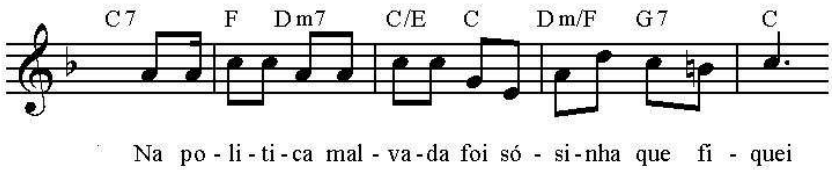


Exemplo 6: "Politicópolis – Tango da Bahiana", compassos 54-59[115].

A prosódia da segunda estrofe precisa de ajustes. Pequeno uso de duplo sentido no primeiro refrão.

A linha vocal é construída com pequenos saltos e curtas linhas de graus conjuntos. Ritmicamente simples, colcheias em geral e praticamente sem ritmos sincopados. Pela extensão e tessitura da linha vocal, não se faz necessária a mudança de registro – o que condiz com o texto sem mudanças de intenção ou caráter. Não há sustentação representativa de notas.

Harmonicamente simples, a canção traz apenas rápida inclinações (para Dó maior, em c. 16-17 e c.24-25) e um acorde cromático ($G\#dim_7$, no c.39). Essa inclinação reforça e destaca o verso "foi sósinha que fiquei":



Exemplo 7: "Politicópolis – Tango da Bahiana", compassos 13-17.

Na segunda estrofe, esta inclinação vai destacar que a Bahia "foi garbosa p'ra fazê figuração" e que "nisso não se avacalhou".

---

[114] Para detalhes, ver no *site* da Prefeitura Municipal de Vitória da Conquista, BA, "Meletes e Peduros" http://www.pmvc.com.br/down/meletes.html.

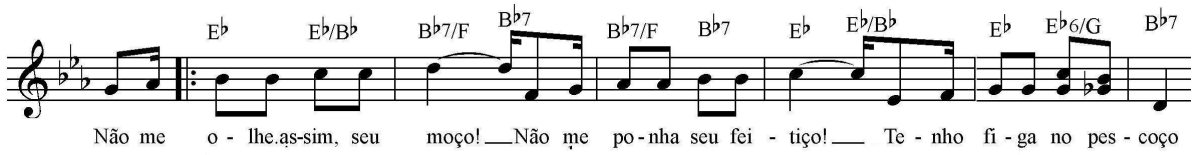
[115] As semicolcheias do compasso 59 fazem parte do acompanhamento.

Canção de fácil execução vocal, demandando atenção à articulação de texto que acontece com saltos entre a região mais grave e a região média da extensão usada.

3.1.5 “Máu olhado”, 1921

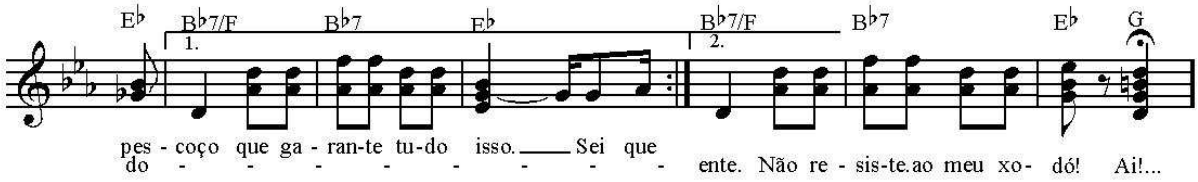
Classificada como tanguinho, esta música de Freire Junior foi cantada na revista *Esta nega qué me dá*, dos Irmãos Quintiliano. O personagem é uma bahiana, que não frequenta “o cangerê”, mas tem “figa no pescoço” para se proteger dos “máu olhado” dos homens – até encontrar um que seja “constante”.

O duplo sentido não aparece nesta canção, mas há visível intenção de sensualidade. A prosódia é correta, prestando-se atenção aos compassos 9, 11 e 13, onde uma semínima deverá ser dividida para acomodar o texto (o que ocorre em várias das músicas):



Exemplo 8: “Máu Olhado”, compassos 7-13.

A linha vocal acontece toda na região média, sem sustentação de notas relevante. Nos compassos 13-15, 16-18, 24-26 e 27-29, há a possibilidade de se manter a linha vocal na região média ou subir para o agudo, variando a melodia:



Exemplo 9: “Máu Olhado”, compassos 12-18.

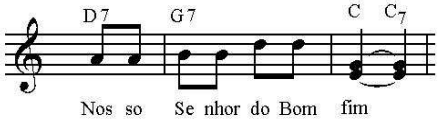
As notas mais agudas (E ♭ 4 e D_4, c.19 e 20) são nas interjeições “Ai!”, o que possibilita e propicia a mudança de registro, de forma a destacar o texto – a interjeição como expressão de prazer e não de dor.

Interessante notar que, sendo as estrofes em uma tonalidade maior (Mi ♭ maior), o refrão com seus “Ai!” prazerosos vêm no relativo menor (Dó menor) – destacando-se os versos “não me ponha máu olhado que eu não fiz mal a ninguem”.

Sem grande dificuldade de execução vocal, este tanguinho parece indicado para se trabalhar a expressividade, vocal e cênica.

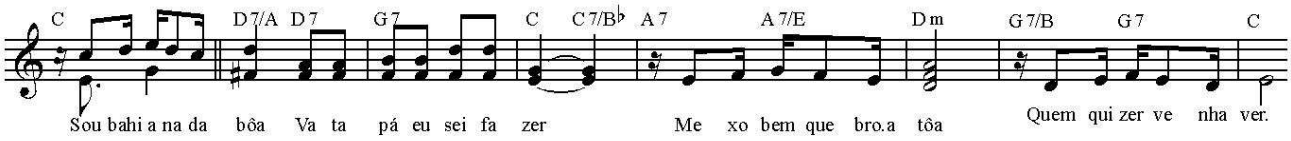
3.1.6 “Jeriquitim”, 1923

Samba de Eduardo Souto, foi cantado por Ottilia Amorim em *A Maçã*, revista dos Irmãos Quintiliano. Nela, a mulata-bahiana afirma que sabe fazer vatapá e diz “mexo bem quebro a tôa, quem quizer venha ver”. A prosódia é praticamente toda correta. O único deslocamento ocorre em “Senhor”, compasso 16:



Exemplo 10: “Jeriquitim”, compassos 15-17.

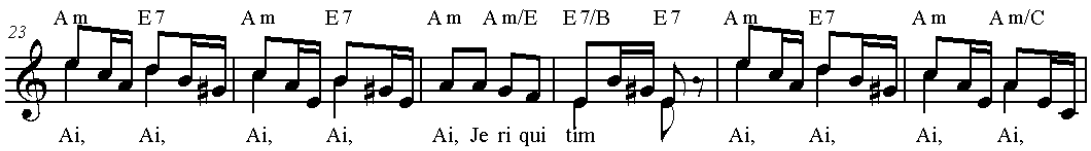
A linha vocal destaca a região mais aguda da extensão usada, criando contrastes de acordo com o texto – no agudo se declara algo para, em seguida, se ‘comentar’ ou acrescentar algo na região grave:



Exemplo11: “Jeriquitim”, compassos 6-13.

Este desenho melódico pode sugerir mudança de registro e mecanismo vocais. Isto possibilitaria o crescimento em interesse pelo personagem – pois as frases de duplo sentido vêm na região grave.

As estrofes estão em tonalidade maior (Dó maior), o refrão no relativo menor (Lá menor). Como também observamos em “Máu Olhado”, existem ‘*Ais*’ no texto que não denotam dor, mas prazer, e que aparecem justamente na mudança do modo maior para o menor – mudando o caráter da canção:



Exemplo12: “Jeriquitim”, compassos 23-28.

A harmonia aqui é mais rica do que a das canções anteriores. Inclui encadeamento de dominantes particulares (c.3-5; c 7-11; c.15-19), inclinações para o II grau (c.10-11; c.18-19) e para o V grau do relativo menor (c.29-30). Isto agrega interesse ao texto musical e destaca o texto da canção.

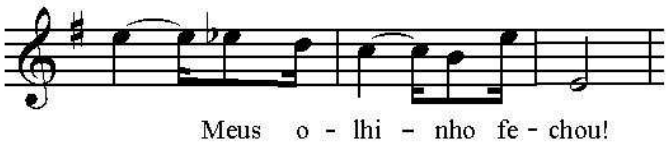
Outra canção de execução relativamente fácil, demandando cuidado nas mudanças de registro indicadas no exemplo 11. – que podem afetar a articulação do texto e sua clareza.

3.1.7 “Yayá (Linda flor)”, 1928

Este samba-canção, de Henrique Vogeler, foi cantado por Araci Cortes na revista *Miss Brasil*, de Luiz Peixoto e Marques Porto, em dezembro de 1928. Foi a segunda versão da música “Linda Flor”, lançada, em agosto do mesmo ano, na revista *A verdade ao meio-dia*, de J. G. Traversa, com letra de Candido Costa, que assim foi gravada por Vicente Celestino (Albin, 2006:783). A letra de “Yayá” fala das dificuldades no amor entre a mulata e o seu “yoyô”.

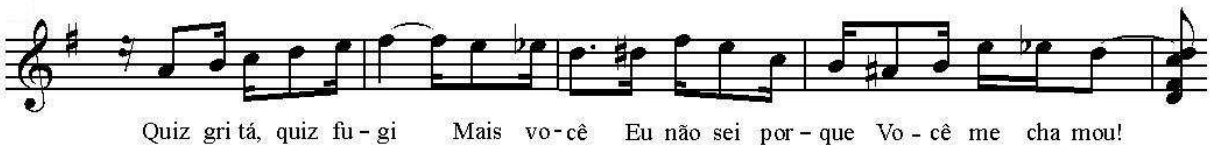
A prosódia está toda correta. Não há indicação de duplo sentido no texto.

A linha vocal promove expansão vocal, com grandes saltos ascendentes e descendentes destacando e valorizando o texto, como na palavra “fechou”:



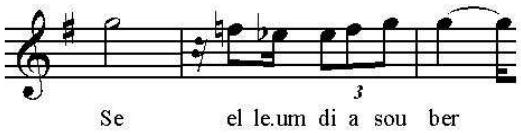
Exemplo 13: “Yayá (Linda Flor)”, compassos 10-12.

O uso de cromatismos na linha vocal evidencia as mudanças de ânimo no texto, com notas de passagem cromáticas enfatizando a dúvida nos compassos 18-20:



Exemplo14: “Yayá (Linda Flor)”, compassos 17-21.

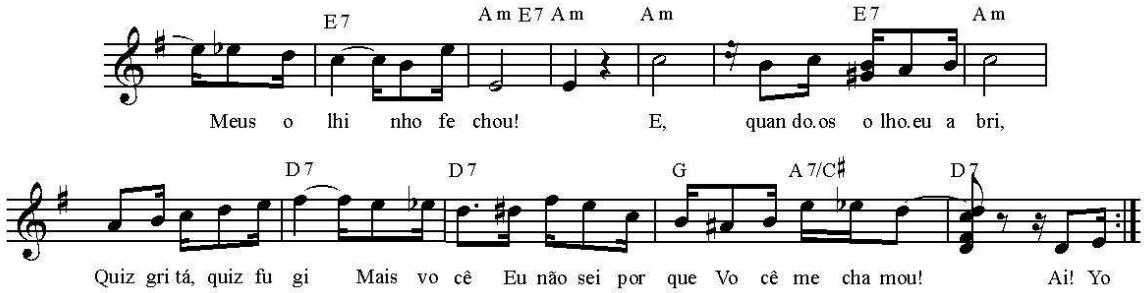
Pelas mudanças rápidas e constantes de registro, a prioridade deve ser dada ao mecanismo de leveza e à voz mista, o que vai possibilitar manter a estética da canção (sem transformá-la em peça operística). A articulação de texto se alterna constantemente com a sustentação das notas – algumas já no registro de cabeça (F_4 e G_4) – sendo que os compassos 24-26 têm uma frase toda acima de D_4:



Exemplo 15: “Yayá (Linda Flor)”, compassos 24-26.

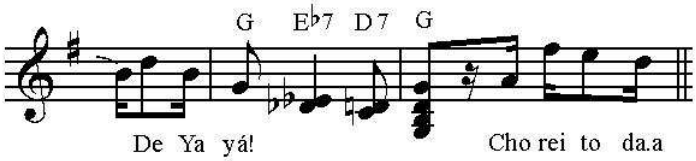
Esta sustentação das notas não é comum neste repertório, nos remetendo, neste caso, à estética de canto de Vicente Celestino, o primeiro a cantar e gravar esta canção.

Harmonicamente variada, tem uma modulação para o segundo grau (Lá menor), com volta ao tom inicial (Sol maior) por encadeamento de dominantes:



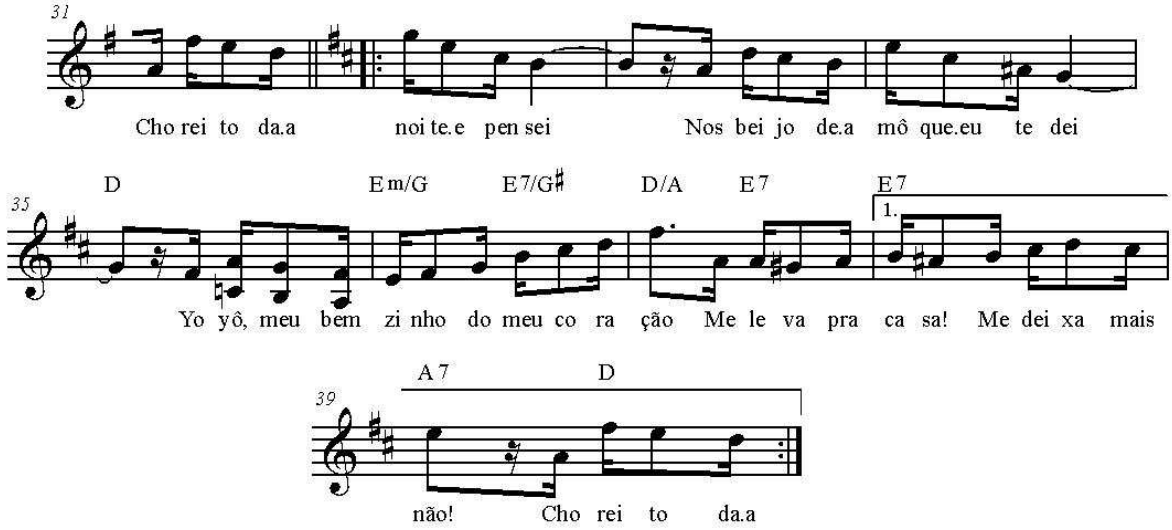
Exemplo16: "Yayá (Linda Flor)", compassos 10-21.

Usam-se acordes cromáticos para enriquecer as cadências:



Exemplo 17: "Yayá (Linda Flor)", compassos 29-31.

Todas as mudanças na harmonia procuram ressaltar o texto cantado – na versão original e na de *Miss Brasil*. A parte *B*, com mudança de tonalidade (Ré maior), fica insinuando o seu relativo menor (Si menor) nos seus versos:



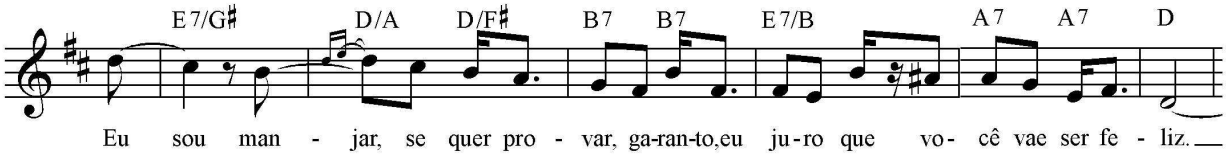
Exemplo18: "Yayá (Linda Flor)", compassos 31-39.

Mas a mudança de maior para menor não ocorre. Esta variedade melódica e harmônica acentua a dinâmica do texto, ajudando a construir a interpretação.

Esta é uma canção conhecida e gravada por diversas cantoras e apresenta dificuldade média que se deve à extensão e cromatismos nela presentes.

3.1.8 “Quindins de Yáyá”, 1929

Lançado na voz de Araci Cortes, este samba-canção, de Pedro de Sá Pereira, foi cantado na revista *Compra um Bonde*, de Carlos Bittencourt, Cardoso de Menezes e Alfredo de Carvalho. O samba mostra uma bahiana apregoando seus quitutes, com duplo sentido na insinuação de sexo através da comida (c.27-34), mas este duplo sentido se desfaz quando a bahiana afirma:

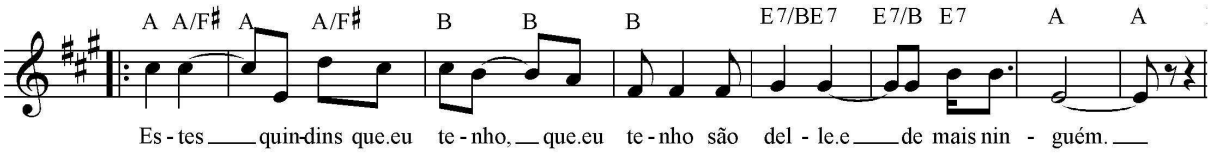


Exemplo 19: “Quindins de Yayá”, compassos 36-42.

A comida perpassa toda a música: começa-se falando da gelatina que treme; a seguir, a bahiana é o manjar a ser experimentado; mas, seus ‘quindins’ (que podem significar doces ou dengues; Silva, 1970iv:533) são apenas do seu yoyô.

A prosódia é toda correta, embora algumas palavras e frases sejam cortadas por pausas.

Há muito equilíbrio entre saltos e graus conjuntos na linha vocal, sendo a região aguda abordada por saltos. A linha vocal se move bastante e constantemente pela extensão usada – as notas sustentadas estão em vocativos (“Yoyô” na parte *A* e “Ai!”, no c.43). Há articulação de texto na região médio-aguda. A articulação rápida e o caráter do texto, em *A*, requerem leveza – o que acentua a graça e provocação. Em *B*, a linha vocal se encaminha para uma região um pouco mais grave, para a bahiana afirmar sua fidelidade pelo “yoyô”:



Exemplo 20: “Quindins de Yayá”, compassos 44-50.

O ritmo parece acentuar e destacar o texto. Na parte *A*, com letra mais picante, o ritmo é sincopado e de figuras curtas; no final de *A*, as figuras se alongam na sequência de dominantes (c.37-42); e, em *B*, apenas semínimas e colcheias são usadas para falar de fidelidade.

A harmonia é bem variada e acentua as situações da letra. Há vários encadeamentos de dominantes e, em *B*, há mudança de tonalidade (para Lá maior) quando o assunto é a fidelidade da bahiana.

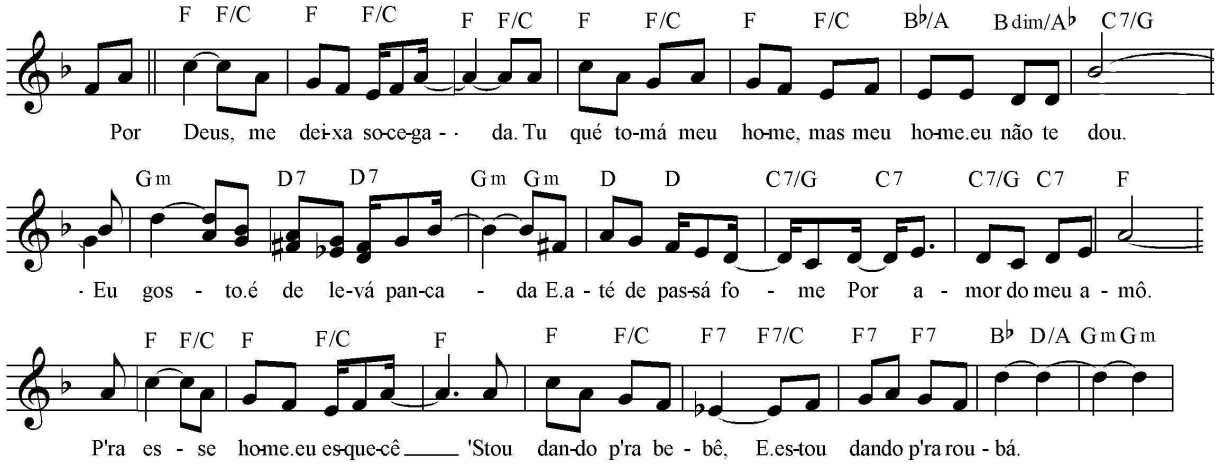
Com pequena dificuldade vocal, este samba tem na atenção aos saltos crescentes (c.11-14 e c.19-23) e nas mudanças bruscas por saltos consecutivos (c.39-40, c.45 e c.56) sua maior exigência.

3.1.9 “Tu qué tomá meu home”, 1929

Outro lançamento de Araci Cortes, este samba de Ary Barroso foi cantado na revista *Vamos deixar de intimidades*, de Olegario Mariano. Ele é um desabafo da mulata com outra mulher que quer “tomá [seu] home”.

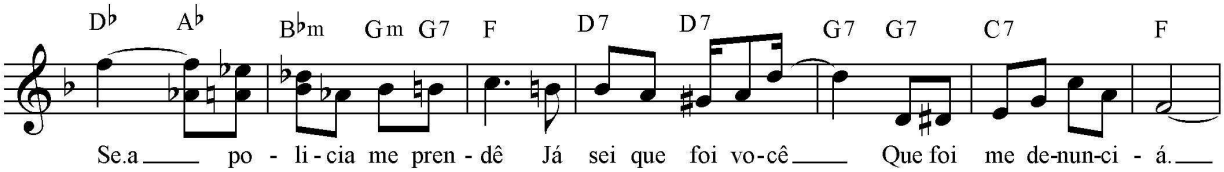
Prosódia correta, as duas estrofes encaixam exatamente na linha vocal – algumas síncopes, destacadas a seguir, não representam deslocamento de prosódia (Ulhôa, 1999).

A parte *A* tem a linha vocal com ritmo em colcheias – as síncopes acontecem em momentos a serem destacados: “deixa socegada” (c.14), “levá pancada” (c. 22), “passá fome” (c.24-25), “esquecê” (c.30) e na acusação “foi você” (c.40). A linha vocal desta parte tem frases de construção rítmica paralela: as três primeiras sobre a mesma ideia musical (quase uma progressão), a quarta melodicamente contrastante. Nas três primeiras, a mulata dá testemunho do seu amor:



Exemplo 21: “Tú qué tomá meu home”, compassos 12-19, 20-27 e 28-36.

Na quarta frase, saltando para o agudo, faz uma acusação:



Exemplo 22: “Tú qué tomá meu home”, compassos 11-21.

A mudança de registro vocal aqui é uma necessidade, mas, pela temática da canção, a qualidade do timbre não deve ser modificada. Será então necessário equilibrar o registro de cabeça com o mecanismo de peso nesta canção, pois o uso deste registro e da região aguda corresponde aos momentos mais tensos da letra. Isto aponta para a exigência de técnica mais apurada para se cantar esta peça.

A parte *B* é um pedido e uma ameaça – na tonalidade da subdominante, Si ♭ maior – que começa na região média (c.45), para subir em tom de ameaça (c.52) e desespero (c.61-62). Embora a melodia predomine e use toda a extensão, a canção não perde o tom de fala – sendo que todas as frases de *B* têm final descendente.

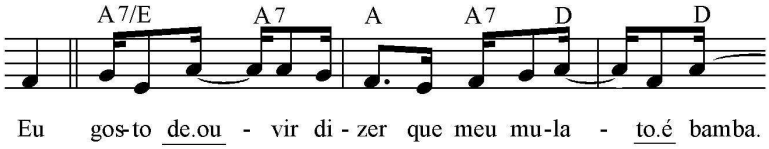
A harmonia parece acompanhar e destacar as mudanças no texto da canção. Na parte *A*, que fica no âmbito de Fá maior com uma inclinação para Sol menor (c.21-23), acontece a exposição da situação dramática. No final de *A* (ver exemplo 21), quando começa uma sequência de dominantes que vai levar ao tom da subdominante (Si ♭ maior) em *B*, o drama se intensifica e a Mulata acusa sua oponente. A harmonia de *B* é quase toda feita de encadeamentos de dominantes particulares – se afastando de e voltando para Si ♭ maior – que parecem corresponder às últimas reclamações da Mulata.

A temática e as exigências vocais deste samba indicam-no para vozes mais amadurecidas[116] tecnicamente, de modo a se responder bem às mudanças expressivas do texto.

3.1.10 "É bamba! – samba da Malandrinha", 1930

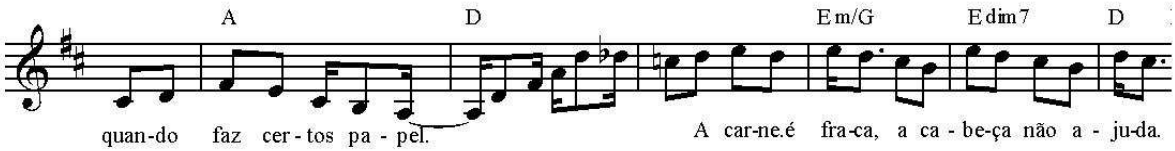
Outro samba de Ary Barroso, foi cantado por Zaira Cavalcanti na revista *Páu-Brasil*, de Luiz Peixoto e Marques Porto. Apresenta uma Mulata falando do Malandro, de seu amor e suas "calidades".

A prosódia é toda correta, com a articulação do texto totalmente silábica – nenhuma sílaba se prolonga por mais de uma nota, embora com várias elisões:



Exemplo 23: "É Bamba! – Samba da Malandrinha", c.7-10.

Há muito equilíbrio, na linha vocal, no uso de saltos e de graus conjuntos. A parte aguda da linha vocal acontece por graus conjuntos (anacruse de c.17-18; c.32-34), assim como a descida para a nota mais grave (c.30):

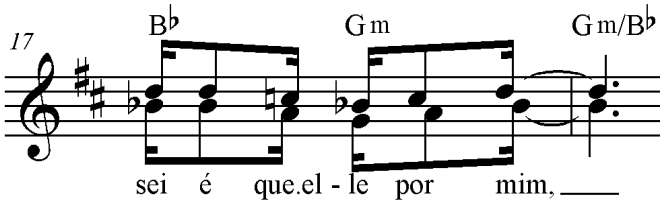


Exemplo 24: "É Bamba! – Samba da Malandrinha", c.29-35.

[116] Por 'vozes mais amadurecidas tecnicamente' não queremos sugerir que as canções só podem ser cantadas por profissionais do canto, mas que necessitam de um certo nível de autoconhecimento e de domínio dos mecanismos básicos do canto.

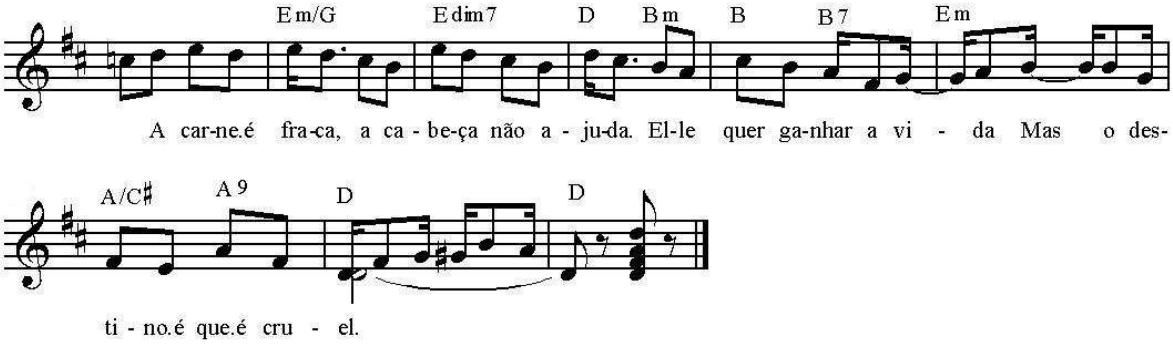
Com extensão de 12ª justa (A_2-E_4) e tessitura de 7ª menor (E_3-D_4) para a voz, este samba pede e quase obriga a mudança de registro vocal, principalmente no refrão – que tem uma primeira parte terminando na nota mais grave da melodia seguida da sua segunda parte, iniciada da parte mais aguda para a voz (c.30-33, ex. 3.24). É interessante perceber a relação sugerida pela própria linha vocal quanto ao mecanismo a ser usado: na região grave (sugerindo peso, corpo, sensualidade) faz-se o elogio ao Malandro, enquanto na região aguda (sugerindo leveza) dão-se desculpas pelo mau comportamento dele.

A parte harmônica deste samba mostra uma maior complexidade, se comparada ao padrão observado neste repertório. Há empréstimos modais (acordes de B♭ e G*m*, c.2, c.17, sendo a canção em Ré maior) e inclinações para o grau II (Mi*m*, c.13-15, c.28-29):



Exemplo 25: "É Bamba! – Samba da Malandrinha", c.17-18.

Há também o encadeamento V_{II}-II-V-I (c.36-39):



Exemplo 26: "É Bamba! – Samba da Malandrinha", c.32-40.

Este uso da harmonia parece querer enfatizar as mudanças de intenção do texto (letra da canção) – mesmo sendo uma harmonia menos complexa que a da canção "Tu qué tomá meu home" (item 3.1.9), que corresponderia ao clima mais ameno da canção.

Como a canção anterior, demanda uma cantora de voz amadurecida, para conduzir de forma expressiva as mudanças propostas à música pelo texto. Vocalmente, tem sua maior dificuldade nas mudanças de registro, já discutidas (ver ex. 3.24).

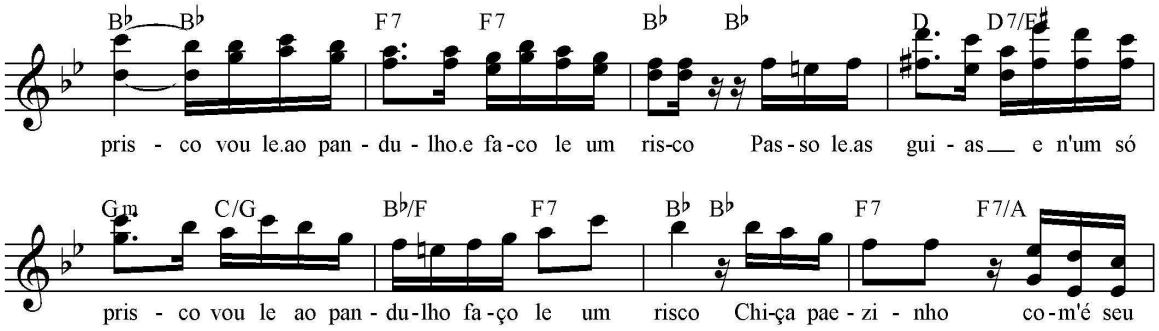
3.2 AS CANÇÕES SOBRE O MALANDRO

3.2.1 "Os Capoeiras", 1888

Com música de Annibal do Amaral, este número foi cantado em *O Boulevard da Imprensa*, revista de Oscar Pederneiras. Mostra um 'capoeira' falando de seu grupo (o Partido da Corôa) e suas atividades capoeirísticas – com as descrições de alguns movimentos e, no final, de uma luta. O 'capoeira' foi uma das várias feições do Malandro, principalmente nas revistas do século XIX.

A prosódia está toda correta – o único deslocamento é contornado pela pronúncia arrevesada do 'capoeira': "Corôa" se transforma em "C'rôa" na própria partitura.

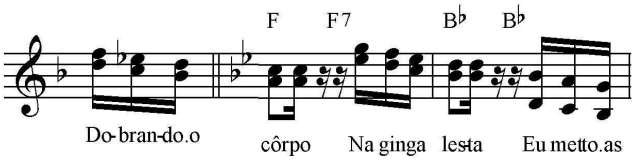
A linha vocal toma trechos da linha mais aguda do piano. Em alguns pontos, será necessária a transposição uma oitava abaixo, para a canção ser vocalmente exequível:



Exemplo 27: "Os Capoeiras", c.62-69.

Há muito texto articulado na região aguda e por toda a extensão usada. Isto sugere o uso de mecanismo de leveza, até pela movimentação da capoeira.

A linha vocal se apóia na linha mais aguda do piano – uma melodia bem complexa em relação a um personagem que, certamente, estará em movimento ao cantar. A melodia se constrói com graus conjuntos principalmente, havendo pequenos e médios saltos. Os maiores saltos são descendentes (c.41-42; c.83; c.128-129). A linha vocal passeia por toda a extensão constantemente, sem se fixar realmente – não havendo sustentação de notas, mas com diversas notas cromáticas, que parecem imitar os movimentos inesperados da capoeira. As notas mais agudas são atacadas no início das frases, sem preparação, na mudança de tonalidade:



Exemplo 28: "Os Capoeiras", c.52-54.

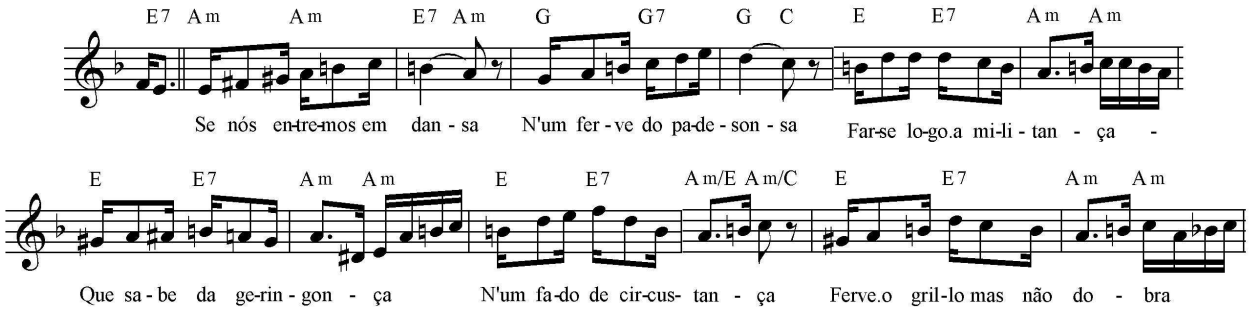
Não há uso de duplo sentido na letra, mas há vários exemplos de gíria: "goyamú", espécie de caranguejo, designa um grupo, uma malta de capoeiras; "tutú" significa pessoa importante,

“sardinha” é tapa; “pandulho” é ventre, barriga (Silva, 1970iii, iv e v). O verso “n’um só prisco vou-le ao pandulho e faço-le um risco” indica o uso de navalha pelo ‘capoeira’.

A harmonia ajuda a dividir o texto em seções. A cada seção da letra corresponde uma tonalidade:

Dó Maior:	Dos goyamú sou tutú, Sou do Partido da C’rôa. Pois eu cá sou goyamú, sou tutú.
Fá maior:	Ind’agorinha vimos o signal Uma sardinh’as veses não faz mal.
Si ♭ maior:	Dobrando o corpo Na ginga lesta Eu metto as bossas e lá vae testa. Passo-le as guias e n’um só prisco Vou-le ao pandulho e faço-le um risco. Chiça paezinho Com’é seu geito Só com dois passes ficô istifeito.
Fá maior:	Ólé, ólé, ólé, Sario[117] de massada vae hoje aqui havê Eh! Chega rapaisada Sario de massada vae hoje aqui havê, *etc*.

Na última seção, há um trecho em Lá menor destacando os versos que descrevem a preparação da luta:



Exemplo 29: “Os Capoeiras”, c.96-108.

A luta em si acontece na tonalidade de Fá maior. A harmonia não é muito complexa – mesmo com os cromatismos da linha vocal e as mudanças de tonalidade que ajudam a criar o ambiente da canção – ocorrendo pequenas inclinações a tons próximos.

Com uma melodia que demanda grande atenção à afinação e, pelo tema, liberdade na movimentação cênica, esta canção pode ser considerada difícil. É também a canção mais longa

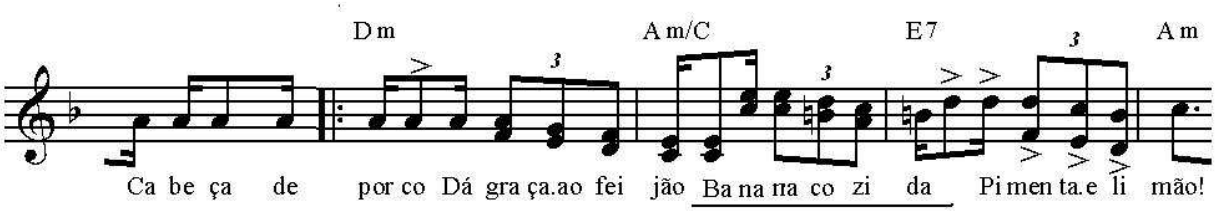
[117] Sarilho: conflito, desordem (Silva, 1970v:64).

desta seleção, exigindo certa resistência vocal. É provavelmente mais indicada para vozes tecnicamente mais amadurecidas, não para iniciantes.

3.2.2 “Tango da Feijoada”, 1892

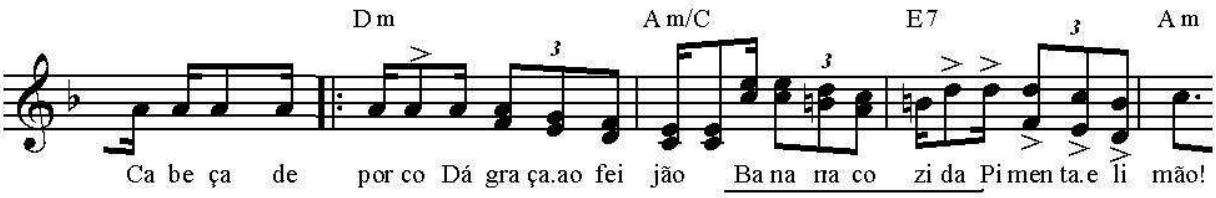
Esta música, de Francisco Assis Pacheco, foi cantada em *O Tribofe*, revista-de-ano de Arthur Azevedo, pelo personagem-título e apresenta a descrição de uma feijoada. Sendo apenas uma descrição, o mesmo caráter é mantido em toda a canção.

A prosódia da parte *A* é correta. A parte B tem um deslocamento que parece erro de edição:



Exemplo 30: “Tango da Feijoada”, c.19-23.

O trecho pode ser cantado como no exemplo a seguir, o que vai condizer com a prosódia do restante do trecho:



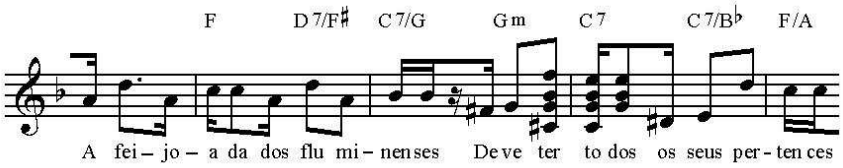
Exemplo 31: “Tango da Feijoada”, c.19-23, modificados.

A parte *C* tem alguns deslocamentos, como “outra farinha” (c.25) e “final” (c.29), que, de modo geral, podem ser contornados quando aparecem nos tempos fracos dos compassos.

Não há uso perceptível de duplo sentido.

Como, na partitura disponível, a linha vocal está incluída na mão direita da parte do piano, isto dá margem a dúvidas quanto à melodia em si. Vocalmente, a canção pede os saltos propostos pela linha mais aguda do acompanhamento, para ganhar assim clareza e projeção.

Pela extensão usada na peça, haverá necessidade de mudança de registro vocal. Essas mudanças devem ser equilibradas pelo mecanismo vocal escolhido. Havendo muitos saltos na melodia, há o perigo de quebra, como se pode ver nos compassos 5 e 6:



Exemplo 32: “Tango da Feijoada”, c.3-7.

A harmonia é variada: há cadências interrompidas nos compassos 4-5, 12-13 e 25-26; e inclinações para Lá menor (em c.9-11 e no final de *B* e de *C*). Mas esta variedade não se relaciona diretamente com o texto cantado, mas aumenta o seu interesse musical.

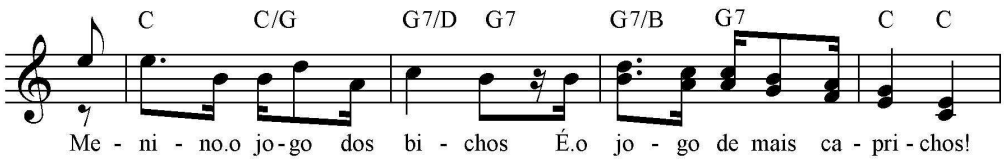
Como vemos no exemplo 32, a linha vocal apresenta dificuldade pelos cromatismos e saltos, que ocorrem geralmente juntos – aumentando sua dificuldade de execução e demandando grande atenção. No mais, é uma melodia de característica muito vocal, idiomática para a voz.

3.2.3 “Tango do Malandrismo”, 1899

O jogo-do-bicho é o tema deste tango de Nicolino Milano, cantado na revista-de-ano *Gavroche*, de Arthur Azevedo. Nela se faz elogios ao jogo e às emoções de jogar. Embora Arthur Azevedo criticasse a sua prática, a canção passa uma imagem agradável do jogo – o que reforça a ambiguidade, apontada pela literatura, de leitura e percepção dos textos revisteiros[118].

A prosódia da primeira estrofe é correta. A segunda estrofe, que na partitura vem em separado, precisa de pequenos ajustes para ficar correta. Duplo sentido, só se relacionarmos o “gozo” e o “fremito anciozo” do jogo a alguma sensualidade.

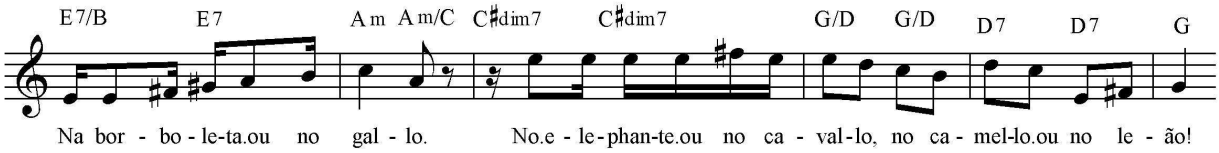
A linha vocal transita por toda extensão usada, subindo e descendo com ritmos pontuados e sincopados – o que possivelmente procura refletir a agitação do jogo. A melodia, com seus altos e baixos, parece reproduzir as intenções da fala. Ela começa com um vocativo na região aguda:



Exemplo 33: “Tango do Malandrismo”, c.14-18.

Embora tenha uma tessitura ampla (E_3-E_4), a linha vocal se fixa na região aguda boa parte da canção – talvez, para também enfatizar a ansiedade que o jogo provoca - conduzindo com fluidez os seus cromatismos. Quando começa a falar dos palpites no jogo, o desenho rítmico se acirra e a melodia segue para a sua parte mais aguda, fazendo uma cadência suspensiva no último palpite:

[118] Ver Mencarelli (1999).



Exemplo 34: “Tango do Malandrismo”, c.25-30.

Este mesmo trecho, na segunda estrofe, diz “de expectativa e de gozo, corre um fremito anciozo por toda a população”. Registro de cabeça e região aguda mais uma vez usados em um momento de agitação, indicando o uso do mecanismo de leveza – já que não há caráter realmente sério no texto.

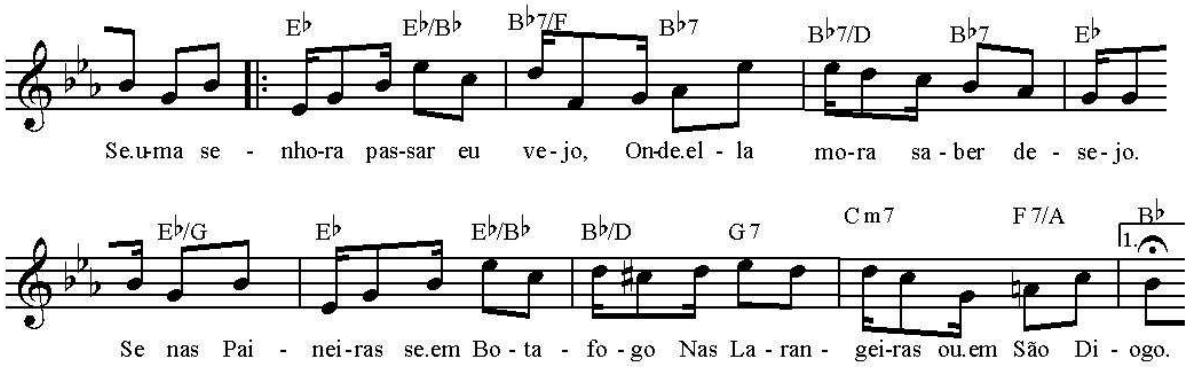
A harmonia é variada, sem ser complexa. Há inclinações para o relativo menor (c.23-26; c.33-34), mas, a não ser no trecho citado no exemplo 27, esta variedade não se coordena com o texto cantado de maneira perceptível.

A melodia deste tango é extremamente ‘vocal’. Sendo de dificuldade mediana, sua exigência maior reside nas mudanças de registro e na articulação de texto na região aguda da canção.

3.2.4 “Tango do Jonjóca”, 1900

Jonjóca é um malandro jogador na comédia-revista de costumes *Viuva Clark*, de Arthur Azevedo. Este tango traz as confissões e considerações deste malandro sobre a paquera.

A linha vocal é construída com pequenos saltos e com pequenas linhas de graus conjuntos na região mais aguda da extensão utilizada. A tessitura é alta, ficando a maior parte do tempo acima de Fá$_3$. Há algumas notas cromáticas, dentro e fora da harmonia.

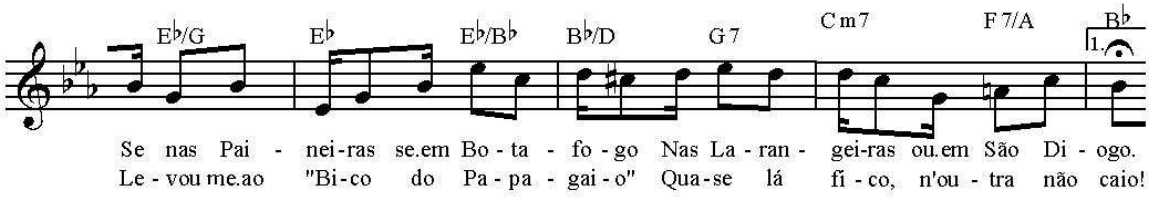


Exemplo 35: “Tango do Jonjóca”, c.9-17.

Estes pontos parecem refletir o sentimento de instabilidade e incerteza no qual se encontra este malandro.

Sendo cabível pensar nesta canção – pela extensão, tessitura e caráter – apenas em um registro, a voz mista priorizando o mecanismo de leveza parece-nos uma escolha acertada.

A harmonia é simples, com rápidas inclinações para o relativo menor (Dó menor, c.15-16) e para a dominante (Si ♭ maior, c16-17, c.29-30). As duas inclinações consecutivas nos compassos 15-17 destacam momentos de dúvida e ansiedade do texto cantado:



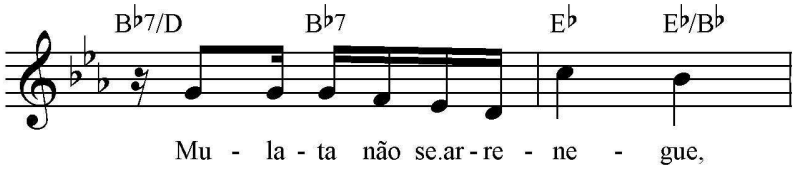
Exemplo 36: “Tango do Jonjóca”, c.13-17

Este tango apresenta dificuldade média para a execução vocal. A linha vocal é muito melódica e os cromatismos são a principal dificuldade.

3.2.5 “Tango do Reco-Reco”, 1913

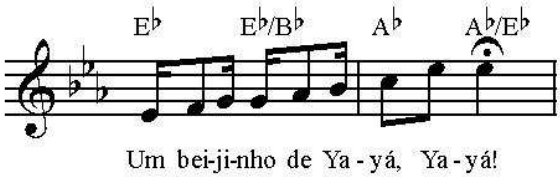
Este tango, de João José Costa Junior, foi cantado na revista *Dengo-Dengo*, de Cardoso de Menezes, e tem o malandro falando com sua mulata sobre a vida.

O texto usa um português arrevesado, tão característico dos dois personagens, e muita articulação rápida. A prosódia tem vários deslocamentos de tonicidade – principalmente na segunda e na terceira estrofes. Esses deslocamentos são, em geral, contornáveis, mas a palavra ‘mulata’, no início de cada estrofe representa um desafio:



Exemplo 37: “Tango do Reco-Reco”, c.10-11.

Nas estrofes, a linha vocal se mantém na região médio-grave da extensão utilizada, com todas as frases partindo da mesma ideia melódica – perfil descendente em grau conjunto com salto ascendente no final (como no exemplo 30). O refrão tem a única frase de perfil ascendente, alcançando e sustentando a nota mais aguda da peça:

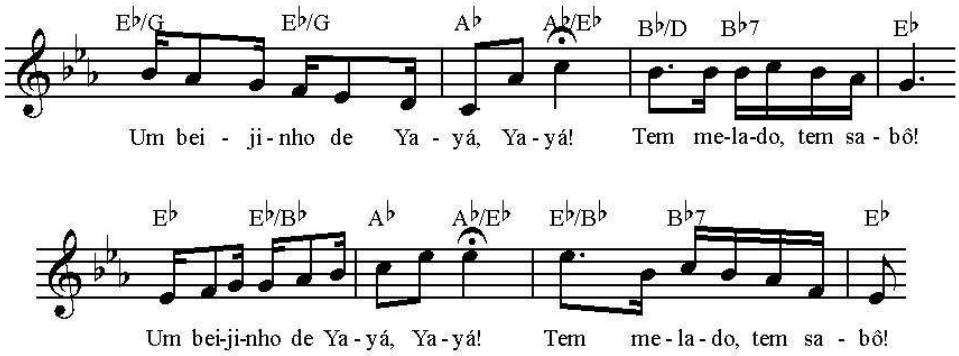


Exemplo 38: “Tango do Reco-Reco”, c.30-31.

As estrofes, por seu caráter enfático, pedem registro de peito e mecanismo de peso. O refrão, que fala do “beijinho de Yayá”, pede registro de cabeça e mecanismo de leveza, mesmo

usando a mesma tessitura das estrofes. Há um certo caráter modinheiro no vocativo “Yayá” (c.23 e c.31), que pede voz de cabeça mesmo, até falsete.

A harmonia usa o encadeamento II-V-I na introdução e nas estrofes (na inclinação para a dominante, c.14-17), mas conclui-se a música com a afirmativa cadência IV-V-I. Sendo a harmonia da canção baseada no movimento dominante-tônica, há uma sensação de afastamento da tonalidade principal (em direção à subdominante) ao evocar-se – com *fermata* – a “Yayá” e seu beijo, o que condiz e destaca o texto cantado:



Exemplo 39: “Tango do Reco-Reco”, c.22-25 e c.30-33.

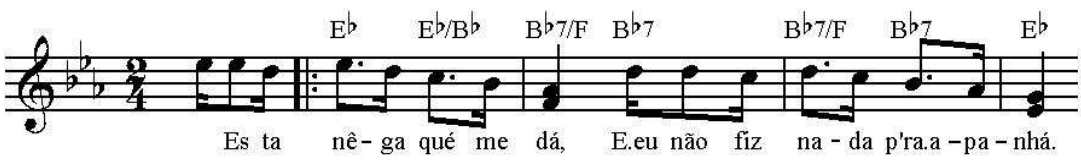
Este distanciamento se desfaz ao se falar do “sabô” deste beijo – sendo estes trechos, na verdade, duas cadências perfeitas (I-IV-V-I) – e retorna-se à questão de se relacionar a mulata à comida, sensualmente. Esta movimentação harmônica, mesmo simples, enriquece e valoriza o que está sendo dito.

A dificuldade na execução vocal desta música reside em caracterizar as duas partes de forma contrastante: uma mais ‘carnal’ ao se dirigir à mulata, outra mais ‘espiritual’ ao se falar de seus beijos; sendo, no mais, uma canção sem complexidade.

3.2.6 “Esta nêga qué me dá...”, 1921

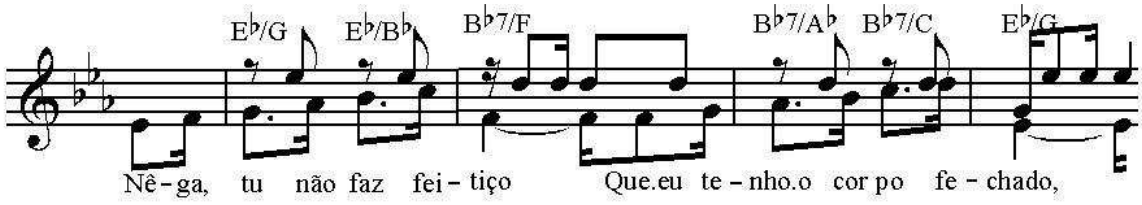
Samba carnavalesco, de José Luiz Moraes, com letra de Lezute, foi cantado na revista *Esta nêga qué me dá...*, dos Irmãos Quintiliano. O samba mostra as reclamações de um malandro que apanha da mulher – o que a “nêga” quer “dá” é pancada, mas o duplo sentido fica no ar.

A linha vocal é toda feita com duas frases de quatro compassos cada: uma descendente para o refrão:



Exemplo 40: “Esta nêga qué me dá...”, c.1-5.

Outra ascendente para as estrofes:



Exemplo 41: "Esta nêga qué me dá...", c.9-13.

O refrão na região aguda, com registro de cabeça, enfatiza certa histeria contida no texto. As estrofes, fazendo reclamações e dando explicações, pedem registro de peito – mostrando certo recolhimento, medo ou ameaça.

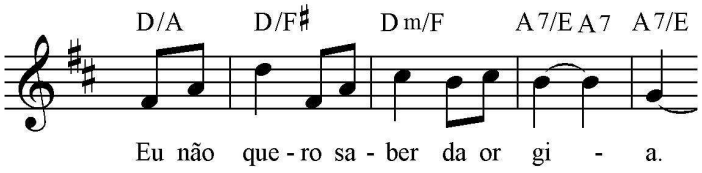
A harmonia, extremamente simples, consta de dois acordes: Mi ♭ maior (tônica) e Si ♭ maior (dominante); e pouco acrescenta à construção da canção[119].

A canção tem a linha vocal bem simples e cômoda de ser cantada – sendo sua maior dificuldade a expressão cênica.

3.2.7 "A malandragem", 1929

Este samba, de Alcebíades Barcelos (Bide) e Francisco Alves, fez parte da revista *Seu Julinho vem*, que teve texto e também música de Freire Junior. O samba foi cantado na revista e gravado posteriormente por Francisco Alves. No refrão deste samba, o malandro fala em abandonar a malandragem e a orgia, mas nas estrofes ele muda de rumo: deixa claro que arranjou alguém para *sustentá-lo* e critica os "*Malandros*" enganados pela mulher. A prosódia é quase perfeita, apenas a palavra 'malandro' no c.32 fica oxítona. Não há duplo sentido no texto.

A linha vocal faz um uso maior de pequenos saltos que de graus conjuntos – sendo o maior salto, uma 6ª menor[120] (c.10):



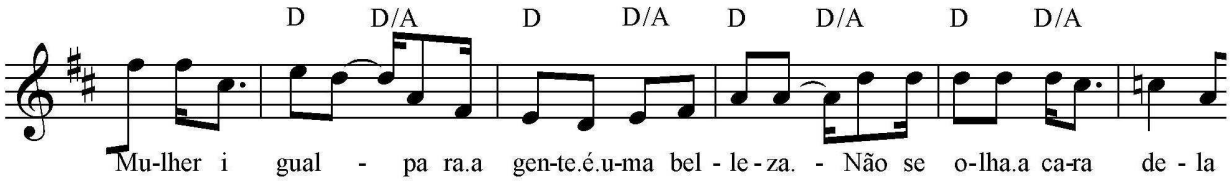
Exemplo 42: "A Malandragem", c.9-13.

O refrão usa ritmo mais tranquilo – em geral, semínimas e colcheias – para "deixar a malandragem" (como no exemplo acima). Mas o malandro aparece realmente nas estrofes, com o ritmo sincopado e a melodia subindo e descendo constantemente:

---

[119] Mas, sendo a canção um samba *carnavalesco*, esta harmonia simples cumpre a função de facilitar ao máximo a execução da música durante o carnaval.

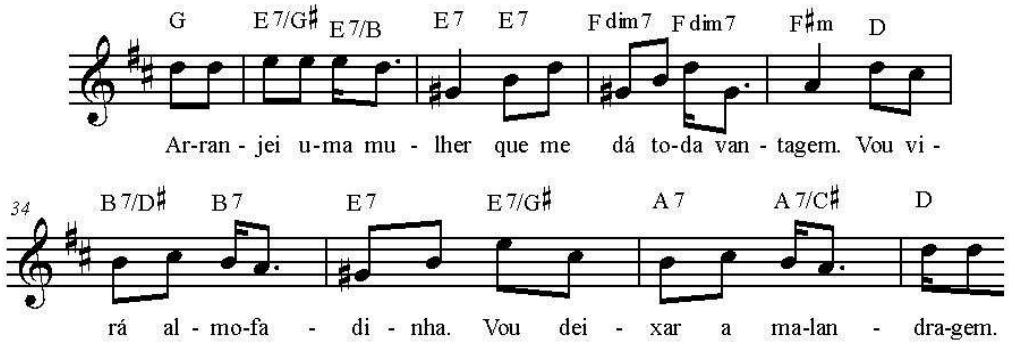
[120] Não levamos em conta a oitava de distância, no compasso 22, por pertencerem as duas notas fá# a frases diferentes.



Exemplo 43: “A Malandragem”, c.22-27.

Não há sustentação relevante de notas – sempre na região média ou médio-grave. A nota inicial das estrofes fica na região aguda: mecanismo de peso por causa do texto ou mecanismo de leveza pela região? A mudança de registro é clara, é uma região de cabeça – e a frase anterior termina uma oitava abaixo.

A harmonia alinha acordes de dominantes com versos contendo afirmações mentirosas (c.12-20), mas a grande mentira (“a malandragem eu vou deixar”) é dita no início, com grande desfaçatez, sobre acordes de tônica. Já no final da primeira estrofe, quando se sabe a causa da decisão, a mesma afirmação volta sobre uma série de dominantes particulares:



Exemplo 44: “A Malandragem”, c.29-37.

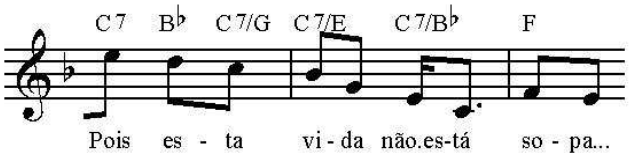
Esta canção foi escrita para Francisco Alves cantar – o que indica dificuldade e expansão vocais. Isto se confirma na linha vocal, de complexidade média para grande.

3.2.8 “Com que roupa...”, 1931

Este samba de Noel Rosa foi cantado em duas revistas: *Com Que Roupa?*, de Luiz Peixoto e Ary Barroso, e *Deixa Essa Mulher Chorar*, dos Irmãos Quintiliano (ambas em janeiro de 1931). Nele, o malandro reclama da falta de dinheiro até para ser enterrado (o “paletó”). O samba teve algumas letras diferentes, gravadas pelo próprio Noel.

A prosódia está toda correta. Não se faz uso de duplo sentido, mas usam-se várias gírias, como “paletó” para caixão e “estôpa” para o saco no qual eram enterrados os indigentes, e também o próprio título “Com que roupa” podendo significar ‘com que dinheiro’. Não há sustentação significativa de notas, mas articula-se muito texto na região aguda da extensão usada.

Uso predominante de graus conjuntos na linha vocal, com presença de pequenos saltos. Há uma frase que usa toda a extensão da peça:



Exemplo 45: "Com que roupa...", c.27-29.

Esta frase traz uma mudança de registro, de cabeça para peito, que pode ser toda abordada com mecanismo de leveza – que condiz com o caráter geral da peça. A tessitura alta em relação à extensão usada favorece o uso do mecanismo de leveza – e também isto combina com o que é dito: mesmo tratando de assuntos 'sérios', o tratamento é jocoso.

A harmonia é simples, havendo uma inclinação para o II grau (Sol menor) na entrada do coro:

Exemplo 46: "Com que roupa...". c.32-35.

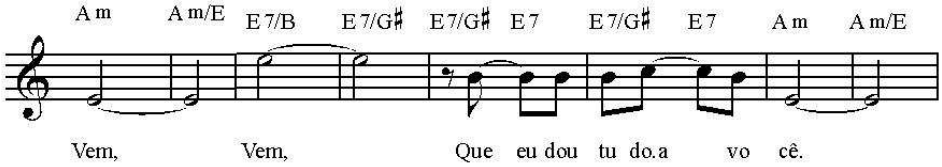
No final deste coro, há um encadeamento de dominantes (V^7_{II}-V^7_V-V^7-I) precedido de cromatismo, mas que não acrescenta um real comentário ao texto cantado.

É um samba muito conhecido, gravado diversas vezes. Apresenta dificuldade mediana que se deve aos saltos intervalares, a algumas mudanças de registro e à frequente articulação de texto na região aguda da linha vocal, tendo, mesmo assim, um caráter muito 'vocal'.

3.2.9 "Amor de Malandro", 1940

Francisco Alves assinou[121] e lançou este samba por volta de 1930, mas ele foi incluído e cantado na revista *Disso é que Eu Gosto*, de Miguel Orrico, Oscarito Brennier e Vicente Marchelli, em 1940. O samba traz o malandro falando de sua maneira peculiar de amar.

O samba tem o estilo de Francisco Alves, com espaço para expansividade vocal e notas sustentadas, no início das partes *A* e *B*, na região médio-aguda[122]:

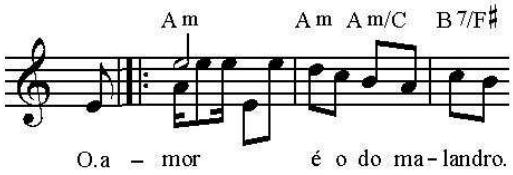


Exemplo 47: "Amor de Malandro". c.13-20.

[121] Há indicação de a autoria ser dividida entre Ismael Silva, Francisco Alves e Freire Junior – mas sem confirmação real. Ver http://www.geocities.com/locbelvedere/Musicas/Amordemalandro.htm e outras páginas correlatas.

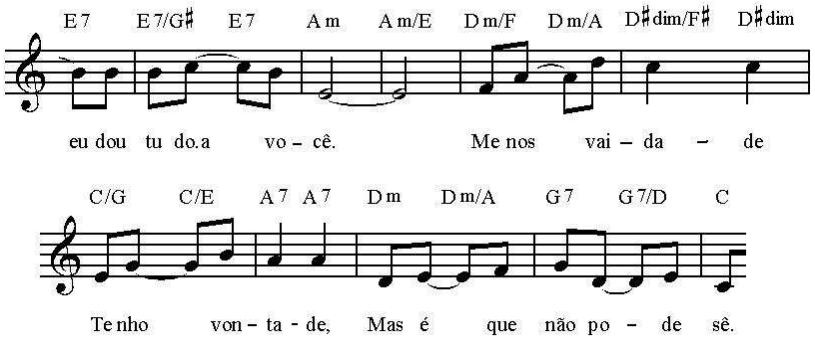
[122] Francisco Alves, inclusive, gravou este samba em Si ♭ menor, meio-tom acima do que consta na partitura.

Como vimos acima, a nota mais aguda da canção está em um vocativo dito duas vezes: uma no grave e outra no agudo – o que indica mudança de registro e do mecanismo de peso para o de leveza. O mesmo intervalo, nos compassos 29-30, terá outra abordagem: mesmo com a mudança de registro, o mecanismo deve ser o mesmo, para se manter a unidade estética.



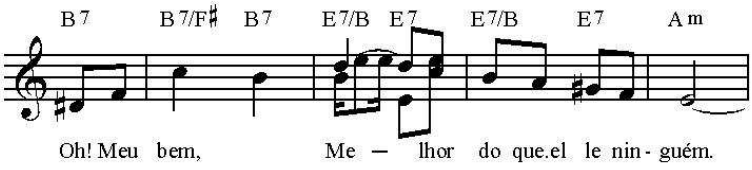
Exemplo 48: “Amor de Malandro”. c.29-30.

A linha vocal transita constantemente por toda a extensão, especialmente na oitava E_3-E_4, com equilíbrio no uso de saltos e graus conjuntos. As promessas do malandro são cantadas em região ligeiramente mais aguda do que as suas negativas:



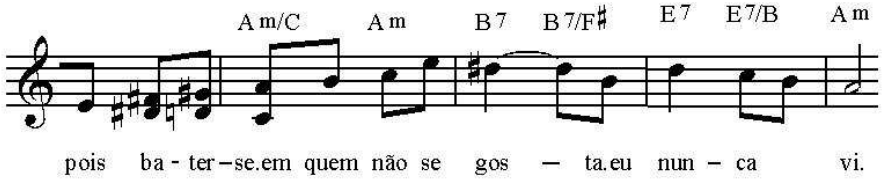
Exemplo 49: “Amor de Malandro”. c.17-27.

Na harmonia, há duas inclinações seguidas (V^7_{IV}-IV-V^7_{III}-III-V^7-[I]) parecendo enfatizar a pouca possibilidade do malandro dar conforto à sua mulher. Depois há um encadeamento de dominantes sublinhando o autoelogio do malandro:



Exemplo 50: “Amor de Malandro”. c.32-36.

A frase mais característica do malandro é destacada por outro encadeamento de dominantes:



Exemplo 51: “Amor de Malandro”. c.40-44.

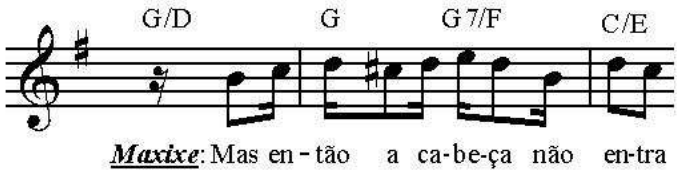
Esta variedade na harmonia ajuda a destacar e reforçar o texto cantado.

Este é um samba de grande dificuldade: feito para valorizar a voz de Chico Viola[123]. Sua principal dificuldade reside em se equilibrar a vocalidade expansiva da linha vocal com a característica de fala do samba.

3.3 OS DUETOS

3.3.1 "O Vatapá", 1906

Este tango, de Paulino Sacramento, foi cantado na revista *O Maxixe*, de João Phoca (José Baptista Coelho) e D. Xiquote (Bastos Tigre). É o dueto entre a Bahia (mulata) e o Maxixe (malandro), falando sobre como se faz o vatapá - a conversa vai tranquila até que o Maxixe diz:



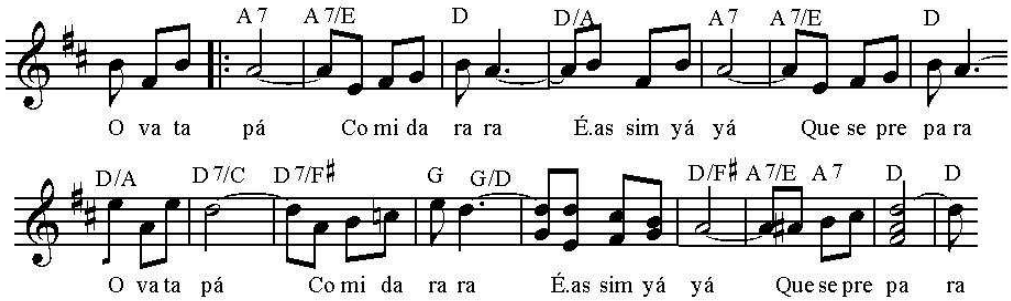
Exemplo 52: "O Vatapá". c.33-35.

A partir daí, as palavras do texto podem tomar diversos sentidos.

A linha vocal é feita de saltos pequenos e poucos saltos médios, com pequenas linhas de graus conjuntos e notas de passagem cromáticas. Não há divisão de vozes – o dueto se estrutura mais como uma conversa e quando cantam juntos o fazem em oitavas (uníssono).

A tessitura da mulata é mais aguda que a do malandro – ajudando a definir os tipos, alegorizados nesta cena, como feminino e masculino – e ambos cantam em tessitura médio-aguda – o que ajuda a caracterizar personagens populares.

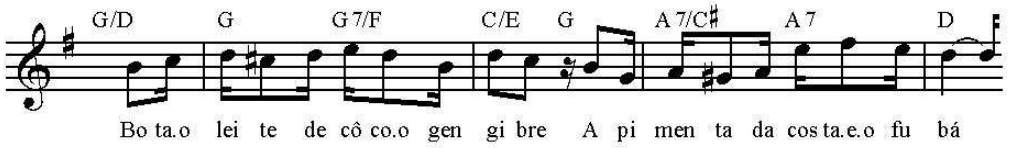
A parta *A* tem a Bahia falando do vatapá, sem ritmos sincopados, com uma melodia na região média que é levada uma quinta acima para terminar a parte:



Exemplo 53: "O Vatapá". c.5-21.

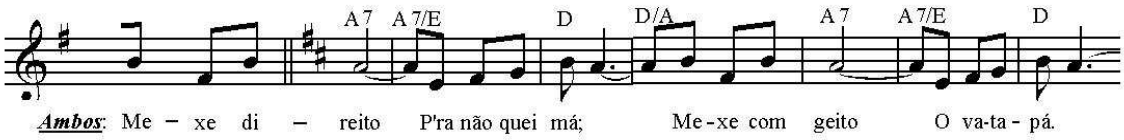
Esta mudança de região já prepara a entrada da parte *B*, em Sol maior – que traz a receita e o duplo sentido. Em *B*, a parte com tessitura mais aguda, entram os ritmos com síncope, os saltos de 5ª e 6ª, junto com articulação mais rápida do texto:

[123] Apelido de Francisco Alves, que tinha por codinome "O Rei da Voz" (Albin, 2006:97).



Exemplo 54: “O Vatapá”. c.25-29.

A intervenção do Maxixe (ver exemplo 52) encerra a parte *B* e introduz a parte *A’*, com ambos cantando a mesma linha vocal:



Exemplo 55: “O Vatapá”. c.37-44.

Com duplo sentido certamente, pois em seguida entra a parte *B’*, só com o piano, e os personagens dançam um maxixe. Depois disso, ambos cantam a parte *A* para encerrar o número.

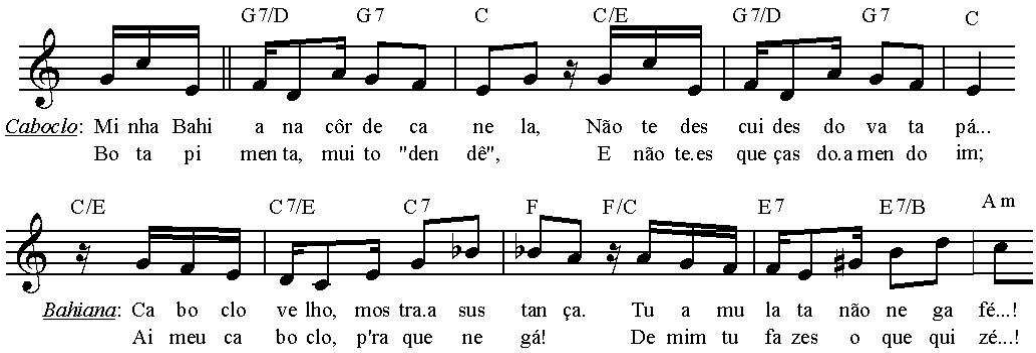
Harmonicamente, a peça é simples – basicamente um movimento tônica-dominante-tônica. Ocorrem breves inclinações para a subdominante (IV grau) nas partes *A* e *A’*, e para subdominante e dominante (IV e V graus) nas partes *B* e *B’*, mas sem se relacionar diretamente com o que está sendo cantado.

3.3.2 “Tango do Caboclo e Bahiana”, 1913

Este dueto é um tango de Costa Junior para a revista *Dengo-Dengo*, de Cardoso de Menezes. O texto em si não faz muito sentido, nem conta uma história nem chega a ser uma conversa – o assunto mistura comida, dança e sexo, tudo com duplo sentido.

A prosódia é toda correta. Não há notas sustentadas.

Cada personagem tem sua linha melódica, mas não cantam juntos – como em uma conversa. A linha vocal masculina tem tessitura mais alta que a feminina. O caboclo aborda as notas agudas por salto, a bahiana por graus conjuntos ou por intervalo de 3ª. A linha feminina tem mais cromatismo que a masculina.



Exemplo 56: “Tango do Caboclo e Bahiana”. c.6-10 e c.14-18.

Pela extensão e tessitura, o Caboclo pode manter-se em um registro durante toda a música. Com a tessitura mais grave, a Bahiana deverá passar para o registro de cabeça nas notas agudas do refrão. Pelo caráter do texto, o mecanismo de peso, suavizado pela constante articulação de texto, nos parece ser a opção mais adequada.

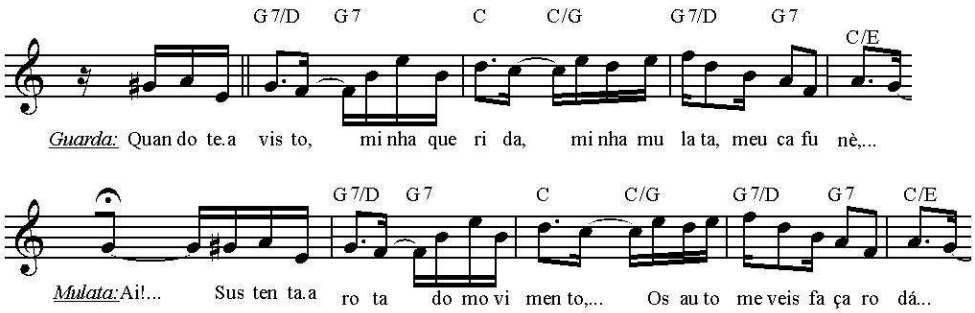
A harmonia é simples, com inclinações para o relativo menor (Lá menor, c.11-12, c.17-18) e para o tom da subdominante (Fá maior, c.15-16). Isto dá mais colorido ao dueto, mas não cria relação direta com o texto cantado.

3.3.3 "Tango da Mulata e do Guarda Civil", 1913

Luiz Moreira compôs este dueto para a "Revista Carnavalesca e de Costumes" *Fandanguassú*, de Carlos Bittencourt. A canção trata de uma conversa sobre assuntos da profissão de Guarda Civil (que aparentemente cuidava do tráfego) – como seu instrumento de trabalho, o cassetete (com um duplo sentido quase explícito).

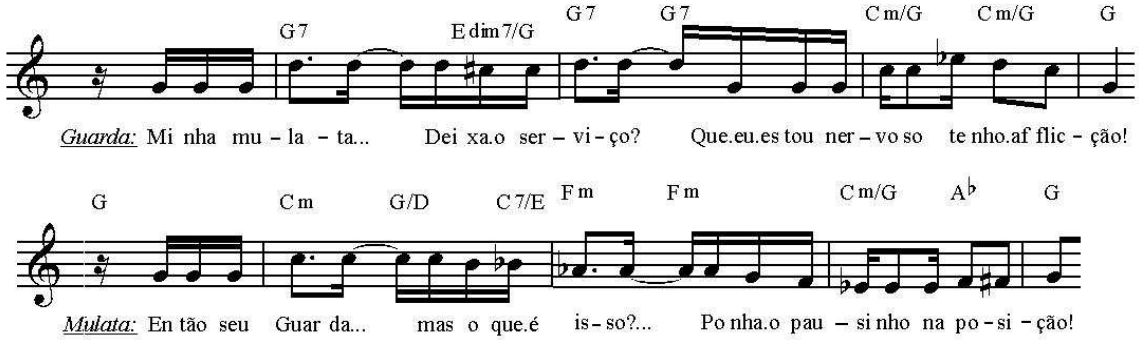
A prosódia é corretíssima. Não há notas sustentadas e a grande dificuldade é articular o texto através da melodia movente.

A linha vocal é construída predominantemente com pequenos saltos, formando uma melodia que parece escrita para flauta – o que condiz e ressalta a situação. Na parte *A*, o Guarda canta toda a melodia e a Mulata a repete dando sua resposta:



Exemplo 57: "Tango da Mulata e do Guarda Civil". c.9-13 e c.25-29.

Em *B*, eles cantam melodias de perfil semelhante, mas harmonicamente diversas:

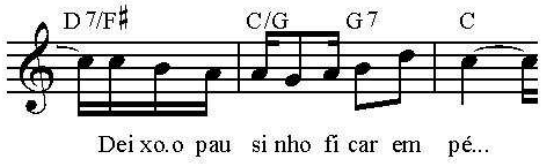


Exemplo 58: "Tango da Mulata e do Guarda Civil". c.41-45 e c.45-49.

Em *A'*, os dois criam um diálogo com a melodia de *A*, alternando-se nas frases. Depois disso, dançam a música da introdução.

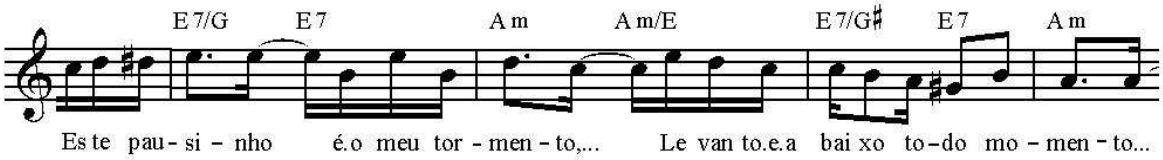
De caráter agitado, nervoso e, principalmente, cômico, este dueto pede, no geral, mecanismo de leveza para se manter nesta ambientação – o mecanismo de peso pode entrar pontualmente, como nos compassos 47-49 (ver exemplo acima). A melodia com muitas subidas e descidas, com articulação rápida do texto reforçam a necessidade de leveza – o que é facilitado por não haver notas realmente graves.

A harmonia parece destacar as palavras do texto. Depois da introdução, a harmonia usa apenas dois acordes: tônica e dominante. Mas, no verso "deixo o páusinho ficar em pé", há o encadeamento $V^7{}_V$-$I_{cad.}$-V^7-I para destacá-lo:



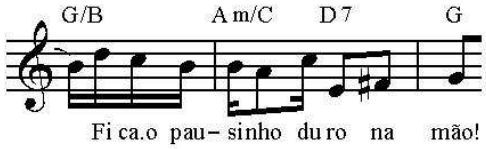
Exemplo 59: "Tango da Mulata e do Guarda Civil". c.15-17.

Em seguida, no verso "este páusinho é meu tormento" se faz uma inclinação para o relativo menor (Lá menor):



Exemplo 60: "Tango da Mulata e do Guarda Civil". c.18-22.

Como último exemplo de mudanças na harmonia que parecem querer sublinhar as intenções do texto, temos uma cadência *suspensiva* à dominante que reforça o duplo sentido:

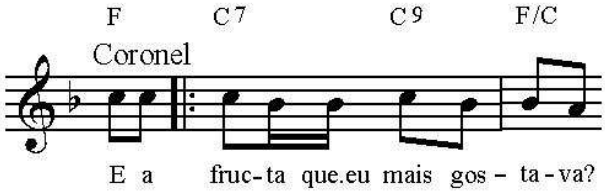


Exemplo 61: "Tango da Mulata e do Guarda Civil". c.23-25.

Estes exemplos estão na parte *A* do dueto, cantados pelo Guarda. A parte da Mulata tem os mesmos exemplos com outros versos. Em *B*, como se vê no exemplo 56, a escolha da harmonia destaca o estado de ânimo dos personagens. Neste dueto, a harmonia representa importante papel na construção da interpretação, sublinhando e encaminhando o ambiente.

3.3.4 “Yayá, fructa de conde”, 1922

Esta música, de Freire Junior, foi o “numero da Bahiana da revista *Ai Seu Mello*” de Oduvaldo Vianna, quando Ottilia Amorim o interpretou e cantou. É, realmente, um dueto atípico, pois o personagem masculino – um ‘coronel’ – só tem uma fala, mas que introduz o duplo sentido na cena:



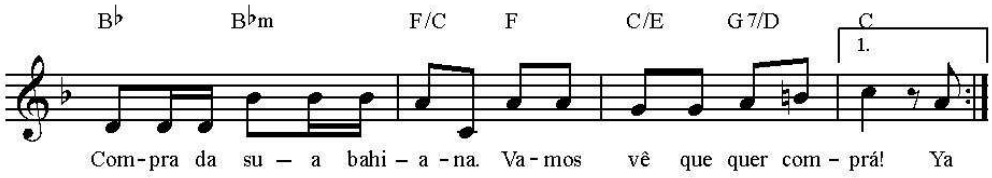
Exemplo 62: “Yayá, fructa de conde”. c.11-13.

O restante da letra fica contaminado pela malícia e tudo pode tomar outro sentido. Inclusive, pela segunda estrofe, pode se pensar que a Bahiana *vendia* favores amorosos, pois ela se aborrece – ligeiramente, já que é um número alegre e não dramático – e diz: “Só se pede o que não há, yoyô, e o que a gente qué vendê não há quem queira comprá”.

A prosódia é correta e a segunda estrofe, que está em separado na partitura, se encaixa tranquilamente na melodia. Não há sustentação de notas.

A linha vocal feminina é muito simples, rítmica e melodicamente, com uma oitava de extensão (C_3-C_4), mas apenas uma quinta de tessitura (F_3-C_4). Pode ser toda cantada no registro de peito, sem se reforçar o mecanismo de peso para não descaracterizar a canção. A linha vocal masculina não apresenta questões: somente uma terça de extensão na região média da voz – só depende do tempo de comédia do cantor-ator.

A harmonia é simples, basicamente encadeamentos dominante-tônica. Nos últimos compassos, a única variação neste esquema:



Exemplo 63: “Yayá, fructa de conde”. c.23-26.

Mas este encadeamento tem função puramente musical, não criando qualquer relação com o texto cantado – que, na segunda estrofe neste mesmo trecho, tem os versos “E o que a gente qué vendê não há quem queira comprá”, de intenção bem diversa.

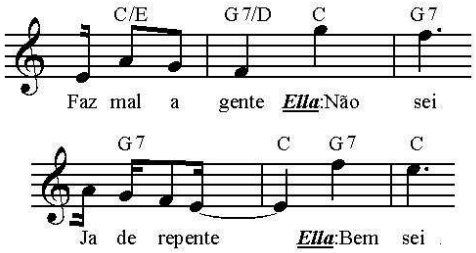
3.3.5 “A Mulata do Cachorro”, 1925

Samba carnavalesco, de Octavio Vianna e Professor Duque, foi cantado na revista *A Madama*, do próprio Duque. O cachorro da mulata é só um pretexto para o personagem masculino

abordar a mulata e dar margem ao duplo sentido: o “osso” que ela quer para seu cachorro, por exemplo, pode significar diversas coisas, como dinheiro, amante ou dificuldade (Silva, 1970iv:139).

O dueto se estrutura da seguinte forma: ele canta toda a música com intervenções quase monossilábicas dela; na repetição, ela canta e ele intervém. Nas duas situações, a mulata é colocada em posição de superioridade – fazendo exigências e sendo atendida.

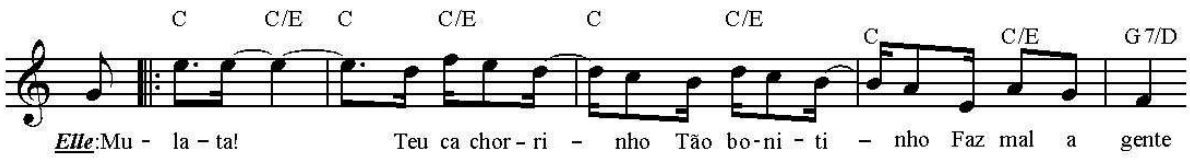
As intervenções que acontecem são uma questão a se considerar. Nesta partitura, elas vêm escritas na região aguda (entre C_4 e G_4) – na prática, duas oitavas acima da frase que serve de ‘deixa’ para ela:



Exemplo 64: “A Mulata do cachorro”, c.12-14 e c.18-20.

Isto nos aponta ao menos quatro opções: cantar na oitava escrita na partitura (o que significa registro de cabeça, com mecanismo de peso ou leveza, dependendo da intenção do intérprete) ou cantar uma oitava abaixo da indicada na partitura (registro de peito com o mecanismo à escolha). E – mais opções – esta escolha pode ser mudada ao se passar da parte *A* para a parte *B*, de acordo com a interpretação escolhida.

A linha vocal principal, se podemos chamá-la assim, tem como perfil geral: saltos ascendentes - graus conjuntos descendentes, movendo-se do agudo para o grave, com nota aguda sustentada:

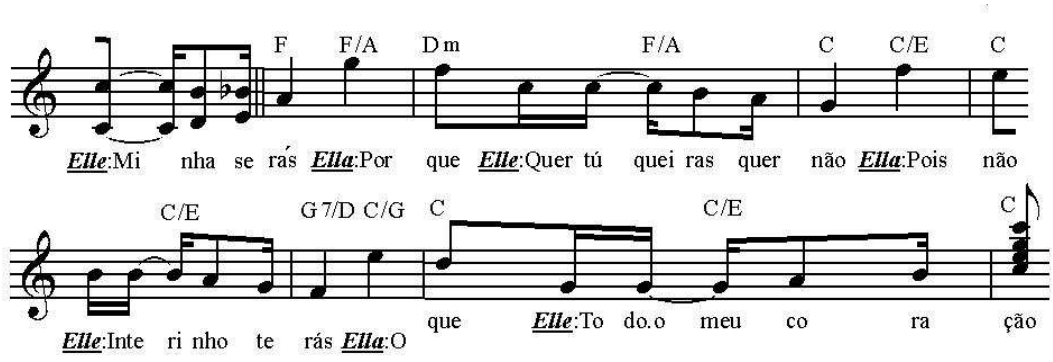


Exemplo 65: “A Mulata do cachorro”, c.8-13.

Este perfil dá uma expressão lamentosa ao trecho, combinando com o caráter cômico de sofrimento no texto. A segunda frase, praticamente uma transposição 2ª acima, conclui a parte *A*. As frases têm harmonias inversas – enquanto a primeira é toda em acordes de tônica e finalizada pela dominante; a segunda é exatamente o inverso. Esta recorrência favorece o caráter lamentoso e prepara o ouvinte para as intervenções desinteressadas da mulata (ver exemplo 63) – inferimos disso que, mesmo com harmonia muito simples, o acompanhamento pode e deve influir na ambientação e na concepção artística.

Como, de início, a linha vocal principal desta parte *A* permanece na região aguda, o registro de cabeça é acionado, com mecanismo de leveza – que esteticamente vai favorecer o clima descrito acima. Para as intervenções, podemos considerar as várias possibilidades apontadas antes.

A parte *B* tem frases mais curtas para a voz principal e intervenções semelhantes às de *A*. Como em *A*, as quatro frases tem aqui o mesmo perfil descendente em graus conjuntos – cada uma delas indo mais grave que a anterior – e apenas a última frase da canção tem desenho ascendente da dominante para a tônica:



Exemplo 66: “A Mulata do cachorro”, c.30-37

A harmonia se mantém a peça inteira na tonalidade inicial (Dó maior), sem inclinações ou cromatismos, não representando grande influência na construção do todo.

3.3.6 “Vamos deixar de intimidades”, 1929

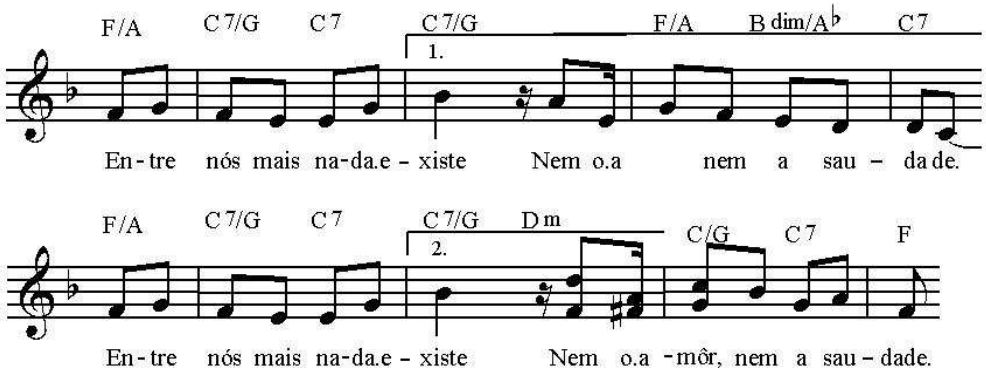
O samba-canção “Vamos deixar de intimidades” foi cantado por Araci Cortes na revista *Laranja da China*, que teve texto de Olegario Mariano. Esta revista foi a primeira experiência de Ary Barroso no teatro musicado (Tinhorão, 1972:216). O mesmo samba foi tema da revista *Vamos deixar de intimidades*, de Luiz Peixoto e Olegario Mariano, no mesmo ano, dois meses depois.

Neste samba, um malandro reafirma à mulata que o amor entre eles acabou. Ela, em contrapartida, recorda o amor “que [...] não morreria” e tenta se resignar. Os dois personagens não estabelecem um verdadeiro diálogo, cada um canta em uma seção do samba. O malandro canta a primeira; a mulata, a segunda.

A prosódia é correta – havendo apenas um ajuste necessário, na segunda estrofe, na palavra “livrou” (c.30). Não há sustentação relevante de notas. Não há duplo sentido no texto, apenas uma certa ironia.

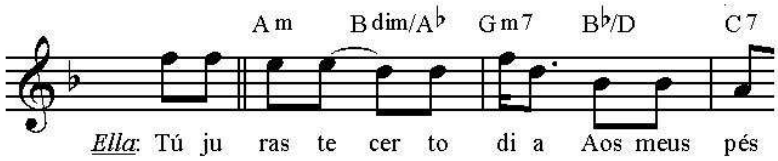
A linha vocal dos dois personagens transita por toda a extensão, mas predomina uma tessitura mais alta, principalmente na mulata – o que se adequa ao tema e caráter da conversa.

A tessitura da linha vocal do malandro fica na região média, podendo ser cantada em um único registro – até porque ele não se altera com a situação da mulata, refletindo este caráter na sua melodia. A sua voz só se 'levanta' ao repetir o último verso, "nem o amôr, nem a saudade", com perfil melódico semelhante, mas uma 4ª acima:



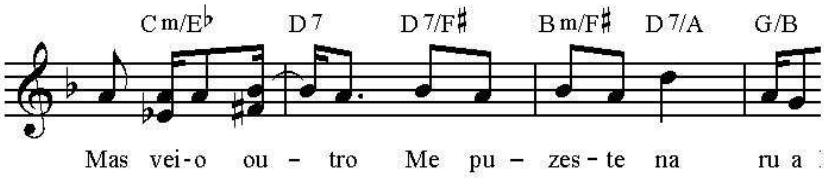
Exemplo 67: "Vamos deixar de intimidades". c.10-17, casas 1 e 2.

A linha vocal da mulata já se inicia na nota mais aguda da extensão empregada – já no registro de cabeça – mantendo- se nesta região no início da sua parte:



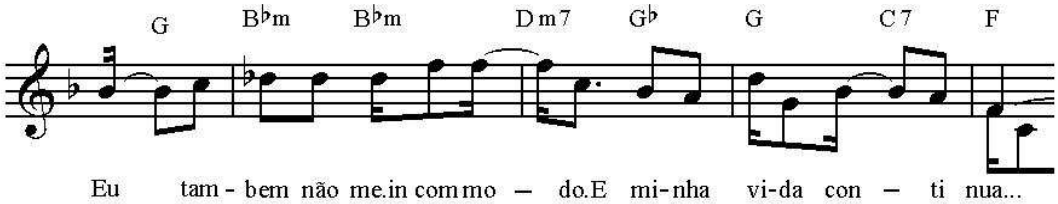
Exemplo 68: "Vamos deixar de intimidades". c.17-20.

Sua voz só desce para a região média quando a mulata se lembra que foi trocada por outro amor:



Exemplo 69: "Vamos deixar de intimidades". c.26-29.

Em seguida, sobe à nota mais aguda para diminuir a importância do amor acabado e cai, concluindo a parte na sua nota mais grave:

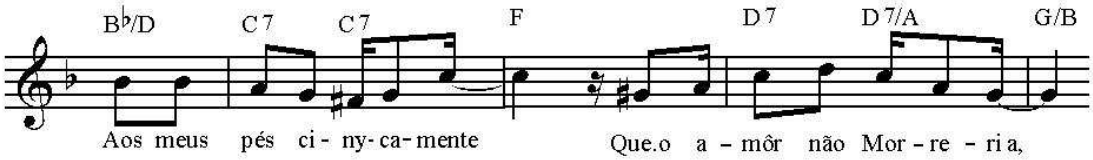


Exemplo 70: "Vamos deixar de intimidades". c.29-33.

A este trecho correspondem, na segunda estrofe, os versos “se me livrou dos teus olhos tambem me livra da morte”. Além da articulação do texto na região aguda, a dificuldade aqui é se equilibrar o uso do registro de cabeça – pela tessitura da canção – com o mecanismo de peso – pelo caráter quase dramático da letra.

A harmonia, como vimos em outros exemplos com autoria de Ary Barroso, parece criar ambientação e acentuar, ou comentar, as palavras do texto.

A parte do malandro – que não está dando muita importância à situação da mulata – se mantém no ambiente de Fá maior (ver exemplo 63), com uma cadência a dominante para a repetição, o que parece espelhar seu estado de ânimo. Já a parte vocal da mulata, de caráter mais agitado, utiliza notas cromáticas, sendo acompanhada por acordes de empréstimo modal na harmonia (ver exemplo 66) ou criando dissonância com a harmonia:



Exemplo 71: “Vamos deixar de intimidades”, c.19-23.

A escolha da harmonia nesta canção parece acompanhar ou expor o estado de espírito dos personagens. Aqui, a relação melodia-harmonia representa bom apoio na construção da interpretação, sublinhando a situação.

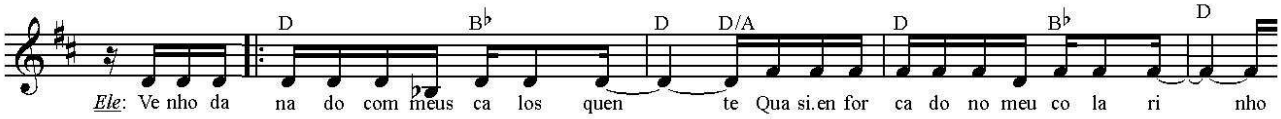
3.3.7 “Boneca de pixe”, 1930

Esta “scena”, de Ary Barroso e Luiz Iglésias, fez parte de duas revistas: *Diz isso cantando* (de Oduvaldo Viana e Luiz Iglésias, 1930) e *Boneca de Pixe* (de Freire Junior e Luiz Iglésias, 1938). É um diálogo cômico entre a mulher “da cô de azeviche” e seu “nêgo” – a “boneca de pixe” ameaça trocar o amante por um português e o “nêgo” capoeirista ameaça partir para a violência.

A prosódia é toda correta, o português não. Usam-se expressões bem coloquiais, acentuando-se a incorreção da pronúncia – para caracterizar o tipo bem popular. Há muita articulação de texto na parte *A* (na região grave da melodia), contrastando com a expansão vocal da parte *B*, que usa as notas mais agudas da extensão usada. Novamente, não há uso de duplo sentido, mas de ironia.

Ambos os personagens cantam toda a linha vocal – o que é cantado por um deles na primeira vez é cantado pelo outro na repetição.

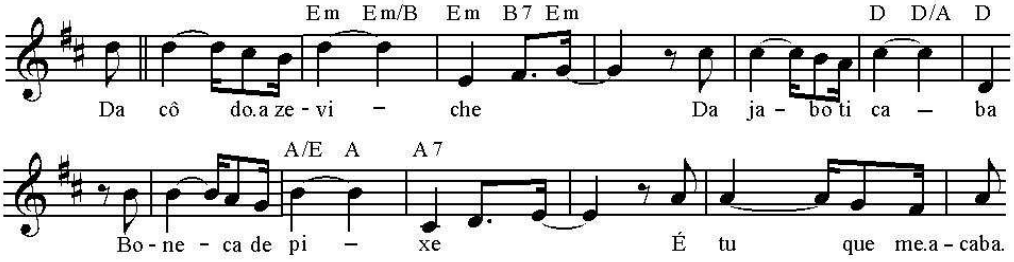
Tendo a construção de um verdadeiro diálogo, as frases são curtas na parte *A*, imitando a fala com muitas notas repetidas e ritmo acirrado:



Exemplo 72: “Boneca de Pixe”, c.8-12.

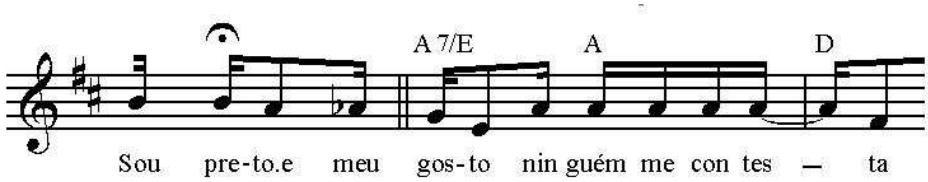
Isto propicia o uso do mecanismo de peso, já que estamos realmente no registro de peito, gerando na música a característica de agitação que o texto apresenta. Nesta parte, os dois personagens reclamam de alguma coisa desagradável, mas que muda de aspecto ao se encontrar o “benzinho”. A harmonia é bem simples (ver exemplo 68), colorindo a conversa com o acorde de VI grau abaixado (empréstimo modal).

A segunda parte (*B*) tem um perfil predominantemente melódico para os personagens. Com mudança para o registro de cabeça, começa com a nota mais aguda do dueto, com alguma sustentação de notas, mas sem perder o humor. A harmonia continua bem simples, com rápida inclinação para o II grau, apenas ajudando a destacar a melodia:



Exemplo 73: “Boneca de Pixe”, c.19-33.

Com a parte *C*, volta a imitação da fala, mas em tessitura mais aguda do que na parte *A*. A harmonia tem apenas acordes de tônica e dominante. A linha vocal nesta parte, com algumas notas cromáticas de passagem, tem um motivo de dois compassos repetidos quatros vezes, quase um refrão:



Exemplo 74: “Boneca de Pixe”, c.33-35.

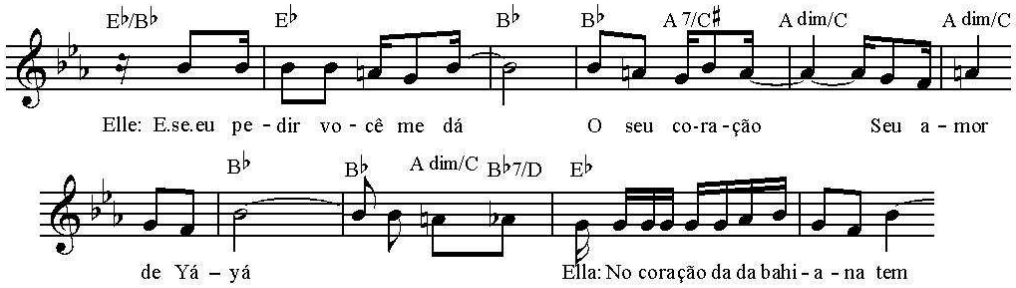
Nesta canção, a harmonia não representa grande influência no resultado geral. O peso todo da música recai sobre a comicidade dos intérpretes. As mudanças de registro – parte *A*, peito; *B*, cabeça; *C*, peito – concorrem para acentuar esta comicidade.

3.3.8 “No taboleiro da baiana”, 1936

Com letra e música de Ary Barroso, este samba-jongo foi cantado pela atriz Déo Maia na revista *Maravilhosa*, de Jardel Jércolis e Geysa Bôscoli, em outubro de 1936, e repetido na revista *É Batatal!*, dois meses depois. Posteriormente foi gravado por Carmen Miranda e Luiz Barbosa. É um dueto entre uma bahiana e seu pretendente: *Ella*, relutante; *Elle*, insistente. Há na letra do dueto várias referências a comida e a religiões afro-brasileiras.

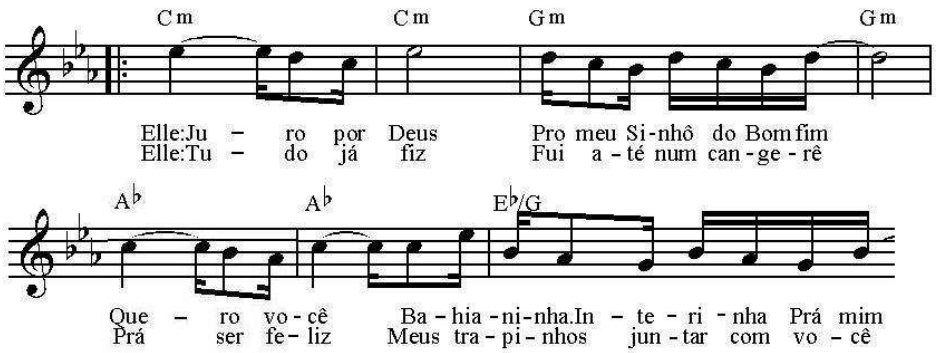
A prosódia não apresenta deslocamentos. Não há duplo sentido perceptível. A letra da canção pede mecanismo de leveza, por ser a conversa em tom ameno.

Os dois personagens cantam toda a linha melódica da parte *A* – na primeira vez *Elle* fala e *Ella* completa as frases; na segunda vez, o contrário. A linha vocal nesta parte fica no registro de peito (de B♭ 2 a B♭ 3, mas predominantemente acima de E♭ 4) e enfatiza o ritmo e o texto. A harmonia aqui é bem simples, com apenas uma inclinação para a dominante que faz a melodia retornar ao seu início:



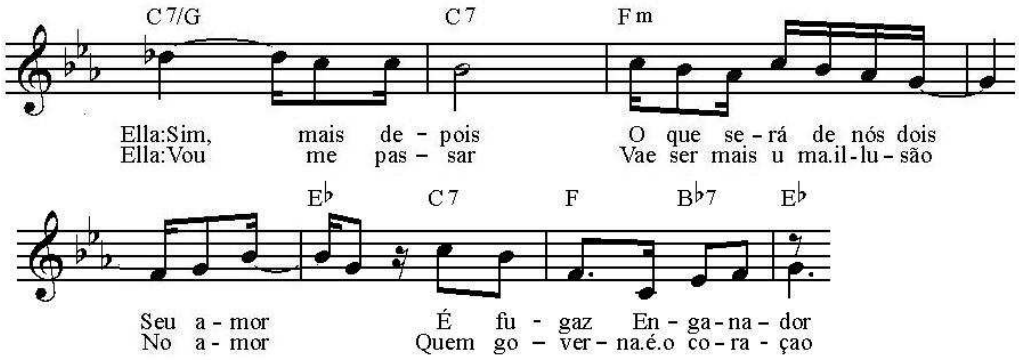
Exemplo 75: “No taboleiro da bahiana”, c.20-29.

O ritmo é sincopado e a linha se move por pequenos saltos e notas repetidas. Quando a bahiana começa a cantar, parece que toda a melodia será repetida, mas *Elle* a interrompe para cantar a parte *B* – o que sugere uma verdadeira conversa. Sua ‘fala’, com relativa sustentação de notas e um fraseado mais *legato*, começa na nota mais aguda da extensão e tenta se manter nesta região, terminando apenas uma 4ª abaixo:



Exemplo 76: “No taboleiro da bahiana”, c.37-43.

Ela responde com a mesma expansividade, em uma linha semelhante, embora de perfil mais descendente, indo à região mais grave e terminando uma 5ª abaixo do início:



Exemplo 77: "No taboleiro da bahiana", c.46-52.

A melodia dos personagens reflete seu ânimo – *Elle* na esperança da conquista; *Ella* sem acreditar na fidelidade e constância d' *Elle*. A harmonia nesses trechos acentua o que é dito: para *Elle* nada de acordes tensos; para *Ella*, inclinações e dominantes particulares.

Em seguida, a canção volta ao seu início, como para dizer que este jogo de sedução não vai ter fim.

Em todos estes duetos – que variam dos vocalmente bem fáceis, como "Tango do Caboclo e Bahiana", aos mais exigentes, como "Tango da Mulata e do Guarda Civil" e "A Mulata do Cachorro" – a demanda principal é sobre a comicidade, sobre a interpretação. Não que voz e afinação não sejam de suma importância, mas a graça, o 'dizer' cantando o texto, são realmente o ponto principal.

CONSIDERAÇÕES PARCIAIS

Notamos inicialmente que a relação da voz com o piano é de melodia acompanhada, sem ênfase para a influência do piano como parte da construção. Esta influência se estende do ambiente harmônico criado à definição do gênero das canções, normalmente pela rítmica da mão esquerda ('baixaria', como se diz no Choro). Nos exemplos cronologicamente mais recentes, principalmente em Ary Barroso, o acompanhamento começa a ganhar voz individualizada, com melodias próprias e não apenas repetições da linha melódica do personagem – o que pode ser observado nas reduções das partituras (ver anexo 1).

Observou-se no material coletado que a relação silábica entre texto e melodia é o padrão mais recorrente nas canções dos personagens-tipo Mulata e Malandro. Todas as canções selecionadas apresentam este padrão.

Nas letras das canções, uma outra característica se destaca pela recorrência: o duplo sentido ao se falar de comida. Em "Quindins de Yáyá", a mulata canta "Sou manjar, se quer provar, garanto, eu juro que você vae ser feliz". Já a baiana de "Yayá! Fructa de Conde" se

aborrece com a insistência de um coronel que só deseja a ‘fruta’ que ela não quer mais vender. Nesta canção, a venda de produtos com insinuações sexuais também acontece. O duplo sentido aparece em maior número nos duetos, quando há interação entre os personagens.

Em muitos casos, o duplo sentido apontado pelos estudiosos vinha da interpretação do ator-cantor – suas expressões e gestos modificando, acentuando o texto. Sobre o uso de duplo sentido, Veneziano mostra que – tão significativo, na comédia e na revista, quanto à cenografia e o exotismo – o sexo é o “assunto perene das formas cômicas” (1991:171), dizendo ainda que

> Acompanhado de gestos codificados, de olhares insinuantes e de pausas reveladoras, o *double-sens*, embora previamente previsto, ia além do próprio texto. Completava-se com a interpretação. [...] Esteve sempre no teatro popular, em piadas e em músicas populares maliciosas (Veneziano, 1991:173).

Como pudemos perceber no Quadro 3.2, a linha vocal deste grupo de canções não apresenta, no todo, grande dificuldade técnico-vocal. Parecendo ter como função mais importante destacar as palavras do texto. Ao dizermos, durante as análises, que uma canção é difícil ou fácil, procuramos, na verdade, apontar as demandas da execução, não necessariamente categorizá-las.

O outro padrão frequente, mas não geral, foi o da simplicidade da escrita melódica. Estes aspectos mostram certo grau de facilidade na execução destas canções, o que se trata de mais um padrão recorrente. As linhas melódicas são exequíveis, mesmo por cantores amadores, facilitando também a memorização das melodias por parte do público.

De forma geral, as canções sobre os personagens-tipo são construídas sobre padrões harmônicos simples. A sofisticação de Ary Barroso parece não ser norma. Mesmo assim, a harmonia parece ser usada, em grande parte das canções, para enfatizar o texto cantado – como aponta Carol Kimball, ao falar em manipulação da melodia e harmonia para ‘pintar’ o texto, através de certos intervalos, certos ritmos ou padrões melódicos “que capturam o sentido e o som das palavras” (Kimball, 2005:6).

Há, em geral, alternância constante entre partes fortemente rítmicas e partes predominantemente melódicas. Na sua maioria, se uma seção – seja refrão ou estrofe –é a parte mais melódica, ficam as partes seguintes com um caráter mais rítmico. O contraste entre as seções também parece ser recorrente, sem, com isso, representar um padrão.

Outro achado é a prosódia, ora regular, ora defasada. Os acentos tônicos aparecem corretos em boa parte de canções. Os deslocamentos que ocorrem têm diversas possibilidades de origem, desde a concepção da música até a própria edição das partituras, como apontamos em alguns casos. Há casos em que a prosódia é correta na primeira estrofe e os deslocamentos aparecem nas estrofes seguintes – o que pode indicar apenas uma necessidade de adaptação rítmica, sem constituir realmente erro. Mas, deve-se atentar para a peculiar prosódia da música

brasileira, principalmente aquela música dita popular, cujas antecipações e retardos de sílabas tônicas não representam necessariamente deslocamentos da prosódia, pois:

> A noção de métrica derramada tem a ver com a relação entre canto e acompanhamento, onde o canto – regido pela divisão silábica prosódica da língua portuguesa – e o acompanhamento – regido pela lógica métrica musical – parecem às vezes "descolados" um do outro, numa sincronização relaxada. Esta flexibilidade rítmica entre canto e acompanhamento nem sempre é anotada nas versões transcritas, e quando o é aparece como síncopes, que na realidade não expressam bem a escansão da letra, de fato feita pelos intérpretes. Esta aparente complexidade rítmica deixa de existir ao prestarmos atenção ao sentido das palavras cantadas com expressividade [...] que ao serem transcritas com fidelidade parecem desrespeitar os limites do compasso (Ulhôa, 1999:49).

Percebemos com estas análises isoladas, que o tempo do Mestrado não permitiu correlacionar mais profundamente, que a contribuição deste material para o desenvolvimento da técnica vocal se fixa, principalmente, no trabalho de aperfeiçoamento da pronúncia e dicção do canto em português, mas, com igual importância, contribui para ampliar o panorama de opções para a formação de repertório tanto de cantores líricos quanto de atores-cantores de teatro musicado. Como para este repertório ainda não existe uma forma padronizada de abordagem e execução, isto permite ao cantor ou ator uma grande liberdade de interpretação e escolha de estética vocal, abrindo-se ao intérprete uma enorme gama de leituras.

Percebemos, assim, que o repertório vocal do Teatro de Revista brasileiro apresenta amplas possibilidades de aplicação por estudantes de Canto e de Artes Cênicas em geral.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, procurou-se mostrar a importância das figuras da Mulata e do Malandro para o Teatro de Revista, e discutimos sua importância na questão da construção de Identidade Nacional, procurando entender seus desenvolvimentos e transformações no recorte temporal de nossa pesquisa – as décadas de 1880 a 1930. Analisamos brevemente alguns textos de peças do Teatro de Revista, os quais caracterizaram claramente as mudanças sofridas pelos personagens-tipo Mulata e Malandro, como convenções teatrais e como elementos da Identidade Nacional. Esta análise aguçou nossa percepção para as mudanças ocorridas nas canções sobre estes tipos. A Mulata passa de mero objeto sexual para um papel mais ativo – descrevendo um arco da bahiana quitandeira de "As laranjas da Sabina" e "Mugunzá" até a que bate no Malandro de *Esta nêga qué me dá*, passando por várias nuances. O Malandro, que nas Revistas-de-ano podia ser tanto um canalha bem nascido e jogador (como o "Jonjóca") quanto um violento capoeira (d'*O Boulevard da Imprensa*), continua uma figura mutável, que pode "deixar a malandragem" ("A Malandragem"), pode 'bater por amor' ("Amor de Malandro") e pode apanhar de sua "nêga" ("Esta nêga qué me dá").

A seguir, procurou-se entender como era a voz cantada no Teatro de Revista brasileiro no período proposto. Contextualizamos o Teatro de Revista quanto às exigências vocais impostas aos artistas, principalmente baseados nas dimensões dos teatros. Falamos sobre a música escrita para este gênero de teatro, seus compositores e alguns dos artistas revisteiros. A partir de informações biográficas e sobre os repertórios desses artistas, associados a dados sobre os teatros nos quais cantavam, se pôde inferir que, independentemente da sua educação musical e vocal, o artista revisteiro necessitava excelente projeção vocal cantada e falada. Isto nos levou a tecer considerações sobre a técnica vocal – mecanismos, conceitos e aplicações – que pontuam a análise das canções discutidas no Capítulo 3. Por fim, procedeu-se à análise das canções em

primeira pessoa, com bases nos parâmetros definidos no capítulo anterior e traçamos um arco de transformações nos personagens – como apontado acima.

Sem tentar estabelecer o padrão vocal a ser usado naquele repertório, quisemos dar ao leitor acesso a um material que o leve a pensar e desenvolver sua interpretação a partir da real junção de texto e música – com um pensamento analítico, mas de cunho prático, baseado nas nossas Fichas de Descrição (Anexo 4) e nas Folhas de Estilo de Carol Kimball (Anexo 5). Estes instrumentos de análise nos possibilitaram a comparação de diversas músicas concomitantemente e aguçaram a nossa percepção de cada canção como um todo.

Quanto ao repertório em si, seu principal interesse reside na clareza com que o texto é apresentado e interpretado. A manipulação do texto é um dos principais fatores para que as canções alcancem o efeito desejado. Procuramos apontar o uso de sonoridades como possibilidades, opções a serem consideradas – nunca como padrões estabelecidos e fixos. O que se quis dizer é que diferentes possibilidades podem e devem ser experimentadas sem preconceitos e selecionadas para explicitar e enfatizar o caráter teatral – cômico ou dramático – das peças, em que pesem a interpretação pessoal e a expressão teatral.

Ao final de cada capítulo, fizemos considerações parciais, levando em conta o que foi discutido a cada parte da dissertação, apontando suas causas e efeitos na pesquisa.

A escolha dos temas para os capítulos se deu de maneira orgânica, gradualmente. O projeto inicial indicava o tema do Capítulo 3, o repertório de canções do Teatro de Revista e sua interpretação. Isto nos levou à questão da técnica vocal e, com isso, alguns trabalhos realizados no curso do Mestrado abordaram parâmetros vocais, como pronúncia e dicção e, também, as demandas técnico-vocais sofridas pelos artistas revisteiros – assim, estava problematizada mais uma parte da dissertação, a que veio a ser o Capítulo 2. A forte presença das figuras estudadas na questão da Identidade Nacional brasileira nos foi academicamente apontada nas disciplinas que tratavam da música popular brasileira – desde o lundu até o *funk*. Daí surgiu o Capítulo 1.

Nossa meta ao trabalhar com personagens-tipo foi investigar como eles e suas características distintivas dialogaram com a música popular brasileira, especificamente aquela produzida para o Teatro de Revista. Também foi nosso objetivo resgatar uma pequena parte desse repertório, como incentivo a novas pesquisas sobre este material e este assunto, tão vastos – assim, possibilitando o preenchimento futuro da lacuna existente em pesquisas sobre a música dos gêneros musicais do teatro brasileiro.

Como achados desta investigação, podemos dizer que a relação do canto com o piano é de melodia acompanhada – nos exemplos mais recentes começam-se a desenvolver partes mais elaboradas, como apontado anteriormente.

Quanto ao gênero musical desta seleção de canções, há pouca variação na denominação – apenas tango, lundu ou samba, como se pôde ver no Quadro 2. Por esta seleção, poderia se dizer que o gênero musical é uma característica recorrente nas canções dos personagens-tipo aqui estudados: primeiramente o tango e, depois, o samba, com um período de transição na primeira metade da década de 1920. Entretanto, esta situação não reflete a extensão total da produção, que pode ser mais bem observada no Anexo 3 – que, mesmo não sendo aquele um levantamento exaustivo, aponta para uma maior variedade de gêneros musicais no recorte temporal desta pesquisa.

A relação do texto cantado com a linha vocal é sempre silábica – não foi encontrado qualquer exemplo com outra forma de relação. A recorrência de duplo sentido ao falar de comida aparece em grande parte da seleção, tendo sido encontrado também nas canções em segunda e terceira pessoas. Também é recorrente o uso de duplo sentido ao se falar de objetos do cotidiano dos personagens (ver “Tango da Mulata e do Guarda Civil”).

Com relação à voz propriamente dita e à técnica vocal, as peças, na sua maioria, apresentam dificuldade mediana – com simplicidade melódica e escrita vocal idiomática. Sua maior dificuldade reside na dicção – há muita articulação de texto, em regiões extremas das extensões usadas, tanto no agudo quanto no grave. Apesar das canções, em sua maioria, apresentarem extensões vocais confortáveis, a articulação de palavras nos seus extremos, grave e agudo, é sempre um fator de dificuldade técnica: no grave, pela baixa projeção vocálica; no agudo, pelo desconforto da articulação de consoantes acima dos limites da voz falada.

A rítmica desta seleção é outro achado interessante. Há, de modo geral, contraste entre as seções – ritmo e melodia se alternam em precedência, para destacar o texto cantado. Há exemplos, como “Jeriquitim” e “Yayá (Linda Flor)”, em que esses dois parâmetros realmente parecem se unir, enfatizando os sentimentos expressos no texto cantado.

A prosódia se mostrou variável, como apontamos nas considerações do Capítulo 3. Estas variações podem se dever a diversos fatores como: a “métrica derramada”, no casos de antecipações e retardos dos acentos tônicos; a própria concepção da melodia precedendo o texto; possíveis equívocos de edição; e até, a necessidade de adaptação do desenho rítmico para estrofes não coordenadas com a partitura. Cada um destes pontos foi abordado nas análises.

Os padrões harmônicos são em geral simples – mas parecem tentar enfatizar o texto e as situações e ambientações cênicas.

Os achados desta pesquisa nos levaram a encarar o repertório vocal do Teatro de Revista brasileiro, especificamente, como material importante no estudo da técnica vocal e da música brasileira em geral – mesmo aquela denominada ‘de concerto’ – e é possível estender este pensamento ao montante da produção de teatro musicado brasileiro. Da mesma forma, o trabalho

crítico de apuro da pronúncia e da dicção em línguas estrangeiras pode se beneficiar com um enfoque predominantemente qualitativo do mesmo trabalho em língua pátria. Pelo que foi observado, o estudo da técnica vocal e o repertório dos cantores – líricos e/ou populares, iniciantes ou profissionais – será potencialmente enriquecido pelo material musical do Teatro de Revista, pois este conecta a estética popular com a estética de concerto, sem que ambas precisem ou venham a ser desfiguradas. Se pensarmos que os exemplos analisados aqui – como a famosa "Yayá (Linda Flor)" (mais conhecida como "Ai Yoyô") e outros 'clássicos' da música brasileira – foram escritos para serem cantados em teatros de médio ou grande porte, sem amplificação sonora artificial, começaremos a entender a utilidade deles no estudo do canto, mesmo o lírico, em português. Os estudantes e professores de canto têm disponíveis valiosas ferramentas para o trabalho de pronúncia, dicção e expressividade cênica. Este repertório aceita as mais diversas abordagens vocais – da interpretação 'de época', historicamente informada e com aproximação ao canto lírico, àquela mais contemporânea, mais aproximada ao canto popular. Com a grande vantagem de se poder cantá-lo em qualquer instância do desenvolvimento vocal. Os trabalhos de interpretação e expressão cênicas, desenvolvidos nas Graduações de Canto e de Interpretação Teatral, podem ser enriquecidos se realizados em cima de tipos como a Mulata e o Malandro, e todos os outros – pois este repertório se configura em um campo de experimentação cênico-vocal para o estudante de canto, com incontável acervo de canções.

Trabalhar com partituras reduzidas e com cifragem harmônica facilitou a visualização dos parâmetros escolhidos para a análise. As nossas Fichas de Descrição e as Folhas de Estilo, de Carol Kimball, fizeram progredir a organização do pensamento, evitando divagações e digressões. Estes instrumentos de compilação e categorização se mostraram muito eficazes ao se comparar peças de épocas e autores diversos – permitindo uma comparação direta, ponto a ponto. A utilização das reduções também se mostrou útil na divulgação das canções, fazendo-nos pensar em futuras aplicações deste método para este repertório, visto que o volume de folhas das partituras é reduzido a menos da metade – facilitando assim a edição deste repertório, frequentemente de domínio público.

Por último, queremos apontar a urgência na divulgação e preservação deste repertório da música brasileira e de todo o material impresso existente nas bibliotecas de música – a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro é um exemplo desta necessidade. Há partituras que dão testemunho de épocas – não só pela música impressa, mas também por fotos, desenhos de capas, incontáveis listagens de partituras à venda, anúncios comerciais e outras coisas, que constam nas partituras – que por não terem sido gravadas em disco, e sendo historicamente importantes para o teatro musicado brasileiro, estão a ponto de se perder, por falta de uma política consistente de preservação, digitalização e disponibilização deste material.

REFERÊNCIAS

LIVROS E ARTIGOS

ABREU, Bricio de. *Esses populares tão desconhecidos*. Rio de Janeiro: E. Raposo Carneiro, 1963.

ABREU, Martha. "Sobre Mulatas Orgulhosas e Crioulos Atrevidos": conflitos raciais, gênero e nação nas canções populares (Sudeste do Brasil, 1890-1920). In *Tempo*, Rio de Janeiro, v.8, nº 16, jan.2004, p.143-173. Disponível em <http://www.historia.uff.br/tempo>, acesso em 18 de agosto de 2008.

ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Houaiss ilustrado [da] música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.

ALENCAR, Edigar de. *O Carnaval Carioca Através da Música*. 2 v. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1965.

ANTUNES, Delson. *Fora do Sério: Um Panorama do Teatro de Revista no Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2002.

_____. *O Homem do Tro-Lo-Ló: Jardel Jércolis e o Teatro de Revista Brasileiro*. 1996. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Centro de Letras e Artes, Unirio. Programa de Pós-Graduação em Teatro, Centro de Letras e Artes, Unirio.

AZEVEDO, Artur. *Teatro Completo de Arthur Azevedo*, volume IV da Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2002a.

_____. *Teatro Completo de Arthur Azevedo*, volume V da Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2002b.

BEHLAU, Mara. *Voz: o Livro do Especialista*, volume II. Rio de Janeiro: Revinter, 2005.

BORBA, Tomás; GRAÇA, Fernando Lopes. *Dicionário de Música – A-H*. 1º volume. Lisboa: Edições Cosmo, 1958a.

_____. *Dicionário de Música – I-Z*. 2º volume. Lisboa: Edições Cosmo, 1958b.

BOSCOLI, Geysa. *A Pioneira Chiquinha Gonzaga*. Natal: Departamento Estadual de Imprensa/SNT, s.d.

BRANDÃO, Tania (org.) et al. *O Percevejo, 'O Teatro de Revista no Brasil'*. Ano 12, nº 13. Rio de Janeiro: Departamento de Teoria do Teatro e Programa de Pós-Graduação em Teatro – Unirio, 2006.

BROWN, Oren L. *Discover your voice: how to develop healthy voice habits*. San Diego, EUA: Singular, 1996.

BURTON, Ken. "What is Belt Voice?". Disponível em http://www.kenburton.com/singingzone.htm, acesso em 2003.

CABRAL, Sérgio. *A MPB na Era do Rádio*. São Paulo: Moderna, 1996.

CANDIDO, Antonio. “Dialética da Malandragem”. In *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, nº 8, São Paulo, USP, 1970, p. 67-89. Disponível em “Textos para leitura”, em www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/, acesso em 20/12/2006.

CHIARADIA, Maria Filomena Vilela. *A Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José: a menina-dos-olhos de Paschoal Segreto*. 1997. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Centro de Letras e Artes, Unirio.

CORRÊA, Mariza. “Sobre a Invenção da Mulata”. In *Cadernos PAGU*, nº 6-7, 1996, p.35-50.

CRAIG, Heather E. *Belting and* Bel Canto*: An Aesthetic and Physiological Comparison and Their Use in Music Education*. 2003. Dissertação (Mestrado em Educação Musical) – Departmental Honors Thesis, Music Department, The University of Tennessee at Chattanooga.

DAMATTA, Roberto. “Digressão: A Fábula das Três Raças, ou o Problema do Racismo à Brasileira”. In _____, *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p.58-85

DEBRUN, Michel. “A Identidade Nacional Brasileira”. In *Estudos Avançados – USP*, São Paulo, nº 8, janeiro-abril, 1990, p. 39-49. Disponível em <www.scielo.br>, acesso em 18 de maio de 2007.

DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: Uma História de Vida*. 6ª edição. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1999.

DOSCHER, Barbara. *The Functional Unity of the Singing Voice*. London: The Scarecrow Press, 1994.

DUQUE-ESTRADA, Osorio. *Trovas Populares (Conferencia Literaria)*. Petrópolis: Editora Typographia Moderna, 1907.

EFEGÊ, Jota. *Maxixe: a Dança Excomungada*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.

ENCICLOPÉDIA ABRIL. *Dicionário Biográfico*, v.I. São Paulo: Abril Cultural e Industrial, 1972a.

_____. *Dicionário Biográfico*, v.II. São Paulo: Abril Cultural e Industrial, 1972b.

ENIO, Lysias e VIEIRA, Luís Fernando. *Luiz Peixoto pelo buraco da fechadura*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent Casa Editorial, 2002.

ESTILL, Jo. “Belting and classic voice quality: some physiological differences”. In *Medical Problems of Performing Artists*, v.3, n. 1, 1988.

FRANCESCHI, Humberto M. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. 18ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

GOMES, Tiago de Melo. “Negros Contando (e Fazendo) sua História: Alguns Significados da Trajetória da Companhia Negra de Revistas (1926)”. In *Estudos Afro-Asiáticos*. São Paulo, ano 23, nº 1, p.53-83, 2001. Disponível em <http://www.scielo.br>, acesso em: 14 de agosto de 2006.

_____. *Lenço no Pescoço: O Malandro no Teatro de Revista e na Música Popular*. 1998. Dissertação (Mestrado em História) – Pós-Graduação em História, UNICAMP.

_____. *Um Espelho no Palco: identidades sociais e massificação da cultura no Teatro de Revista dos anos 1920*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

GOMES, Tiago de Melo; SEIGEL, Micol. "Sabina das Laranjas: Gênero, Raça e Nação na Trajetória de um Símbolo Popular, 1889-1930". In *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 22, nº 43, p.171-193, 2002. Disponível em <http://www.scielo.br >, acesso em 14 de agosto de 2006.

HALL, Stuart. "A identidade em questão". In *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10ª ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 2005, p.7-22.

HANAYAMA, Eliana M.; TSUJI, Domingos H.; PINHO, Sílvia Maria R. "Voz Metálica: Estudo das Características Fisiológicas". In *Revista CEFAC*, São Paulo, v.6, n.4, p.436-445, out-dez, 2004.

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira dos primórdios ao início do séc. XX*. 3ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1982.

KIMBALL, Carol. *Song: a guide to art song style and literature*. Edição revista (1ª ed. em 1996). Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 2005.

KUHNER, Maria Helena de Oliveira. *O Teatro de Revista e a Questão da Cultura Nacional e Popular*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

KUTCHMA, Silvia. "Um Estudo dos Gêneros Dramáticos". In *Cadernos de Pesquisa em Teatro – Série Ensaios: O Edifício Teatral através da Crônica – os gêneros teatrais, a cenografia, a dança e o canto lírico integrando a arquitetura*. Unirio, Rio de Janeiro, n.5, p.41-62, 1999.

LAGO, Manoel Aranha Corrêa do. *O círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana*. 2005. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Unirio.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do Espetáculo: Teatros e Cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

MARTINS, Antonio. *Arthur Azevedo: a Palavra e o Riso*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: U.F.R.J., 1988.

MÁXIMO, João e DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma Biografia*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília/Linha Gráfica Editora, 1990.

MELLO, Evaldo Cabral de. "A mudança da mudança". In *Nossa História* – publicação editada pela Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, ano 1, nº 5, p. 98, março 2004.

MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena Aberta: a Absolvição de um Bilontra e o Teatro de Revista de Arthur Azevedo*. Campinas, SP: UNICAMP, 1999.

MENDES, Julia de Brito. *Canções Populares do Brasil*. Rio de Janeiro: J. Ribeiro dos Santos, Livraria Cruz Coutinho, 1911.

MENDES, Miriam Garcia. *A Personagem Negra no Teatro Brasileiro, entre 1838 e 1888*. São Paulo: Ática, 1982.

MILLER, Donald G.; SCHUTE, Harm Kornelis, "Belting and pop, non-classical approaches to the female middle voice: some preliminary considerations". In *Journal of Voice*, v.7, n.2, 1993.

MILLER, Richard. *The structure of Singing: system and art in vocal technique*. New York, EUA: Schirmer Books, 1996

MORAES Filho, Alexandre José de Mello. *Cantares Brasileiros: Cancioneiro Fluminense*. Rio de Janeiro: SEEC-RJ/Departamento de Cultura/INELIVRO, 1981.

_____. *Serenatas e Saraus*. Rio de Janeiro: Garnier, 1902.

MORAES, José Geraldo Vinci de. "História e Música: canção popular e conhecimento histórico". In *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, nº 39, p. 203-221. 2000. Disponível em <http://www.scielo.br>, acesso em 20 de dezembro de 2006.

NAPOLITANO, Marco. *História & Música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAPOLITANO, Marco; WASSERMAN, Maria Clara. "Desde que o Samba é Samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira". In *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, nº 39, p.167-189. 2000. Disponível em <http://www.scielo.br>, acesso em 22 de dezembro de 2006.

NATS 2001 Winter Workshop. *Music Theater and the Belt Voice*. 2001. Disponível em http://www.nats-boston.org/beltvoice.html, acesso em 20 de junho de 2006.

NEVES, Eduardo. *Trovador da Malandragem: Nova collecção de modinhas brasileiras, lundús, recitativos, monologos, cançonetas, tremeliques e chôros da Cidade Nova; casos passados com os mais celebres e famigerados representantes do Povo da Lyra, etc*. Rio de Janeiro: Livraria Quaresma Editora, 1926.

NOVAES, Adauto. "Apresentação". In SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *O Nacional e o Popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 2004, p.9-12.

O Trovador Moderno: Modinhas Brazileiras. Rio de Janeiro: Livraria do Povo, Quaresma & C. Livreiros Editores, [18--].

OLIVEIRA, Lúcia Lippi, *A Questão Nacional na Primeira República*, SP, Brasiliense, 1990.

ORTIZ, Renato. "Da raça à cultura: a mestiçagem e o nacional". In _____. *Cultura brasileira & identidade nacional*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.36-44.

_____. "Introdução". In _____. *Cultura brasileira & identidade nacional*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.7-12.

_____. "Memória coletiva e sincretismo científico: as teorias raciais do século XIX". In _____. *Cultura brasileira & identidade nacional*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.13-35.

PACHECO, Alberto. *O Canto Antigo Italiano – uma análise comparativa dos tratados de canto de Pier Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P. R. Garcia*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2006.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o Rebolado! Vida e morte do Teatro de Revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

PARANHOS, Adalberto. "Os desafinados do samba na cadência do Estado Novo". In *Nossa História* – publicação editada pela Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, ano 1, nº 4, p. 16-22, fevereiro 2004.

PECKHAM, Anne. "Belt Voice". Disponível em <http://www.nats-boston.org/beltvoice.htm>, acesso em julho de 2007.

PESSOA, Ângelo Emílio da Silva. "A música popular e o mundo do trabalho: elementos para uma experiência didática". In *Sinpro Cultura*, Caderno de Cultura do Sindicato dos Professores de Campinas e Região, Campinas – SP, v. 34, p.14-17, 1998.

PRADO, Décio de Almeida. "A Personagem no Teatro". In CANDIDO, Antonio et al. *A Personagem de Ficção*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1976, p.81-101.

_____. *História Concisa do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

REIS, Angela de Castro. *Cinira Polônio, a divette carioca: estudo da imagem pública e do trabalho de uma atriz no teatro brasileiro da virada do século*. 1999. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Centro de Letras e Artes, Unirio.

ROGERS, Earl Year. "To belt or not to belt...that should be the question". In *NATS Journal* 26, n.1, 1969, p. 19.

RUBIM, Mirna. *Pedagogia Vocal no Brasil: uma abordagem emancipatória para o ensino-aprendizagem do canto*. 2000. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Unirio.

RUIZ, Roberto. *Araci Côrtes: Linda Flor*. Rio de Janeiro: FUNARTE/ INM/ Divisão de Música Popular, 1984.

_____. *O Teatro de Revista no Brasil – das origens à Primeira Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: INACEN, 1988.

SALVADORI, Maria Ângela Borges. "Malandras Canções Brasileiras". *Revista Brasileira de História*, nº 13, São Paulo, 1986.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917- 1933*). Rio de Janeiro: Zahar Editora/Editora da U.F.R.J., 2001.

SELESHANKO, Kristina. Belting: How Singers Can Safely Belt. *Singing Secrets*. 2003. Disponível em http://voicestudio.kristinaseleshanko.com/index.htm, acessado em 15 de junho de 2006.

SEVCENKO, Nicolau, *Orfeu Extático na Metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SILVA, Adalberto Prado e (org.). *Nôvo Dicionário Brasileiro Melhoramentos Ilustrado*. 6ª ed. rev. v. III, f-m. São Paulo: Melhoramentos, 1970iii.

_____. *Nôvo Dicionário Brasileiro Melhoramentos Ilustrado*. 6ª ed. rev. v. IV, n-r. São Paulo: Melhoramentos, 1970iv.

_____. *Nôvo Dicionário Brasileiro Melhoramentos Ilustrado*. 6ª ed. rev. v. V, s-z. São Paulo: Melhoramentos, 1970v.

SILVA, Daniel Marques da. *'Precisa Arte e Engenho Até...': um estudo sobre a composição de personagem-tipo através das burletas de Luiz Peixoto*. 1998. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Centro de Letras e Artes, Unirio.

SOUZA, Ricardo Luiz. "Método, raça e identidade em Sílvio Romero". In *Revista de História Regional*, 9 (1), verão, 2004, p.9-30. Disponível em <www.revistas.uepg.br>, acesso em 18 de maio de 2007.

SUSSEKIND, Flora. *As Revistas de Ano e a Invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

TAVEIRA, L. M. *A Música do Teatro de Revista como Ferramenta Didática no Ensino do Canto em Português: uma sugestão pedagógica*. 2006. Monografia de conclusão de curso (Educação Artística – Licenciatura Plena com habilitação em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: Teatro & Cinema*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.

_____. *Os sons que vêm da rua*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. *Pequena história da música popular: da Modinha à Canção de Protesto*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.

Trovador Popular Moderno: Extraordinaria e completa collecção de modinhas brasileiras do repertorio dos applaudidos Trovadores Eduardo das Neves e Bahiano e outros conhecidos artistas. 16 ed. São Paulo: C. Teixeira & C. Editores, 1925.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. "Métrica Derramada: Prosódia Musical na canção brasileira popular". In *Brasiliana - Revista da Academia Brasileira de Música*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, v.2, p.48-56, 1999. Disponível em www.hist.puc.cl/iaspm/lahabana/articulosPDF/MarthaUlloaMetrica.pdf

VALENÇA, Suetônio Soares. *Tra-la-lá*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira na* Belle Époque. Rio de Janeiro: Livraria Sant'Anna, 1977.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *As tradições populares na* Belle Époque *Carioca*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1988.

_____. *O Modernismo no Rio de Janeiro: Turunas e Quixotes*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

VENEZIANO, Neyde. "Revistando o Baú Revisteiro". In *O Percevejo*, Rio de Janeiro: Tania Brandão, Unirio, ano 12, nº 13, p.30-41, 2004.

_____. *De pernas para o Ar: Teatro de Revista em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado do São Paulo, 2006.

_____. *Não Adianta Chorar! Teatro de Revista Brasileiro... Oba!*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

_____. *O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções*. Campinas: Pontes, UNICAMP, 1991.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., Editora UFRJ, 2004.

WARE, Clifton. *Basics of Vocal Pedagogy: the foundations and process of singing*. Boston: The McGraw-Hill Companies, Inc., 1998.

WINTER, Anthony. "Belting for the Female Voice". Disponível em <http://member.rivernet.com.au/awinter/sing6.html#BELTING>, acesso em outubro de 2007.

_____. "Broadway Belt Technique". Disponível em <http://member.rivernet.com.au/awinter/sing2.html#bbt>, acesso em 13 de março de 2003.

XEXÉO, Artur. A Dona da Voz. *O Globo*. Rio de Janeiro, 6 setembro 2008. Segundo Caderno, p. 1.

ZENICOLA, Denise Mancebo. Dança de Malandros e Mulatas [on-line] In: *OS URBANITAS - Revista de Antropologia Urbana*. Ano 3, vol.3, n.4, julho de 2006. Disponível em http://www.osurbanitas.org/osurbanitas2/nomedoarquivo.html. Internet, 2007. Acesso em 07 de julho de 2007.

PARTITURAS

ALVES, Francisco. *Amor de Malandro*. Rio de Janeiro: Casa Vieira Machado, [1930?]. 1 partitura (4 p.). Canto e piano.

AMARAL, Annibal de. *O Boulevard da Imprensa – Os Capoeiras*. Rio de Janeiro: Imperial Estabelecimento de Pianos e Musicas de Buschmann & Guimarães, s.d. 1 partitura (7 p.). Canto e piano.

BARCELOS, Alcebíades; ALVES, Francisco. *A Malandragem – Samba*. Rio de Janeiro: Casa Vieira Machado – F. A. Pereira, 1928. 1 partitura (4 p.). Canto e piano.

BARROSO, Ary. *É bamba! Samba da malandrinha*. São Paulo: Ed. CEMB – Campassi Camin & Cia., s.d. [1930]. 1 partitura (4 p.). Canto e piano.

_____. *No Taboleiro da Baiana – samba-jongo*. São Paulo-Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1936. 1 partitura (4 p.). Canto e piano.

_____. *Os Quindins de Yayá – samba*. São Paulo-Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, c.1941. 1 partitura (4 p.). Canto e piano.

_____. *Vamos deixar de intimidades – samba-canção*. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs & Cia, c.1929. 1 partitura (4 p.). Canto e piano.

BARROSO, Ary; IGLÉSIAS, Luiz. *Boneca de Pixe – scena carioca*. São Paulo-Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1939. 1 partitura (4 p.). Canto e piano.

BARROSO, Ary; MARIANO, Olegario. *Tu qué tomá meu home*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, Casa Edison, c.1929. 1 partitura (4 p.). Canto e piano.

CARVALHO, Francisco; AZEVEDO, Arthur. As laranjas da Sabina. In: MORAES FILHO, Mello. *Cantares Brasileiros: cancioneiro fluminense*. Rio de Janeiro: SEEC-RJ/ Departamento de Cultura/ Inelivro, 1981. p. 263 e 462-463.

CARVALHO, Francisco; LISBÔA, Bernardo. *Tim Tim por Tim Tim – O Mugunzá*. Rio de Janeiro: Buschmann & Guimarães, [189-]. 1 partitura (3 p.). Canto e piano.

CARVALHO, Francisco; MILANO, Nicolino (transc.). *Tim Tim por Tim Tim – O Mugunzá*. Rio de Janeiro: Casa Arthur Napoleão, [189-]. 1 partitura (5 p.). Canto e piano.

COSTA Junior, João José; AZEVEDO, Arthur. *Viuva Clarck – tango do Jonjóca*. São Paulo-Rio de Janeiro: E. Bevilacqua & C., [1900?]. 1 partitura (4 p.). Canto e piano.

COSTA Junior, João José; MENEZES, F. Cardoso de. *Dengo-Dengo – tango do Caboclo e Bahiana*. Rio de Janeiro: Ed. Vieira Machado & C, 1913. 1 partitura (4 p.). Canto e piano.

_____; _____. *Dengo-Dengo – tango do Reco-Reco*. Rio de Janeiro: Ed. Vieira Machado & C, 1913. 1 partitura (4 p.). Canto e piano.

FREIRE Junior, Francisco José. *Máu Olhado*. Rio de Janeiro: Viuva Guerreiro & C. Editores, 1921. 1 partitura (4 p.). Canto e piano.

_____. *Yayá! Fructa de Conde*. Rio de Janeiro: E. Bevilacqua, 1922. 1 partitura (4 p.). Canto e piano.

GONZAGA, Francisca; BITTENCOURT, C.; PEIXOTO, Luiz. *Forrobodó – Cordão Carnavalesco*. Rio de Janeiro: Casa Buschmann & Guimarães, s.d. 1 partitura (4 p.). Canto e piano.

LUZ Junior; SILVA, Celestino. *Redea Solta! Rufia e Galderia*. Rio de Janeiro: Casa Arthur Napoleão – Sampaio, Araujo & Cia.. s.d. 1 partitura (3 p.). Canto e piano.

MILANO, Nicolino; AZEVEDO, Arthur. *Gavroche – Tango do malandrismo*. Rio de Janeiro: Vieira Machado & Cª Ed., [1899?]. 1 partitura (3 p.). Canto e piano.

MORAES, José Luiz; LEZUTE. *Esta Nêga Qué Me Dá – para o Carnaval de 1921*. Rio de Janeiro: Casa Vieira Machado, Atelier Litho-Musical, 1921. 1 partitura (4 p.). Canto e piano.

MOREIRA, Luiz. *Politicópolis – Tango da Bahiana*. Rio de Janeiro: Vieira Machado & C., c.1913. 1 partitura (4 p.). Canto e piano.

MOREIRA, Luiz; BITTENCOURT, Carlos. *Fandanguassú – Tango da Mulata e do Guarda Civil*. Rio de Janeiro – São Paulo: E. Bevilacqua & C., s.d. 1 partitura (6 p.). Canto e piano.

PACHECO, Francisco Assis; AZEVEDO, Arthur. *O Tribofe - Tango da Feijoada*. Rio de Janeiro: Manoel Antonio Gomes Guimarães Editor, s.d. 1 partitura (3 p.). Canto e piano.

PEREIRA, Pedro de Sá. *Quindins de Yá-yá*. Rio de Janeiro:Edição Guanabara, Casa Edison, s.d. 1 partitura (4 p.). Canto e piano.

PINTO, João Alves. *O Bendegó – Muqueca Sinhá*. Rio de Janeiro: Imperial Lithographia e Estamparia de Buschmann e Guimarães – Buschmann & Guimarães Editores, c.1889. 1 partitura (3 p.). Canto e piano.

ROSA, Noël. *Com que roupa....* Rio de Janeiro: "A Melodia", Esteban S. Mangione, s.d. 1 partitura (4 p.). Canto e piano.

SACRAMENTO, Paulino do. *O Maxixe – O Vatapá*. Rio de Janeiro: HF Editores, Vieira Machado & C., 1906. 1 partitura (3 p.). Canto e piano.

SOUTO, Eduardo. *Jeriquitim*. São Paulo: Off. Graphica Musical "Campassi & Camin", s.d. 1 partitura (4 p.). Canto e piano.

VIANNA, Octavio; DUQUE. *A Mulata do Cachorro*. Rio de Janeiro: Carlos Wehrs & C. – Editores, 1925. 1 partitura (4 p.). Canto e piano.

VOGELER, Henrique; PEIXOTO, Luiz. *Yayá (Linda Flor)*. Rio de Janeiro: Casa Vieira Machado, c.1929. 1 partitura (4 p.). Canto e piano.

PEÇAS (Cópias datilografadas consultadas na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e no Arquivo Nacional)

A Escrita é Outra, Alfredo Breda.

Bahiana olha p'ra mim, Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes.

Banco do Brasil, Marques Porto e Luiz Peixoto.

Duzentos e Cinquenta Contos, Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes.

Forrobodó, Carlos Bittencourt e Luiz Peixoto.

Gato, Baeta e Carapicú, Cardoso de Menezes.

Pé de Anjo, Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes.

Quem é bom já nasce feito, Carlos Bittencourt e Cardoso de Menezes.

Rio-Paris, Paulo Magalhães e Geysa Bôscoli.

Tudo Preto, De Chocolat.

Verde e Amarelo, José do Patrocínio Filho e Ari Pavão.

ANEXOS

ANEXO 1: AS CANÇÕES ANALISADAS

ANEXO 2: AS CANÇÕES CITADAS

ANEXO 3: QUADRO DAS MÚSICAS SOBRE A MULATA E O MALANDRO LOCALIZADAS

ANEXO 4: FICHA DE DESCRIÇÃO - MODELO

ANEXO 5: FOLHAS DE ESTILO (KIMBALL, 2005)

ANEXO 6: O MUGUNZÁ - PARTITURAS

ANEXO 7: COMPOSITORES DO TEATRO DE REVISTA

ANEXO 8: QUADRO DE COMPOSITORES E ESPETÁCULOS

ANEXO 1: AS CANÇÕES ANALISADAS[124]

- "Muqueca Sinhá", de João Alves Pinto/Oscar Pederneiras – Figueiredo Coimbra (1888)
- "As laranjas da Sabina", de Francisco Carvalho/Arthur Azevedo (1890)
- "O mugunzá", de Francisco Carvalho/Souza Bastos (1892)
- "Tango da Bahiana", de Luiz Moreira/J. Brito (1913)
- "Máu olhado", de Freire Junior/Irmãos Quintiliano (1921)
- "Jeriquitim", de Eduardo Souto/Irmãos Quintiliano (1923)
- "Yayá (Linda flor)", de Henrique Vogeler/Luiz Peixoto-Marques Porto (1928)
- "Quindins de Yáyá", de P. de Sá Pereira/C. Bittencourt, C. de Menezes, A. de Carvalho (1929)
- "Tu qué tomá meu home", de Ary Barroso/Olegario Mariano (1929)
- "É bamba! Samba da malandrinha", de Ary Barroso/Luiz Peixoto – Marques Porto (1930)
- "Os Capoeiras", de Annibal do Amaral/Oscar Pederneiras (1888)
- "Tango da Feijoada", de Francisco Assis Pacheco/Arthur Azevedo (1892)
- "Tango do Malandrismo", de Nicolino Milano/Arthur Azevedo (1899)
- "Tango do Jonjóca", Costa Junior/Arthur Azevedo (1900)
- "Tango do Reco-Reco", Costa Junior/Cardoso de Menezes (1913)
- "Esta nêga qué me dá...", de José Luiz Moraes/Lezute (letra) – Irmãos Quintiliano (1921)
- "A malandragem", de Alcebíades Barcelos (Bide)/Francisco Alves (1929)
- "Com que roupa...", de Noel Rosa (1931)
- "Amor de malandro", de Francisco Alves (1940)
- "O Vatapá", de Paulino Sacramento/João Phoca – D. Xiquote (1906)
- "Tango do Caboclo e Bahiana", de Costa Junior/Cardoso de Menezes (1913)
- "Tango da Mulata e do Guarda Civil", de Luiz Moreira/Carlos Bittencourt (1913)
- "Yayá, fructa de conde", de Freire Junior/Oduvaldo Vianna (1922)
- "A Mulata do Cachorro", de Octavio Vianna/Professor Duque (1925)
- "Vamos deixar de intimidades", de Ary Barroso/Olegario Mariano (1929)
- "Boneca de pixe" (scena), de Ary Barroso/Luiz Iglésias (1930)
- "No taboleiro da baiana", de Ary Barroso/Jardel Jércolis/Geysa Bôscoli (1936)

[124] Relacionadas e apresentadas na mesma ordem em que aparecem no Capítulo 3: primeiro as referentes à Mulata; seguidas das referentes ao Malandro; por fim, os duetos.

O Bendegó

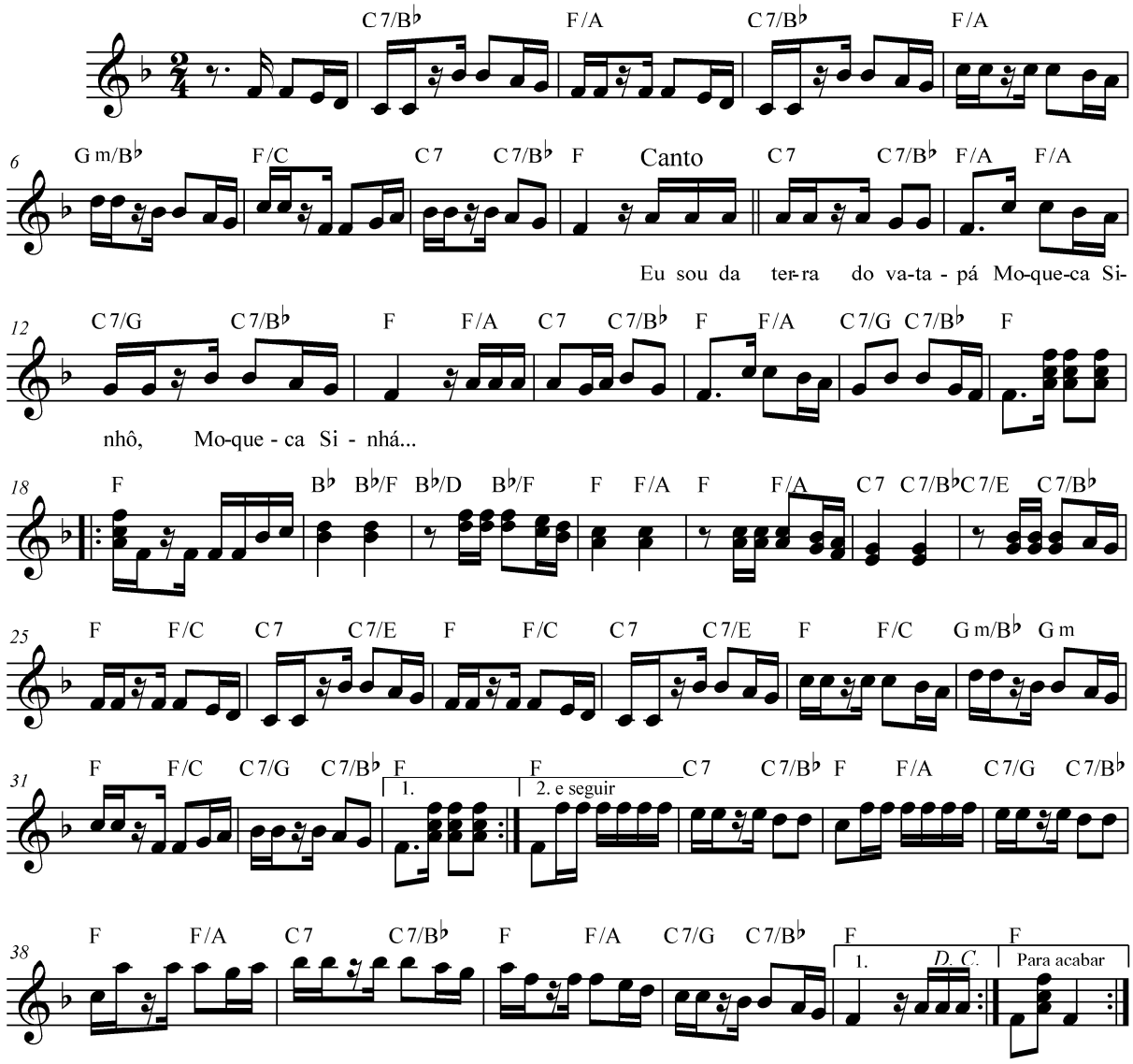
REVISTA DOS ACONTECIMENTOS DE 1888

MUQUECA SINHÁ

TANGO BAHIANO

Cantado pela actriz
Aurelia Delorme

J. A. Pinto



1.
Eu sou da terra do vatapá
Muqueca Sinhô, muqueca Sinhá
Lá no fundo do sertão
Um moço bonito
Virou e mexeo
E appareceo
O Bendegó.

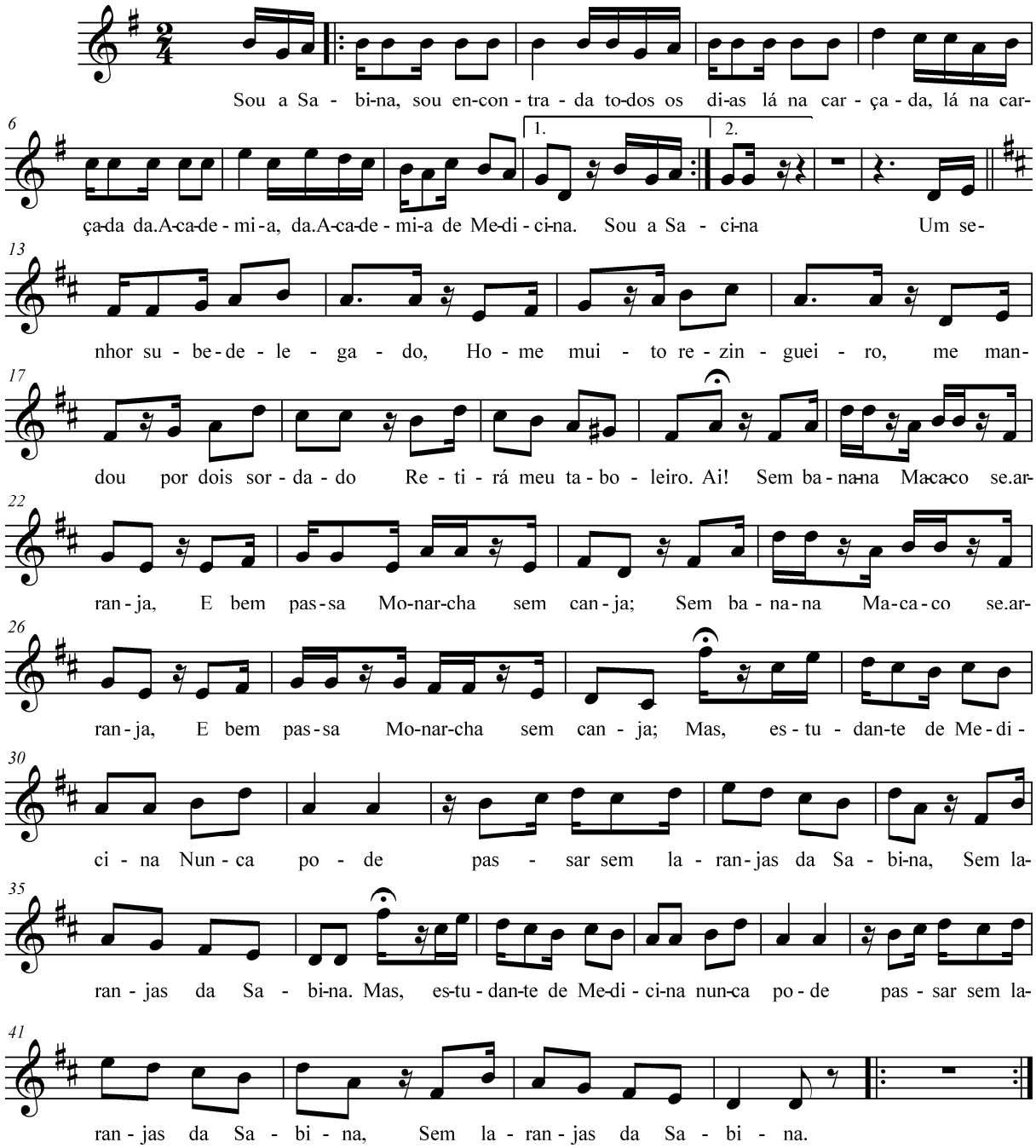
2.
Eu sou da terra do vatapá
Muqueca Sinhô, muqueca Sinhá
Mulatinha assim não ha
Gracil como eu sou
A flor mais gentil
Eu sou do Brazil.

Reduzida por Leonardo Taveira, de acordo com PINTO, João Alves. "Muqueca Sinhá". Rio de Janeiro: Imperial Lithographia e Estamparia de Buschmann e Guimarães, Buschmann & Guimarães Editores, c.1889. 1 partitura (3 p.). Canto e piano.

As Laranjas da Sabina

Da Revista de Ano de 1889
"A República"

Música de Francisco Carvalho
Versos de Artur Azevedo



2.Sou a Sabina
Sou encontrada
etc...

Os rapazes arranjaram
Uma grande passeata
E deste modo mostraram
Como o ridículo mata.
Ai!

Sem banana macaco se arranja,
etc...

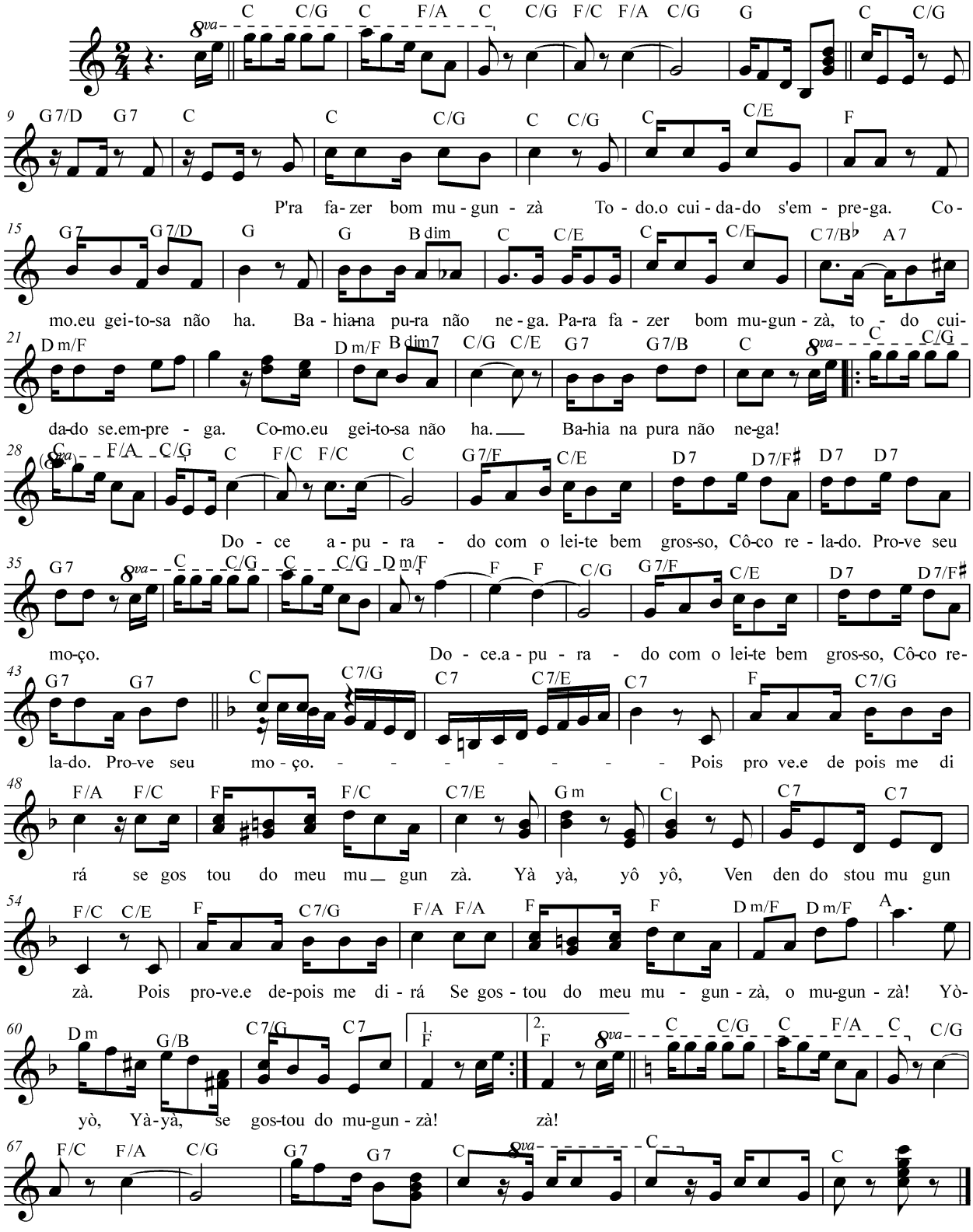
De acordo com CARVALHO, Francisco; AZEVEDO, Arthur. As laranjas da Sabina. In: MORAES FILHO, Mello. "Cantares Brasileiros: cancioneiro fluminense". Rio de Janeiro: SEEC-RJ/ Departamento de Cultura/ Inelivro, 1981. p. 263 e 462-463.

O Mugunzá

LUNDÚ BAHIANO

Entercalado no "Tim tim por tim tim"
Transcripção de Nicolino Milano

Música de Francisco de Carvalho
Letra do actor Bernardo Lisbôa

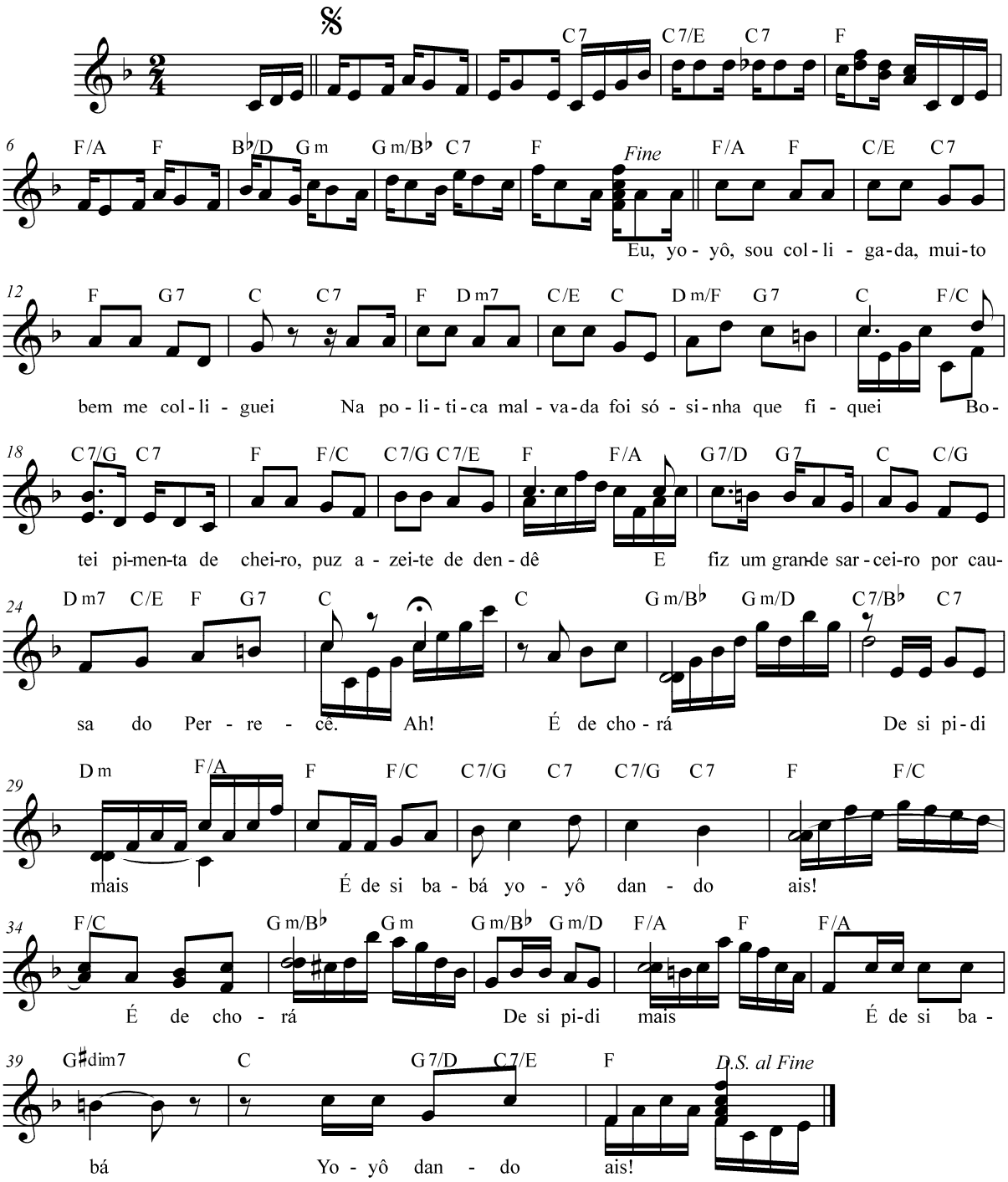


Reduzida por Leonardo Taveira, de acordo com CARVALHO, Francisco. "O Mugunzá -Lundù Bahiano". Transcrição de Nicolino Milano. Rio de Janeiro: Arthur Napoleão & C., [189-?]. 1 partitura (3 p.). Canto e piano.

Politicópolis

Revista em 3 actos de J. Brito

Tango da Bahiana — **Música de Luiz Moreira**



2. E sem querer sê vaidosa,
nessa grande deserção,
A Bahia foi garbosa
p'ra fazê figuração.

Jota, Jota, presidente
sempre firme alli ficou.
E a Bahia felizmente
nisso não se avacalhou.

Bahia prosa
como se vê
Sou Ruy Barbosa
até morrê.

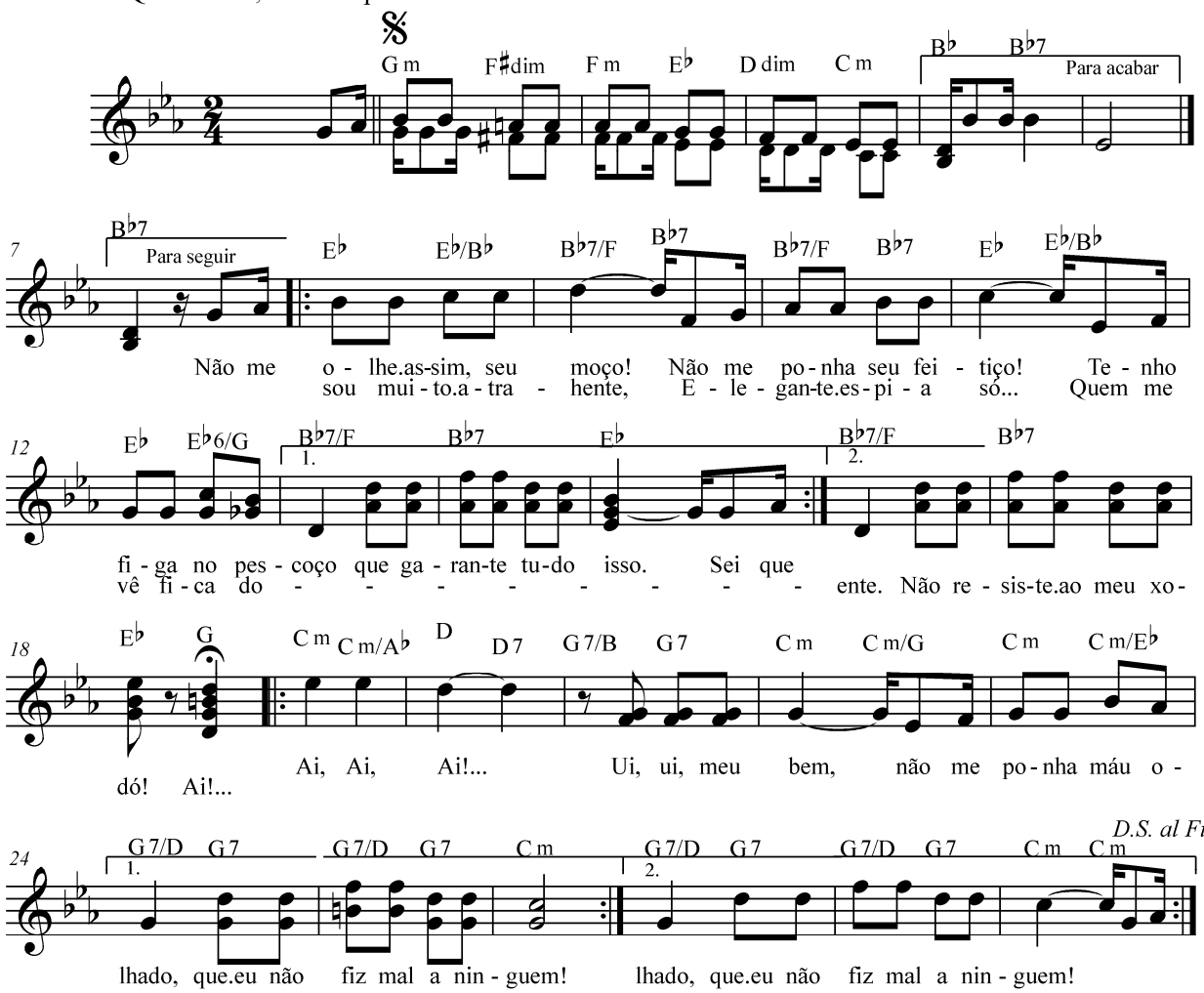
Reduzida por Leonardo Taveira, de acordo com MOREIRA, Luiz; BRITO, J. "Politicópolis - tango da Bahiana". Rio de Janeiro: Vieria Machado & C., c.1913. 1 partitura (4 p.). Canto e piano.

Máu Olhado

TANGUINHO

Intercalado na Revista "Esta nêga qué me dá"
dos Irmãos Quintiliano, cantado por Ottilia Amorim

Letra e Música
de Francisco José Freire Junior



2

Até parece impossivel
O meu *chic*, admirae
Se nasci inresistivel
Toda culpa é de meu pae.
Não frequento o cangerê
Vivo lá só no meu canto
Mas na rua é o que se vê
Não escapo do quebranto
Ai!...
Ai, Ai, Ai... etc.

3

Este olhar tão penetrante
Me fuzila o coração
Se promette ser constante,
Aqui tem a minha mão.
Quer no campo ou na cidade
Creia não é disparate
Tenho sorte de verdade,
Quem fôr meu Deus que me mate.
Ai!...
Ai, Ai, Ai... etc.

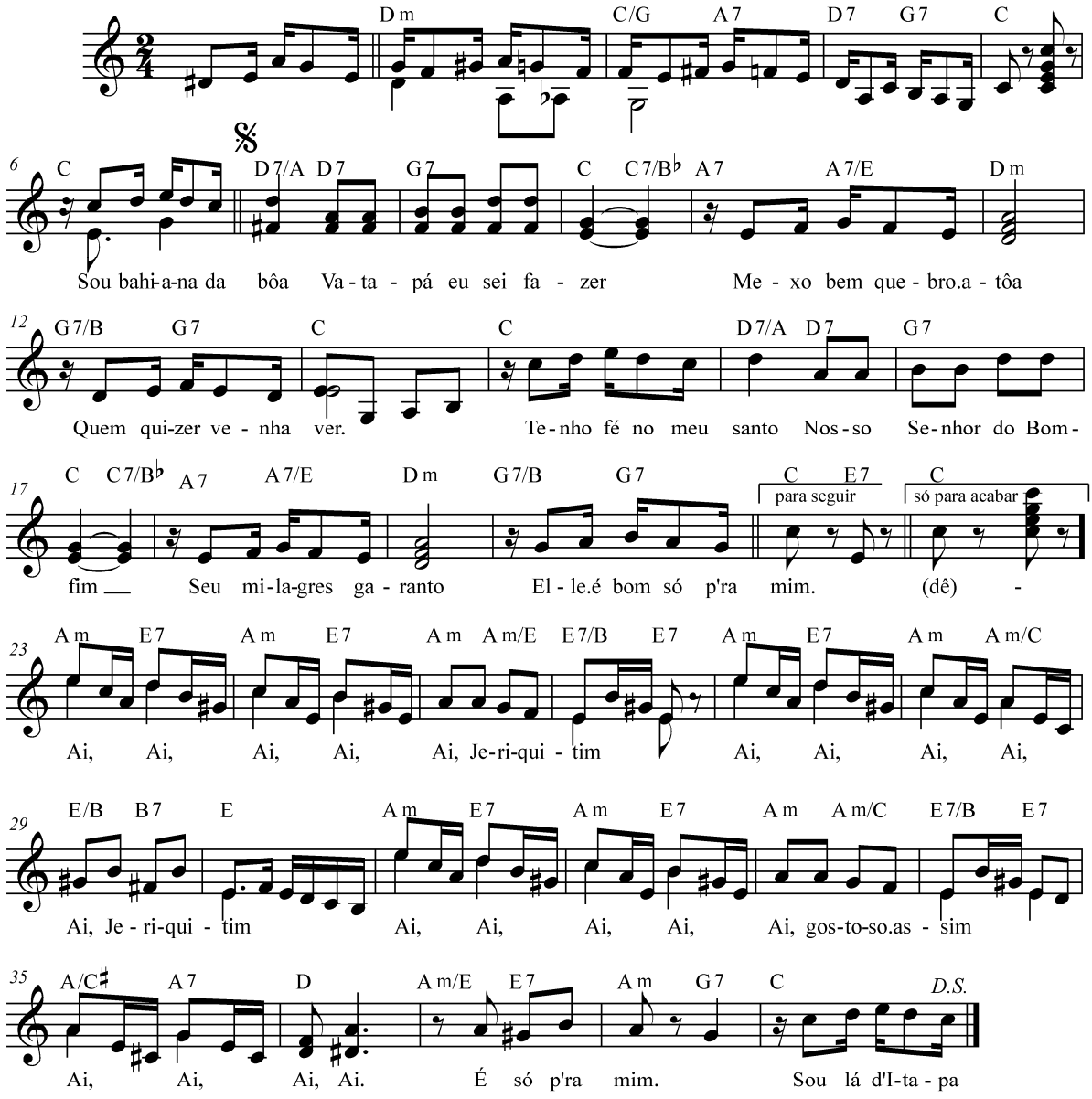
Reduzida por Leonardo Taveira, de acordo com FREIRE Junior, Francisco José. "Máu Olhado".
Rio de Janeiro: Viuva Guerreiro & C. Editores, 1921. 1 partitura (4 p.). Canto e piano.

JERIQUITIM

SAMBA

Da Revista "A Maçã"
(dos Irmãos Quintiliano)
em scena no Theatro Recreio "Balão Nacional"
Creação da querida artista brasileira Ottilia Amorim

Música de Eduardo Souto



Sou lá d'Itaparica
Onde a pimenta nasceu
A chinella bem rica
Ninguem tem como eu.
Ai! Yôyô vou-me embora
Já dei tudo p'ra você
Si o angú está na hora
Vem provar do dendê.

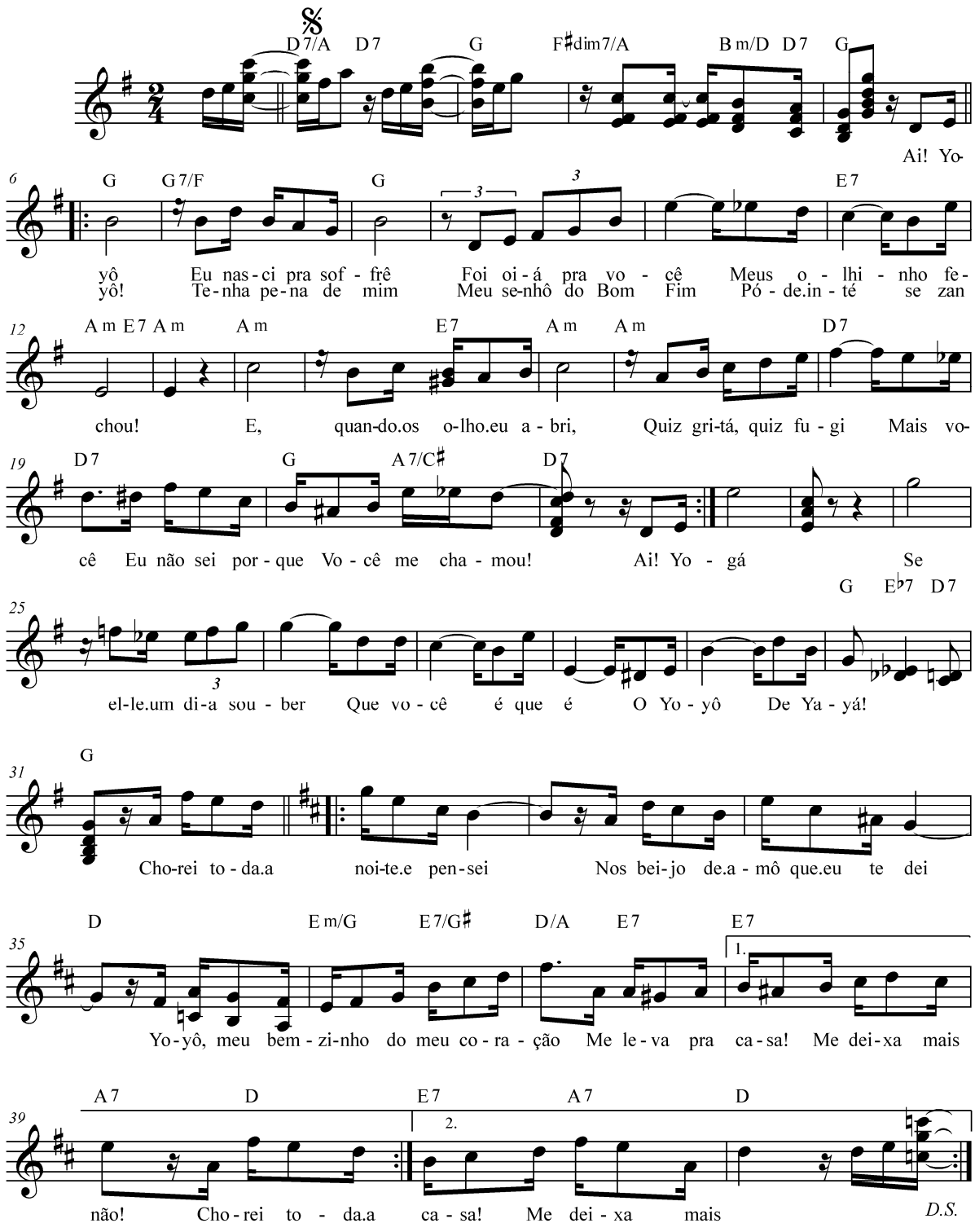
Estribilho: Ai - Ai - Ai - Ai - Ai côro: Jeriquitim
Ai - Ai - Ai - Ai - Ai Jeriquitim
Ai - Ai - Ai - Ai - Ai Gostoso assim
Ai - Ai - Ai - Ai - Ai É só p'ra mim

Reduzida por Leonardo Taveira, de acordo com SOUTO, Eduardo. "Jeriquitim". São Paulo: Off. Graphica Musical "Campassi & Camin"; Rio de Janeiro: Casa Carlos Gomes, s.d. 1 partitura (4 p.). Canto e piano.

Yayá (Linda Flor)

Da Revista "Miss Brasil"
Creação da notavel artista brasileira
ARACY CORTES

Música de Henrique Vogeler
Letra de Luiz Peixoto e Marques Porto



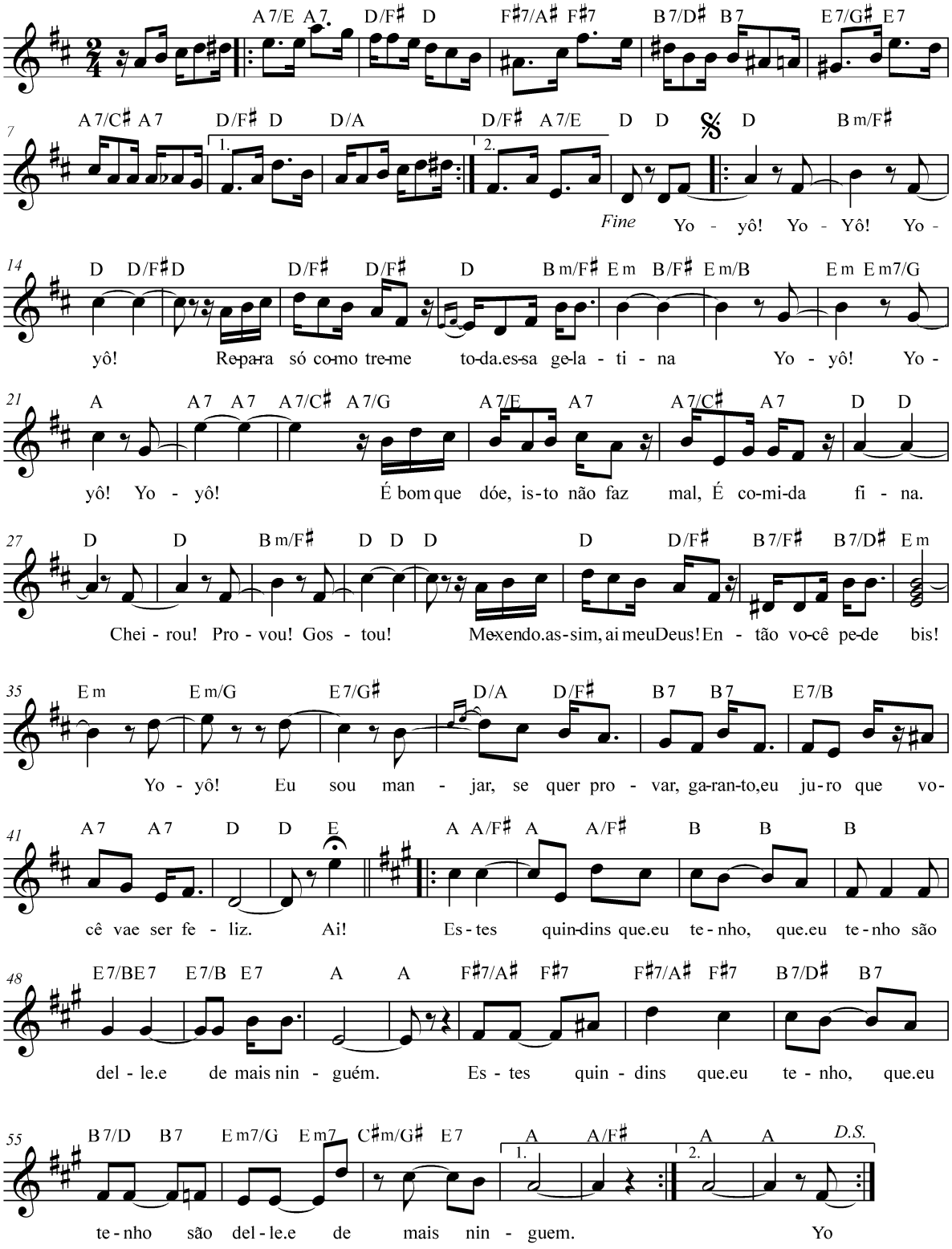
Reduzida por Leonardo Taveira, de acordo com VOGELER, Henrique; PEIXOTO, Luiz; PORTO, Marques; COSTA, Candido. "Yayá - Linda Flor". Rio de Janeiro: Casa Vieira Machado, c.1929. 1 partitura (4 p.). Canto e piano.

Quindins de Yáyá

SAMBA-CANÇÃO

Cantado por Aracy Cortes na revista "Compra um Bonde", de Carlos Bittencourt, Cardoso de Menezes e Alfredo de Carvalho

Música de Pedro de Sá Pereira



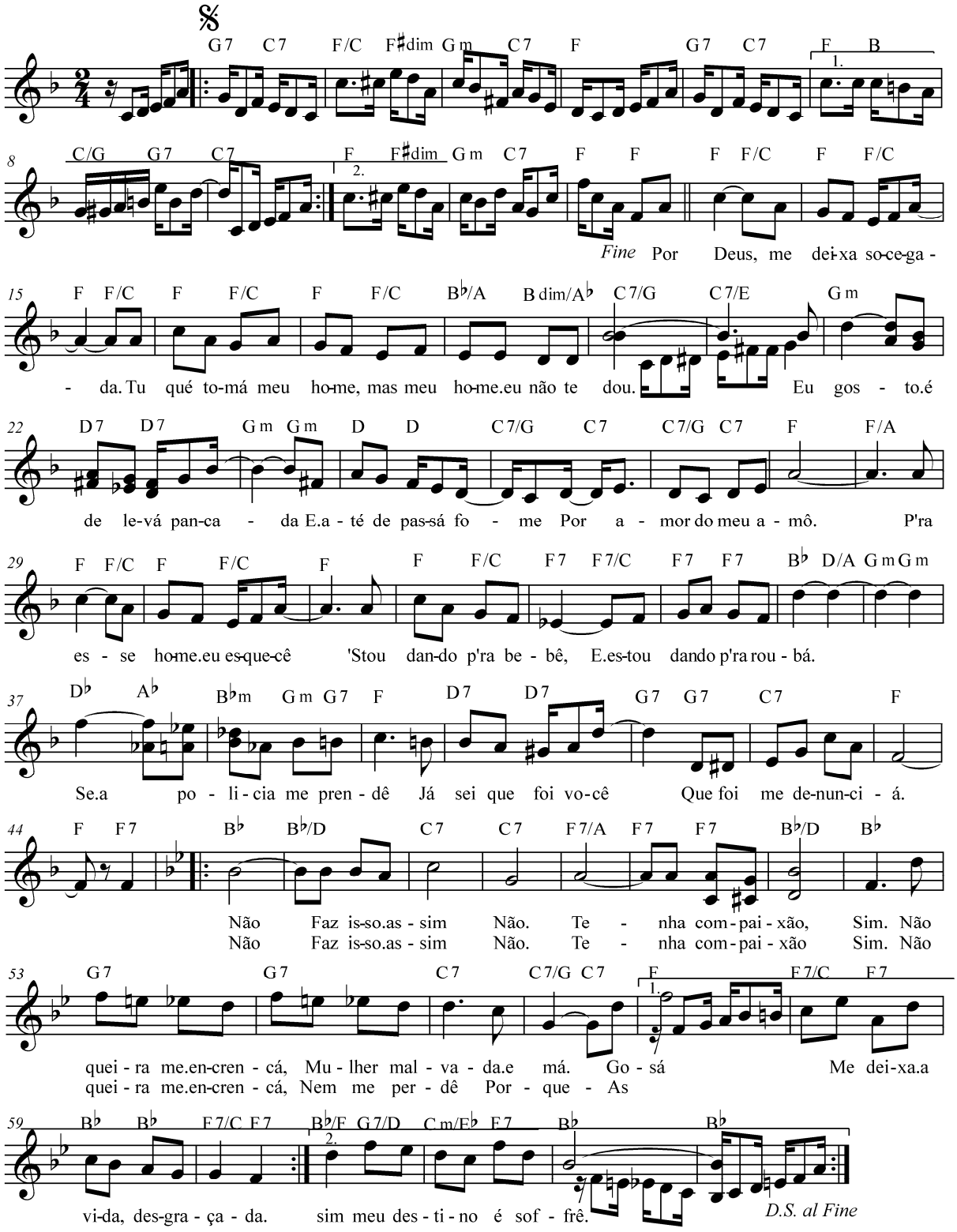
Reduzida por Leonardo Taveira, de acordo com PEREIRA, Pedro de Sá. "Quindins de Yáyá". Rio de Janeiro: Edição Guanabara, Casa Edison, c.1929. 1 partitura (4 p.). Canto e piano.

TU QUÉ TOMÁ MEU HOME

samba

Creação de ARACY CORTES, na revista
'Vamos Deixar de Intimidade', no Theatro Recreio

Letra de Olegario Mariano
Música de Ary Barroso



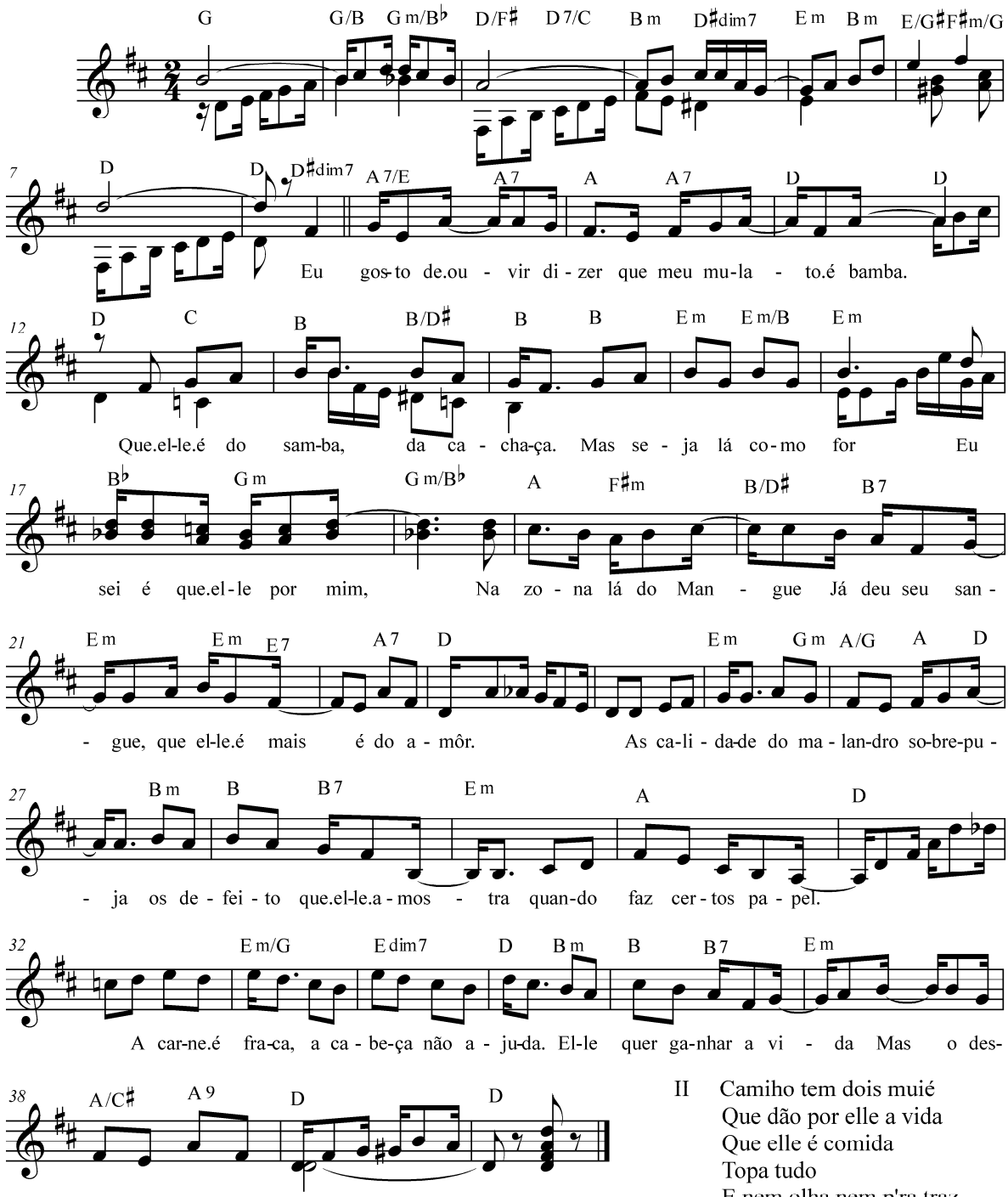
Reduzida por Leonardo Taveira, de acordo com BARROSO, Ary; MARIANO, Olegario. "Tu qué tomá meu home". Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, Casa Edison, c.1929. 1 partitura (4 p.). Canto e piano.

Successo de Zaira Cavalcanti
na Revista "Páu Brasil" de
Marques Porto-Luiz Peixoto

É Bamba!

Samba da Malandrinha

Música de Ary Barroso
Letra de Luiz Peixoto



II Camiho tem dois muié
Que dão por elle a vida
Que elle é comida
Topa tudo
E nem olha nem p'ra traz
Dinheiro elle leva o meu
E se não leva empomba
Do resto zomba
Que elle póde querê mais.

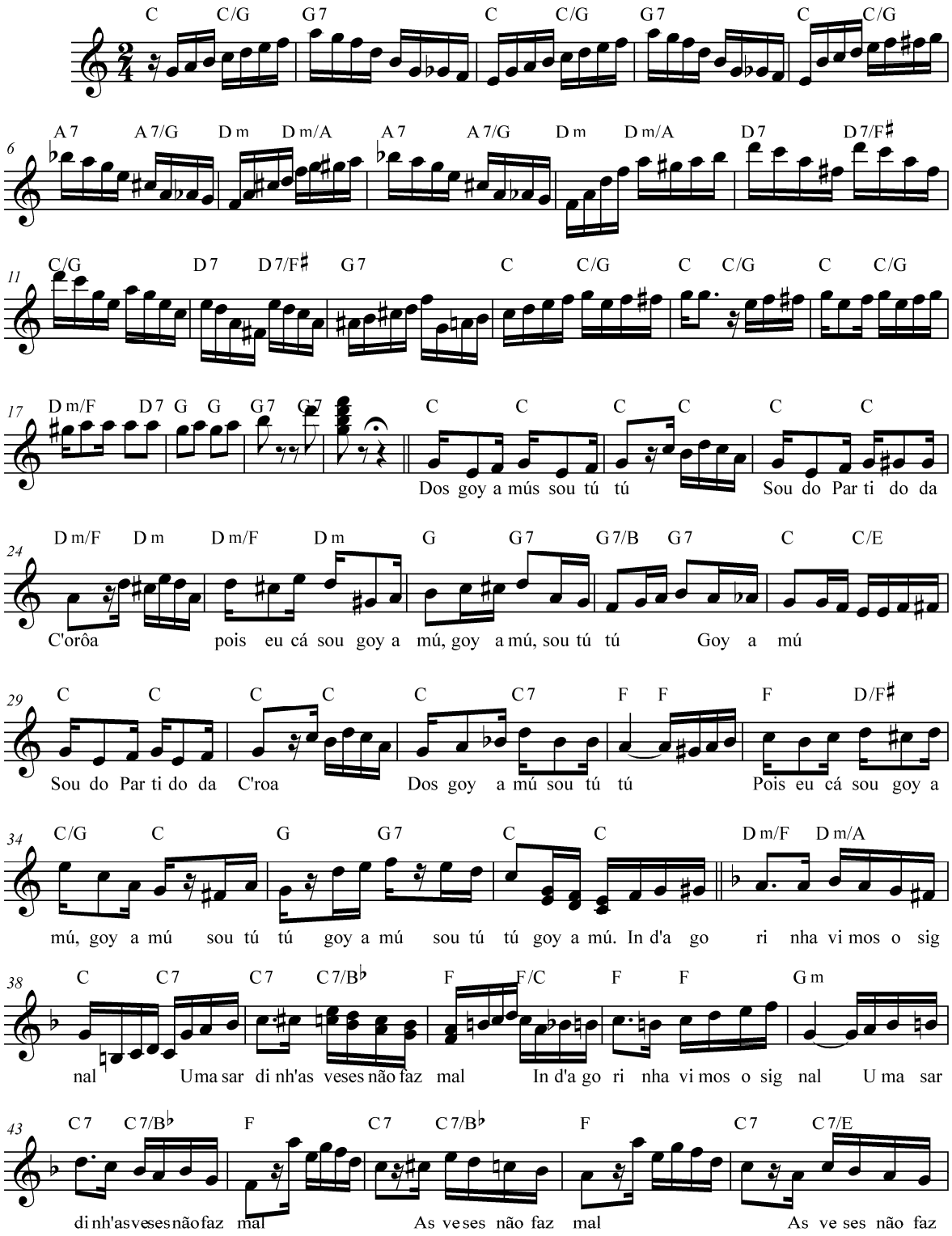
Reduzida por Leonardo Taveira, de acordo com BARROSO, Ary. "É bamba! Samba da Malandrinha". São Paulo: Ed. CEMB -Campassi Camin & Cia., s.d. [1930]. 1 partitura (4 p.). Piano e canto.

O Boulevard da Imprensa

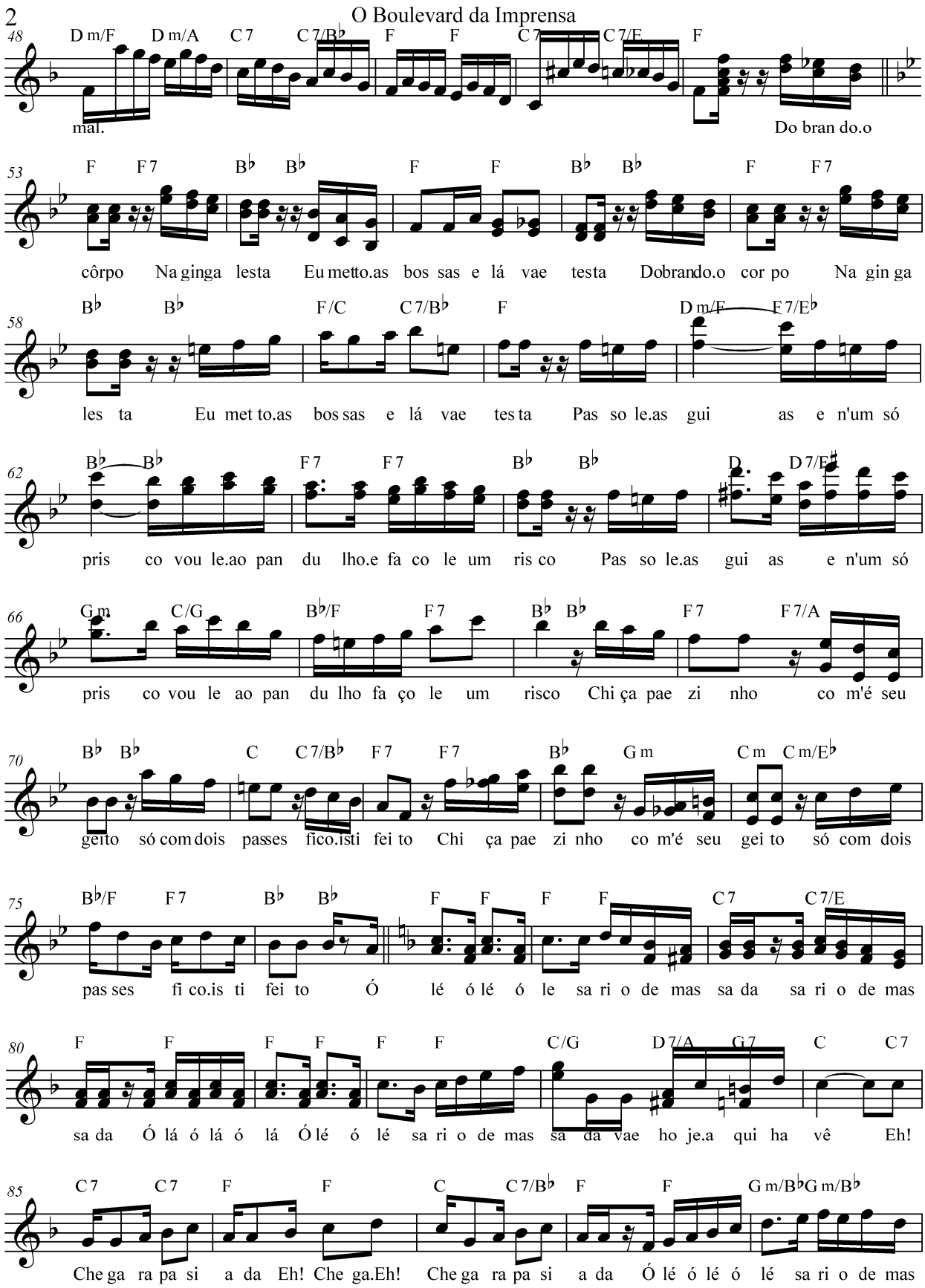
Revista brazileira, comica lyrica e fantastica

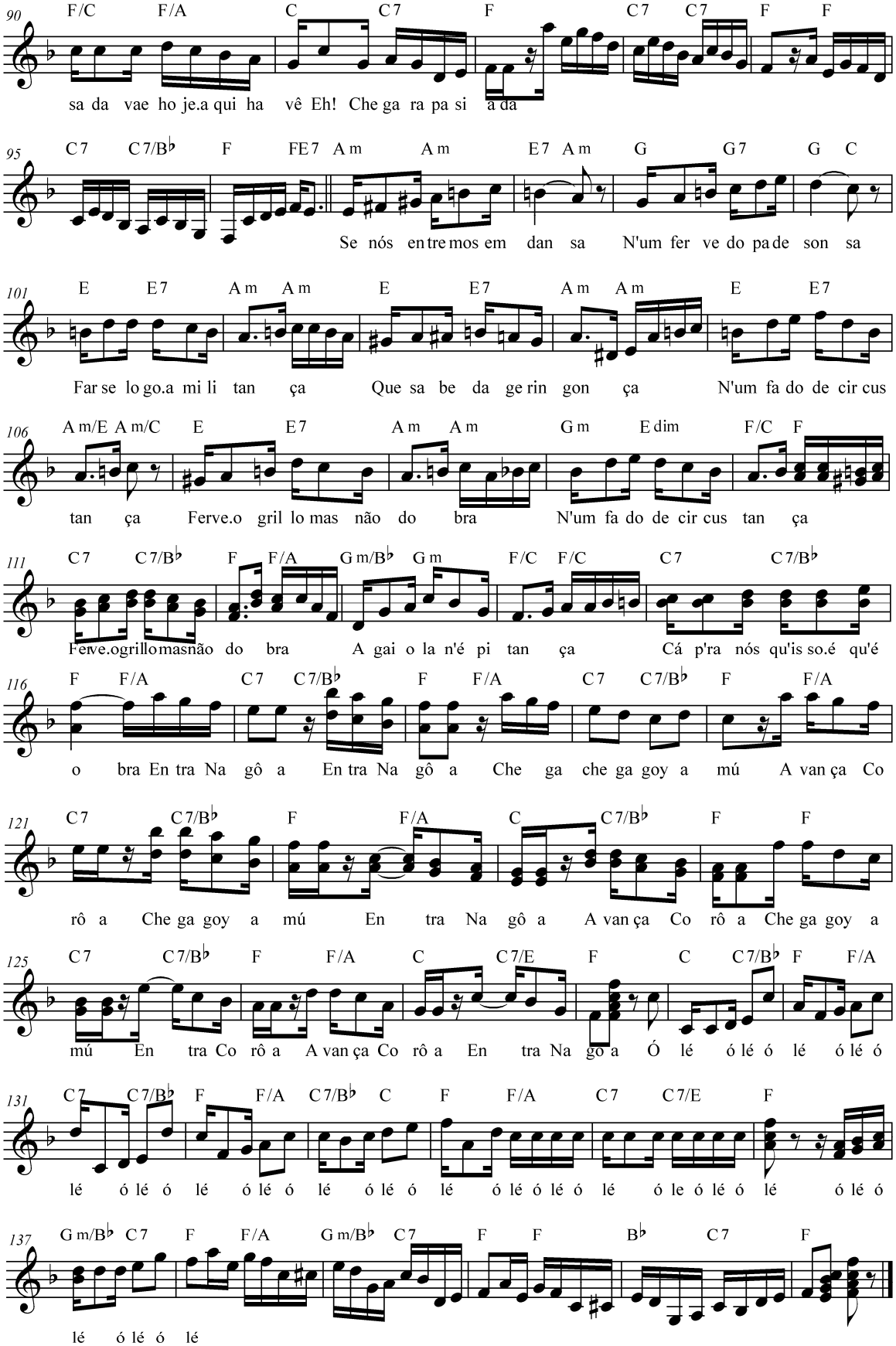
Os Capoeiras

Letra de Oscar Pederneiras **Música de Annibal do Amaral**



Reduzida por Leonardo Taveira, de acordo com AMARAL, Annibal do; PEDERNEIRAS, Oscar. "O Boulevard da Imprensa - Os Capoeiras". Rio de Janeiro: Imperial Estabelecimento de Pianos e Musicas de Buschmann & Guimarães, [1888]. 1 partitura (7 p.). Canto e piano.

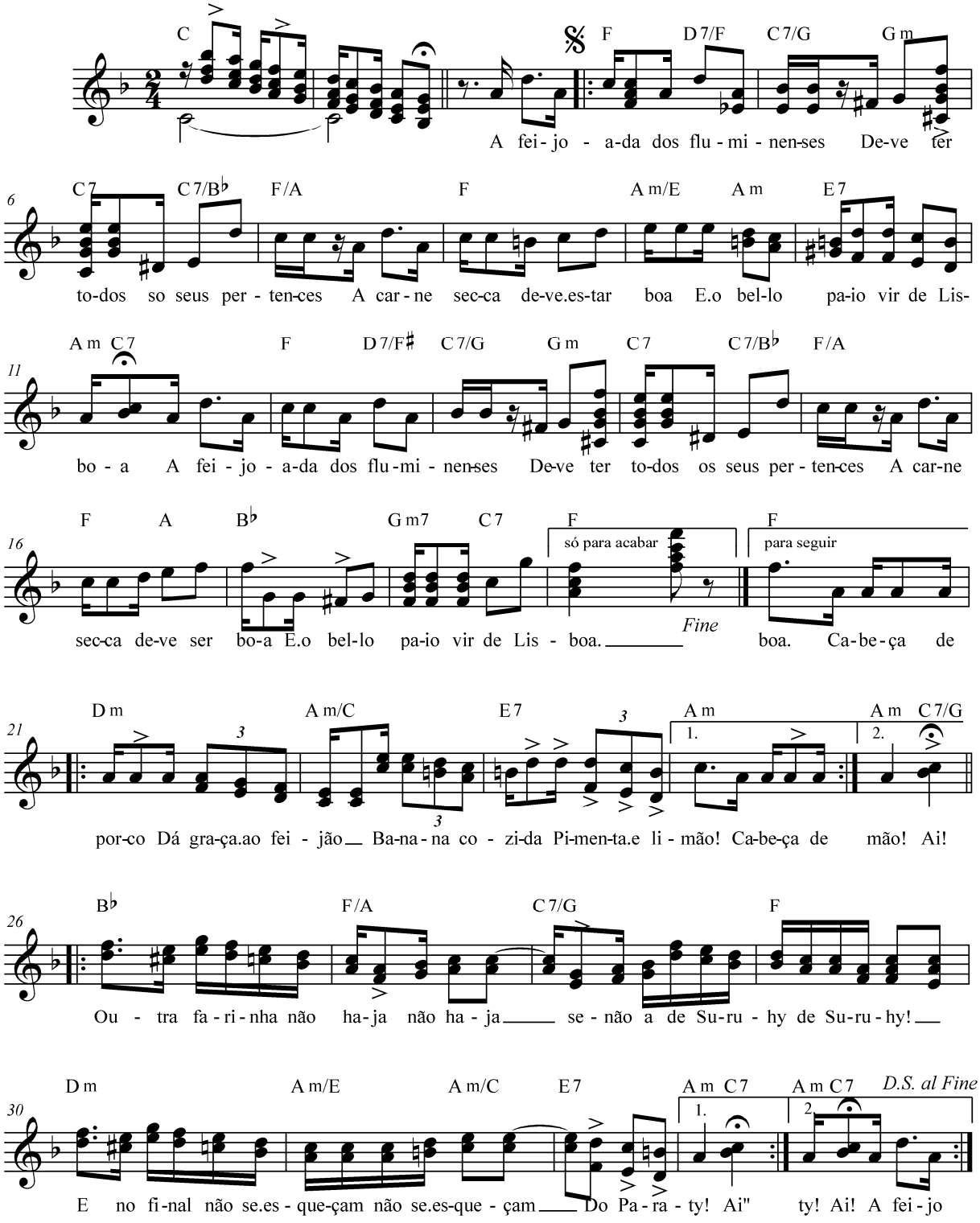

2
O Boulevard da Imprensa
48
D m/F D m/A C 7 C 7/B♭ F F C 7 C 7/E F
mal.
Do bran do.o
53
F F 7 B♭ B♭ F F B♭ B♭ F F 7
côrpo Na ginga lesta Eu metto.as bos sas e lá vae testa Dobrando.o cor po Na gin ga
58
B♭ B♭ F/C C 7/B♭ F D m/F F 7/E♭
les ta Eu met to.as bos sas e lá vae tes ta Pas so le.as gui as e n'um só
62
B♭ B♭ F 7 F 7 B♭ B♭ D D 7/E
pris co vou le.ao pan du lho.e fa co le um ris co Pas so le.as gui as e n'um só
66
G m C/G B♭/F F 7 B♭ B♭ F 7 F 7/A
pris co vou le ao pan du lho fa ço le um risco Chi ça pae zi nho co m'é seu
70
B♭ B♭ C C 7/B♭ F 7 F 7 B♭ G m C m C m/E♭
geito só com dois passes fico.isti fei to Chi ça pae zi nho co m'é seu gei to só com dois
75
B♭/F F 7 B♭ B♭ F F F F C 7 C 7/E
pas ses fi co.is ti fei to Ó lé ó lé ó le sa ri o de mas sa da sa ri o de mas
80
F F F F F F C/G D 7/A G 7 C C 7
sa da Ó lá ó lá ó lá Ó lé ó lé sa ri o de mas sa da vae ho je.a qui ha vê Eh!
85
C 7 C 7 F F C C 7/B♭ F F G m/B♭ G m/B♭
Che ga ra pa si a da Eh! Che ga.Eh! Che ga ra pa si a da Ó lé ó lé ó lé sa ri o de mas


90
F/C F/A C C7 F C7 C7 F F
sa da vae ho je.a qui ha vê Eh! Che ga ra pa si a da
95
C7 C7/B♭ F FE7 A m A m E7 A m G G7 G C
Se nós en tre mos em dan sa N'um fer ve do pa de son sa
101
E E7 A m A m E E7 A m A m E E7
Far se lo go.a mi li tan ça Que sa be da ge rin gon ça N'um fa do de cir cus
106
A m/E A m/C E E7 A m A m G m E dim F/C F
tan ça Ferve.o gril lo mas não do bra N'um fa do de cir cus tan ça
111
C7 C7/B♭ F F/A G m/B♭ G m F/C F/C C7 C7/B♭
Ferve.o grillo mas não do bra A gai o la n'é pi tan ça Cá p'ra nós qu'is so.é qu'é
116
F F/A C7 C7/B♭ F F/A C7 C7/B♭ F F/A
o bra En tra Na gô a En tra Na gô a Che ga che ga goy a mú A van ça Co
121
C7 C7/B♭ F F/A C C7/B♭ F F
rô a Che ga goy a mú En tra Na gô a A van ça Co rô a Che ga goy a
125
C7 C7/B♭ F F/A C C7/E F C C7/B♭ F F/A
mú En tra Co rô a A van ça Co rô a En tra Na gô a Ó lé ó lé ó lé ó lé ó
131
C7 C7/B♭ F F/A C7/B♭ C F F/A C7 C7/E F
lé ó lé ó lé ó lé ó lé ó lé ó lé ó le ó lé ó lé ó lé ó lé ó
137
G m/B♭ C7 F F/A G m/B♭ C7 F F B♭ C7 F
lé ó lé ó lé

O TRIBOFE

Revista de 1891 por Arthur Azevedo

Tango da Feijoada **Música de Assis Pacheco**



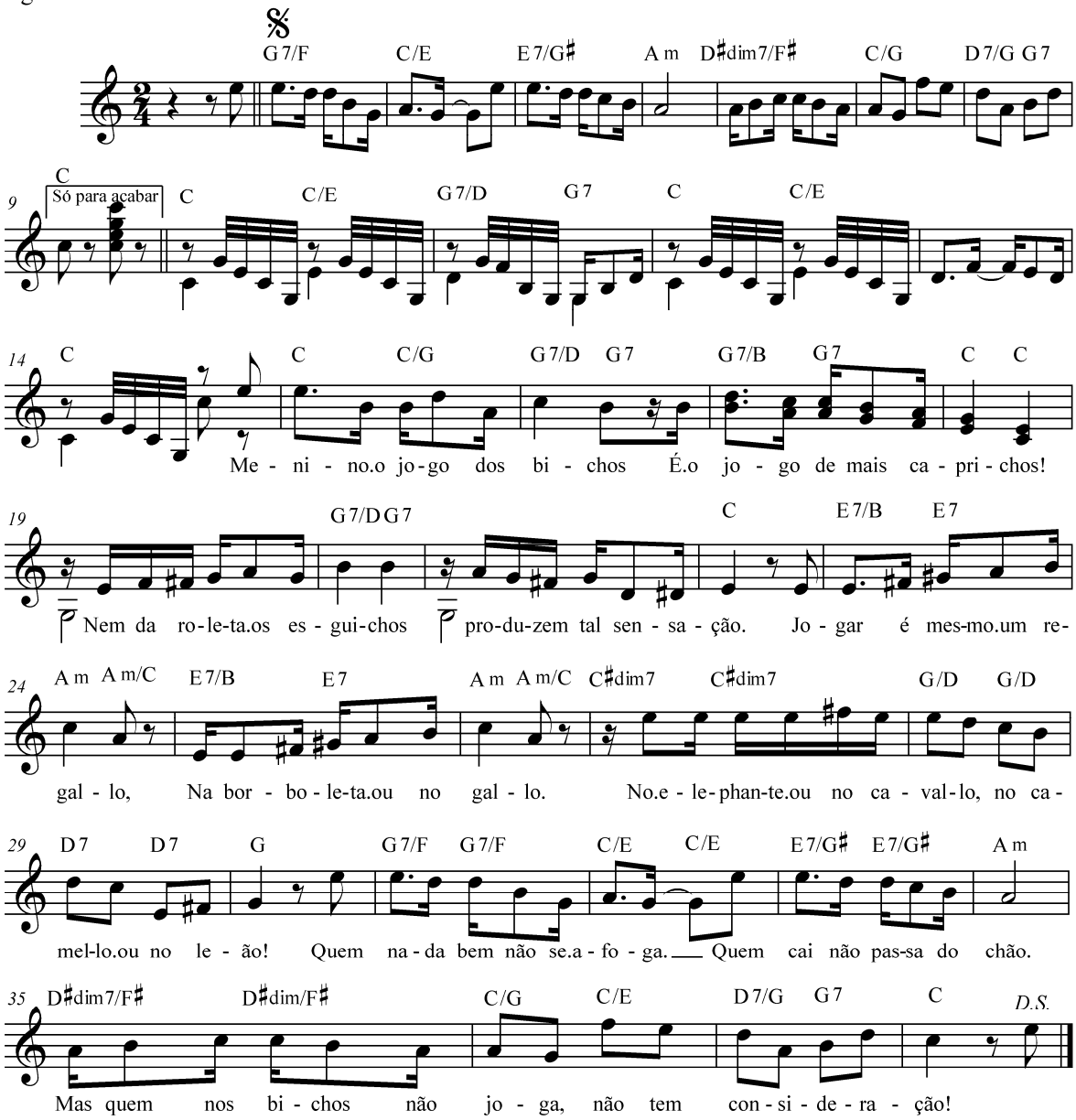
Redução de Leonardo Taveira, de acordo com PACHECO, Francisco Assis; AZEVEDO, Arthur. "O Tribofe - Tango da Feijoada". Rio de Janeiro: Manoel Antonio Gomes Guimarães Editor, s.d. 1 partitura (3 p.). Canto e piano.

Gavroche

Revista de 1898

1º acto
Tango do Malandrismo

Música de Nicolino Milano
Versos de Arthur Azevedo



2
Ai meu amor todo o dia
Quando corre a Loteria
Sinto com mais energia
Palpitar meu coração!
E nesse instante gostoso
De expectativa e de gozo
Corre um frcmito anciozo
Por toda a população
Quem nada bem...

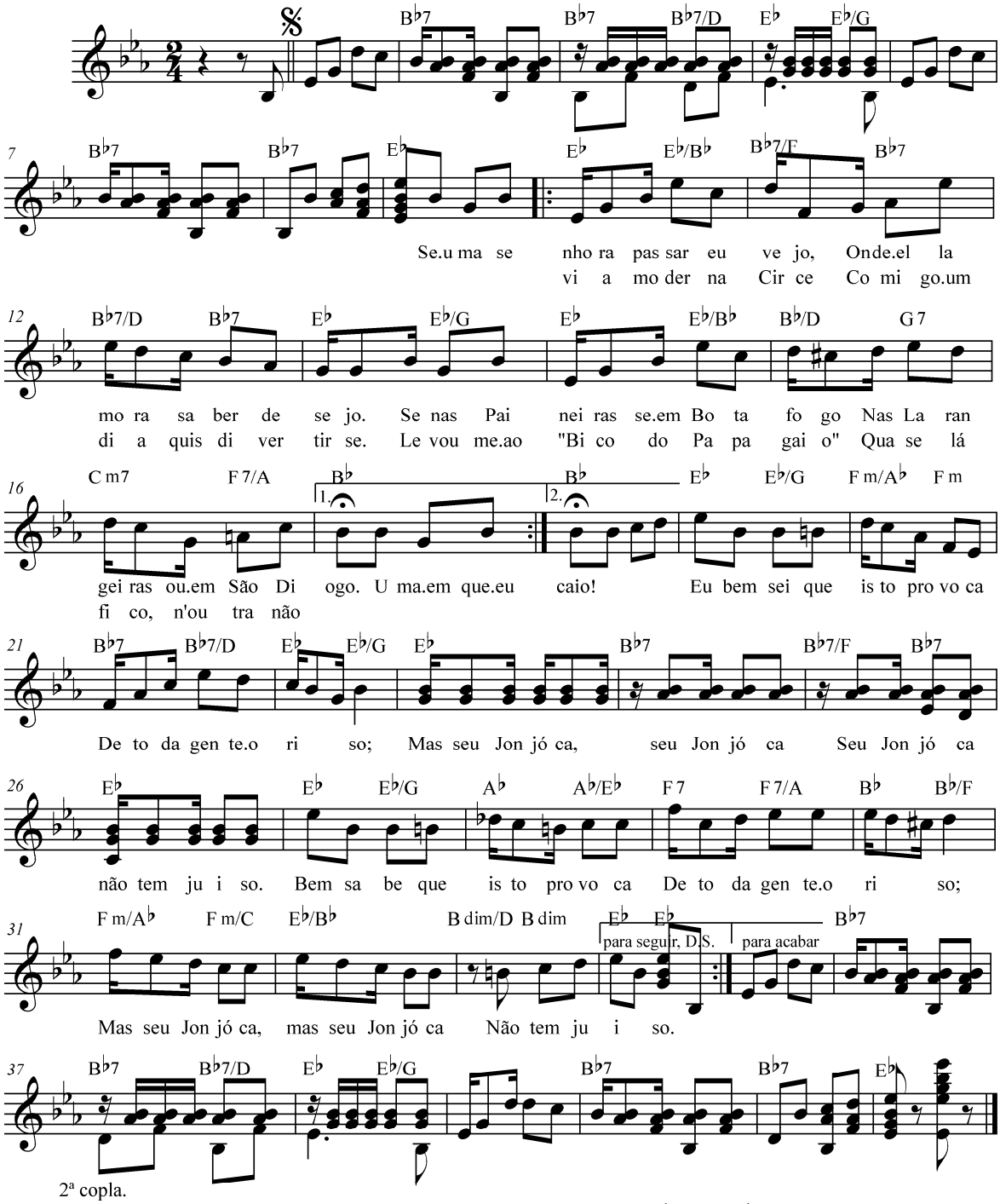
Redução de Leonardo Taveira, de acordo com MILANO, Nicolino; AZEVEDO, Arthur. "Gavroche - Tango do Malandrismo". Rio de Janeiro: Vieira Machado & Cª Ed., [1899?]. 1 partitura (4 p.). Canto e piano.

VIUVA CLARCK

Tango do Jonjóca

Comedia-Revista de Costumes de
ARTHUR AZEVEDO

Música de Costa Junior



2ª copla.

Beldade austera,
Facil beldade,
Sigo por mera
Curiosidade.

Não lhe dirijo
Sequer a falla,
Somente exijo
Acompanhal-a.

Se se equivoca
E afrouxa o passo,
Se me provoca,
Sei o que faço:

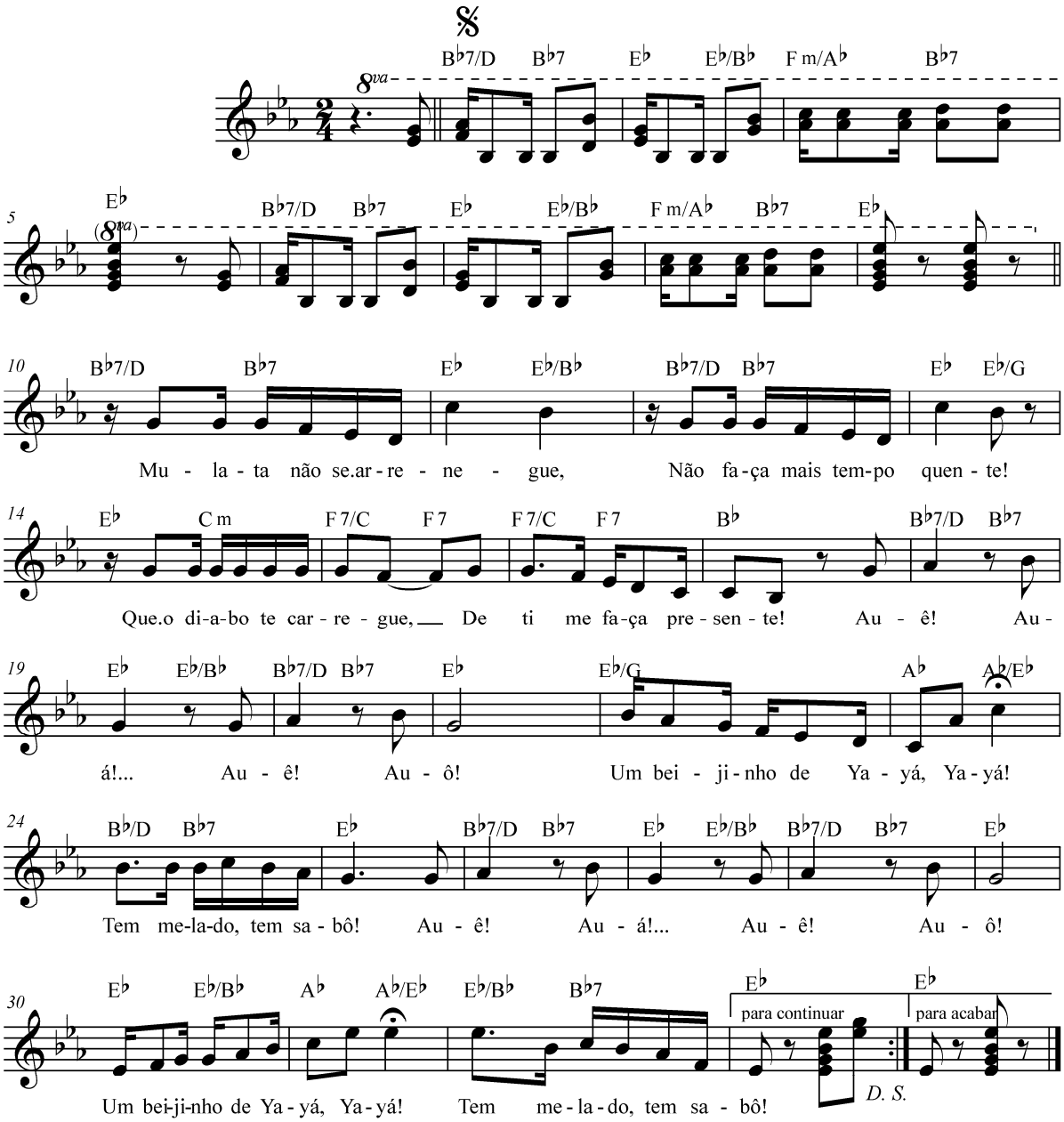
Muito escorreito
Dobro uma esquina!
Não tenho jeito
Para bolina!
Eu bem sei que isto provoca... *etc.*

Redução de Leonardo Taveira, de acordo com COSTA Junior, João José; AZEVEDO, Arthur. "Viuva Clarck - tango do Jonjóca". São Paulo-Rio de Janeiro: E. Bevilacqua & C., [1900?]. 1 partitura (4 p.). Canto e piano.

Dengo-Dengo

Tango do Reco-Reco

Música de Costa Junior



II

Mulata não me persegue
De troça já ando farto...!
Que o diabo te carregue
Neste instante para o meu quarto!

ESTRIBILHO

Auê! Auá!...
Auê! Auô!...
etc, etc.

III

Mulata dos meus peccados...,
Não "arreceie"o perigo...
Se tens medo de sordado
Vem chorá junto comigo.

ESTRIBILHO

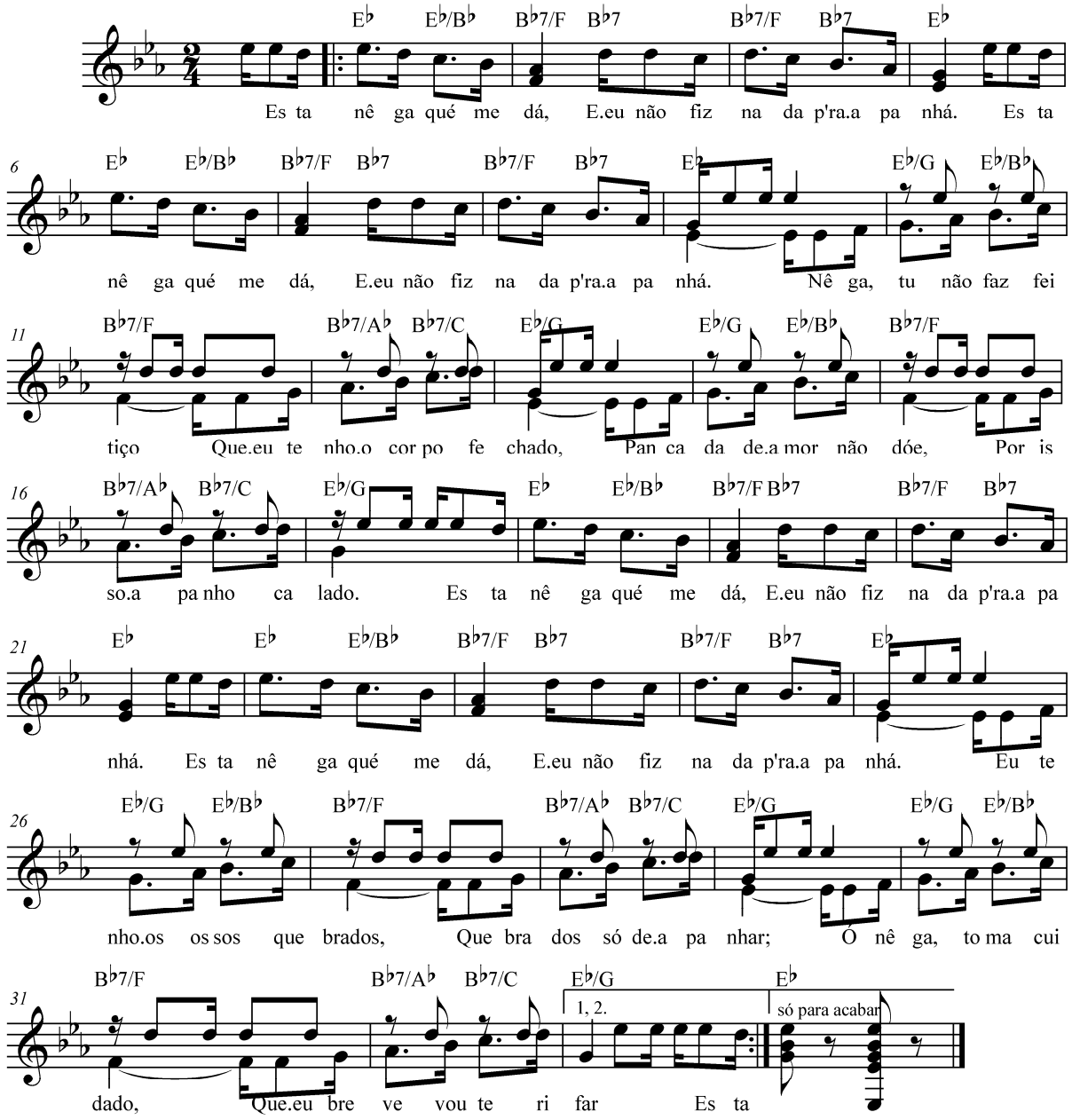
Auê! Auá!...
Auê! Auô!...
etc, etc.

Redução de Leonardo Taveira, de acordo com COSTA Junior, João José. "Dengo-Dengo - Tango do Reco-Reco". Rio de Janeiro: Vieira Machado & C., 1913. 1 partitura (2 p.). Canto e piano.

Esta Nêga Qué Me Dá...

SAMBA CARNAVALESCO

Letra de Lezute — **Música de José Luiz Moraes (Canninha)**



1. Esta nêga qué me dá,
Eu não fiz nada p'ra apanhá. (bis)
Nêga, tu não faz feitiço
Que eu tenho o corpo fechado,
Pancada de amor não dóe
Por isso apanho calado.

2. Esta nêga qué me dá, *etc*. (bis)
Eu tenho os ossos quebrados,
Quebrados só de apanhar;
Ó nêga, toma cuidado
Que eu breve vou te rifar.

3. Esta nêga não me dá, *etc*. (bis)
Eu quero fugir da nêga,
Custe lá o que custar;
Nosso Senhor está com pena...
De ver esta nêga me dá.
Esta nêga não me dá, *etc*. (bis)

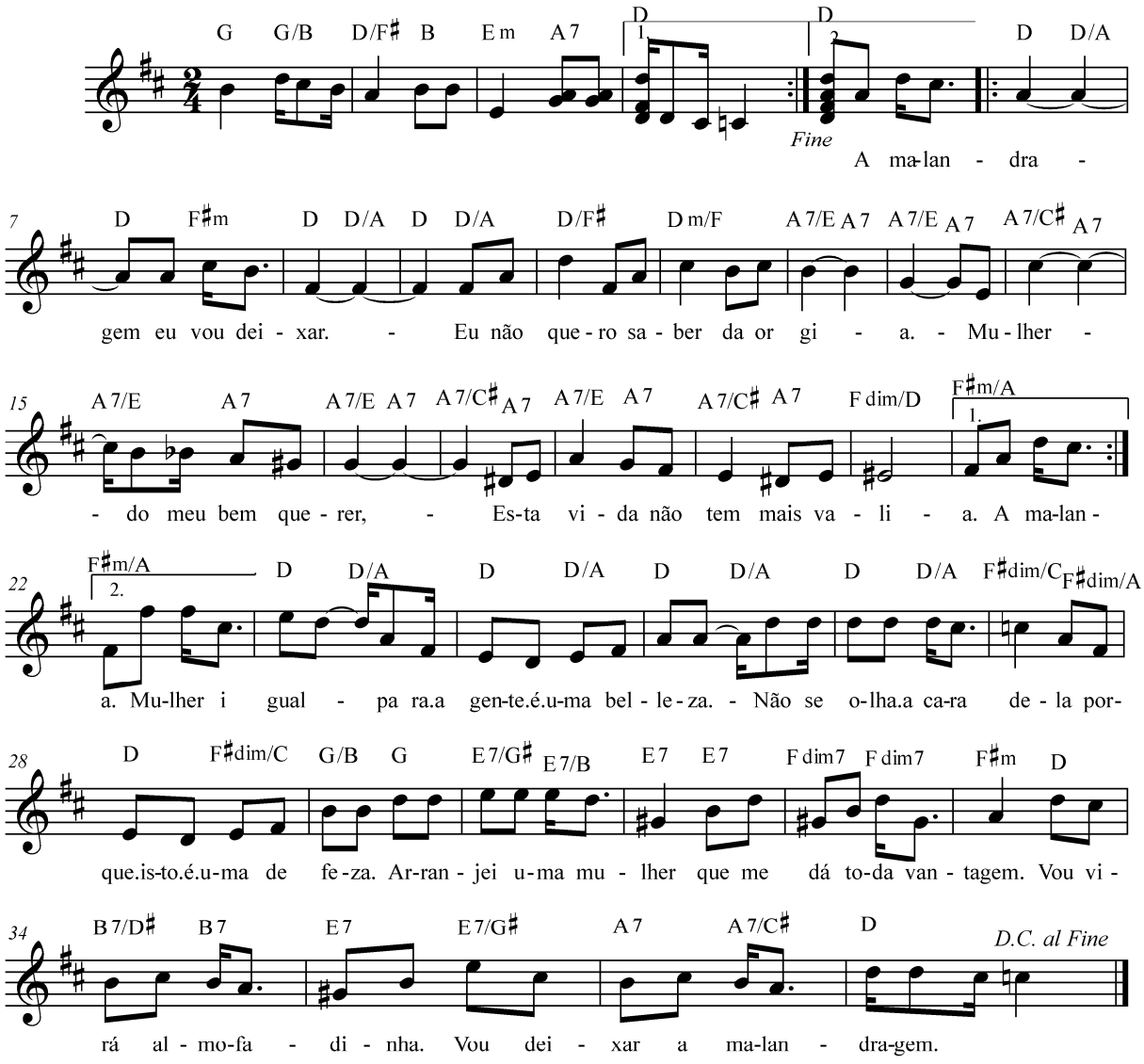
Redução de Leonardo Taveira, de acordo com MORAES, José Luiz (Canninha); LEZUTE. "Esta Nêga Qué Me Dá...". Rio de Janeiro: Vieira Machado & C., Atelier Litho-Musical, c.1921. 1 partitura (4 p.). Canto e piano.

A Malandragem

samba

Em homenagem a
Joaquim Lourenço (Braço Forte)

Música e letra de
Bide e Francisco Alves



II
A malandragem eu vou deixar... *etc.*

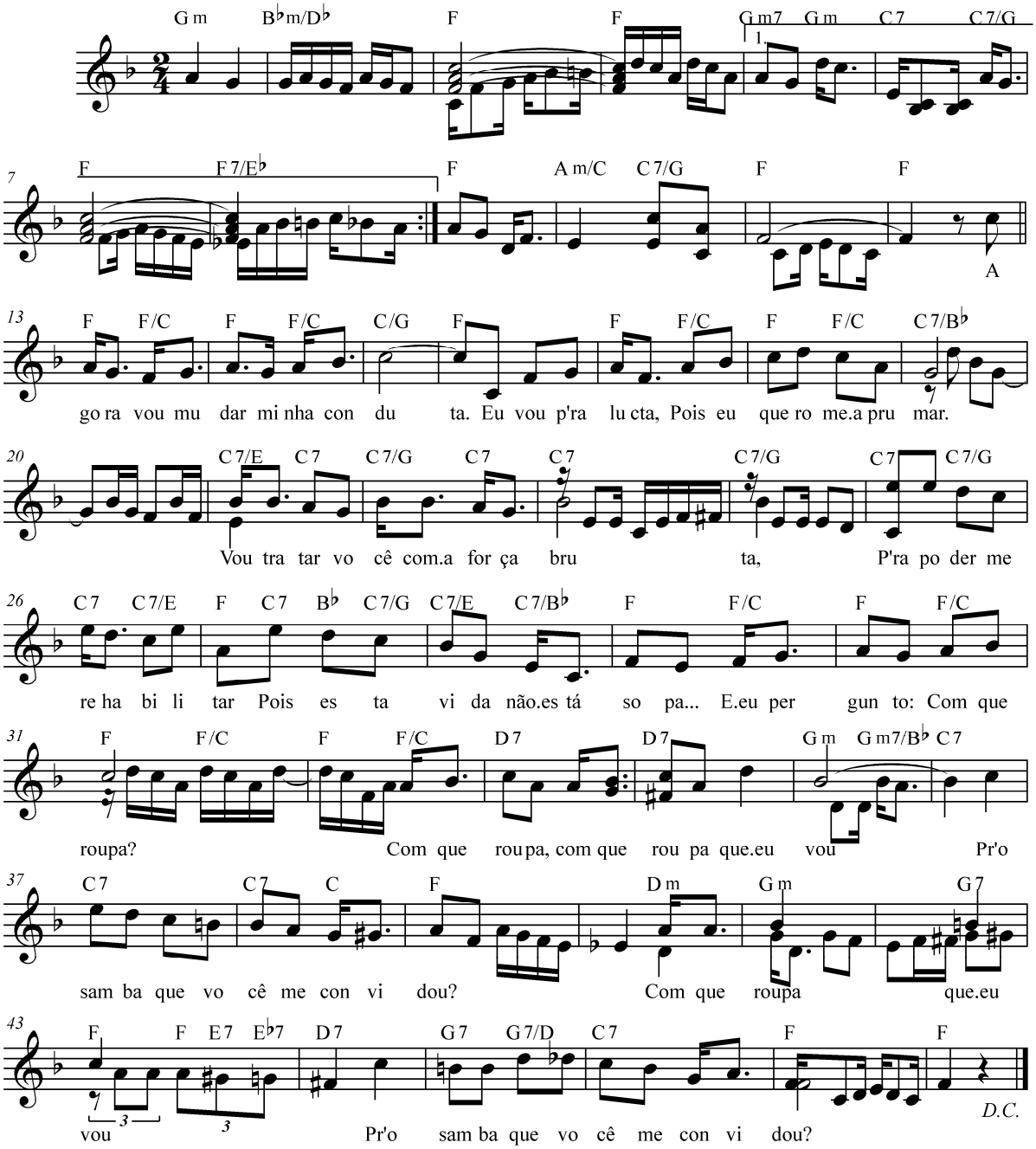
Esses otario
Que só sabe é dar palpite
Quando chega o Carnaval
A mulher lhe dá o suite
Você diz que é malandro
Malandro você não é
Malandro é o Seu ABOBRA
Que manobra com as mulher.

Redução de Leonardo Taveira, de acordo com BARCELOS, Alcebíades (Bide); ALVES, Francisco. "A Malandragem - Samba". Rio de Janeiro: Casa Vieira Machado - F. A. Pereira, 1928. 1 partitura (4 p.). Canto e piano.

Com que roupa...

SAMBA

Letra e música de Noël Rosa



2. Seu portuguez agora foi-se embora
Já deu o fóra e levou seu capital
Esqueceu quem tanto amava outr'ora
Foi no Adamastor p'ra Portugal
P'ra se casar com uma cachoupa
E agora, com que roupa?
Côro: Com que roupa... *etc.*

3. Eu hoje estou pulando como sapo
P'ra ver si escapo d'esta praga de urubú
Já estou coberto de farrapo
Eu vou acabar ficando nú
Meu "paletó" virou estôpa
E eu nem sei mais com que roupa
Côro: Com que roupa... *etc.*

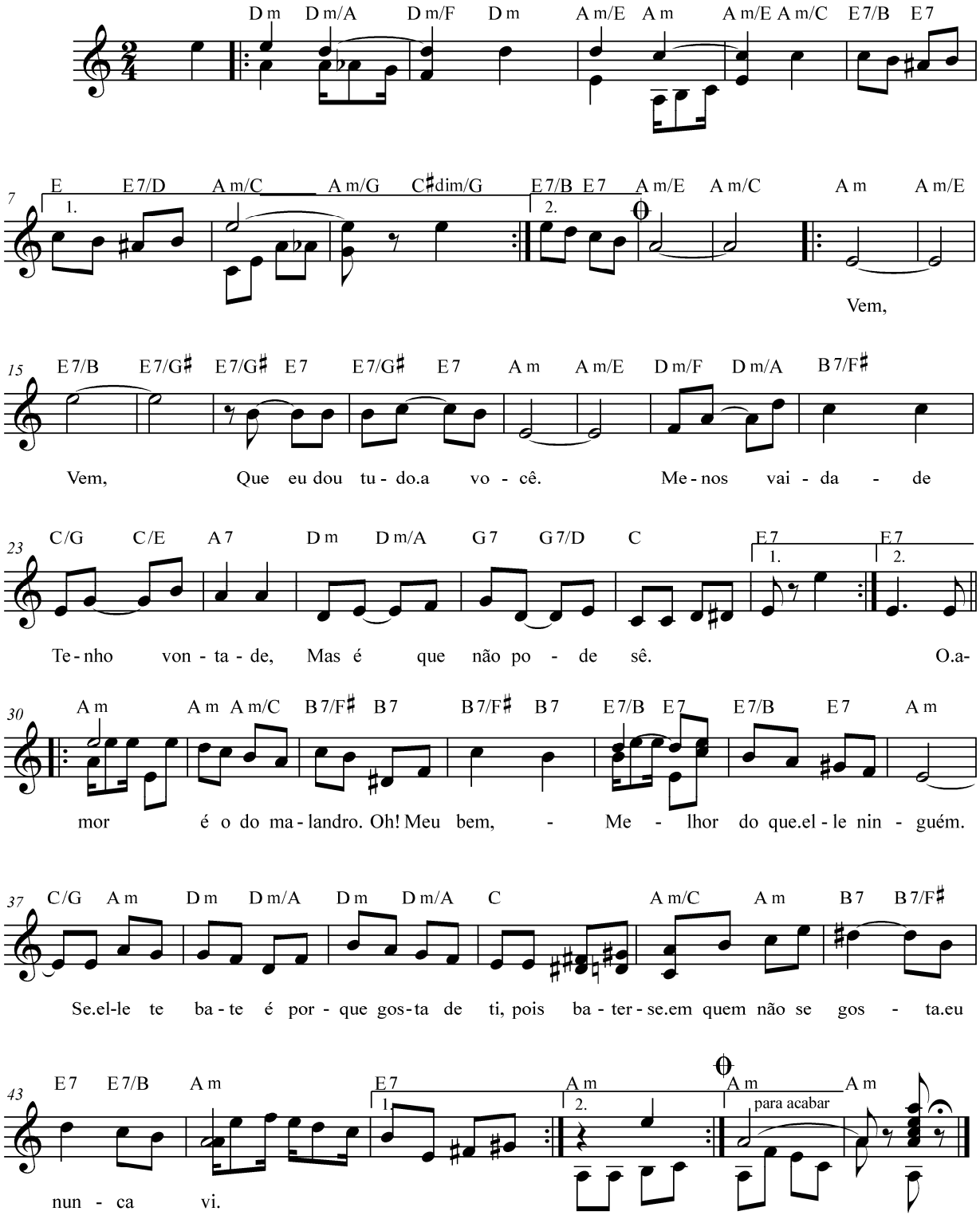
Redução de Leonardo Taveira, de acordo com ROSA, Noël. "Com que roupa...". Rio de Janeiro: "A Melodia", Esteban S. Mangione, s.d. 1 partitura (4 p.). Canto e piano.

Amor de Malandro

SAMBA

Homenagem a popularissima
Alda Garrido

Letra e música de
Francisco Alves



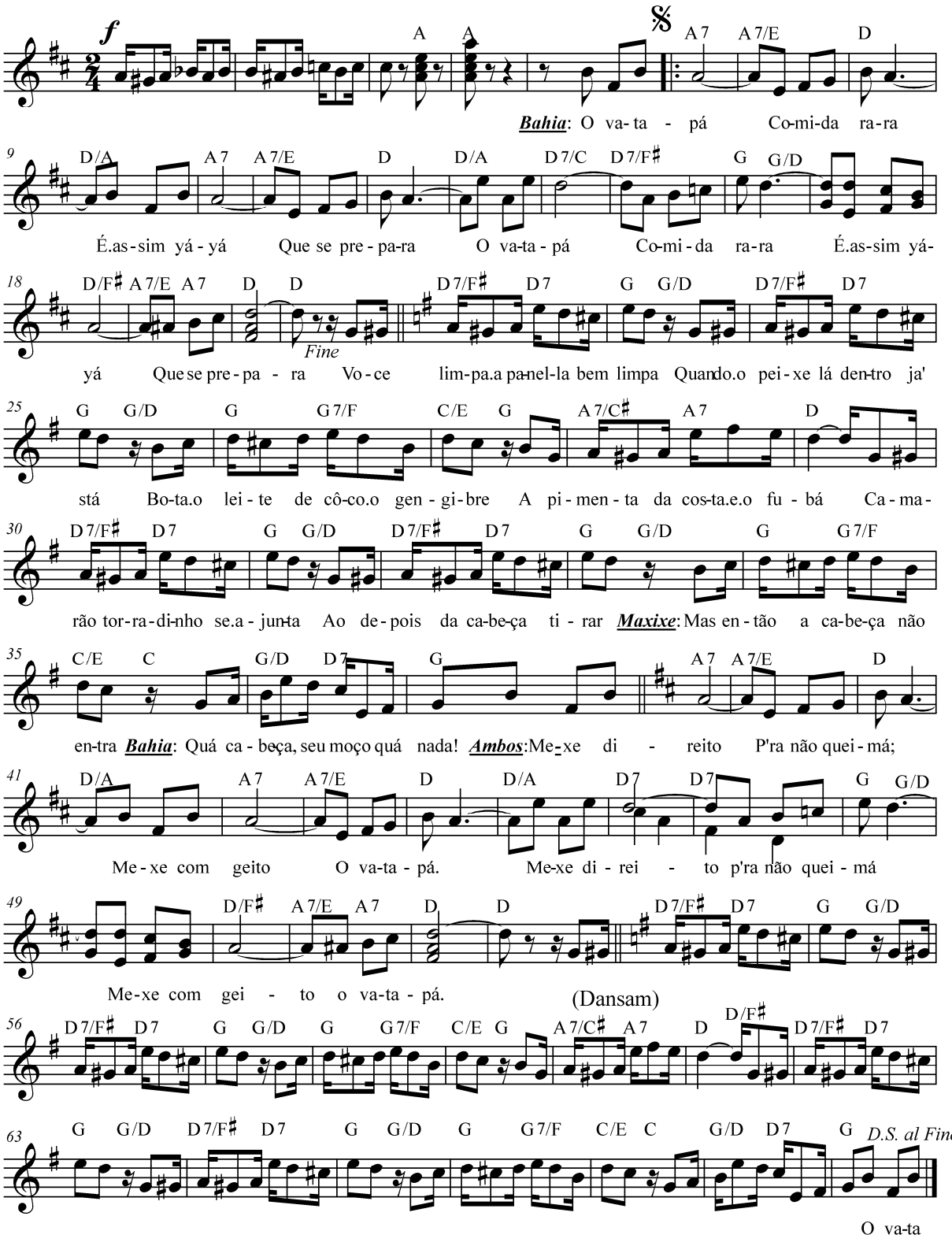
Redução de Leonardo Taveira, de acordo com ALVES, Francisco. "Amor de Malandro". Rio de Janeiro: Casa Vieira Machado, [1930?]. 1 partitura (4 p.). Canto e piano.

O Vatapá

TANGO

Cantado com grande successo na
Revista "O Maxixe"

Música de Paulino do Sacramento

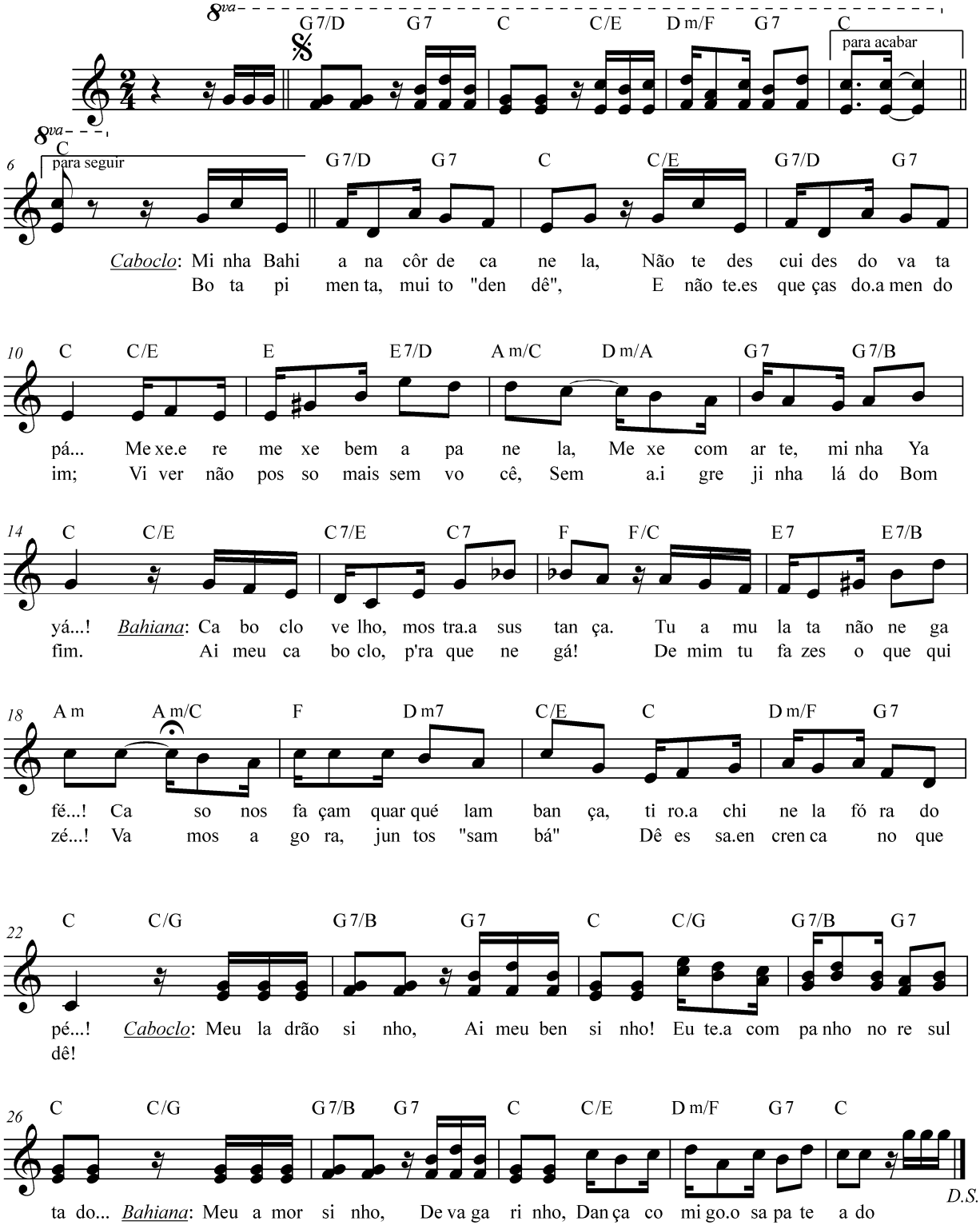


Redução de Leonardo Taveira, de acordo com SACRAMENTO, Paulino. "O Maxixe - O Vatapá".
Rio de Janeiro: HF Editores, Vieira Machado & C., 1906. 1 partitura (3 p.). Canto e piano.

DENGO-DENGO

Tango do Caboclo e Bahiana

Versos de Cardoso de Menezes **Música de Costa Junior**



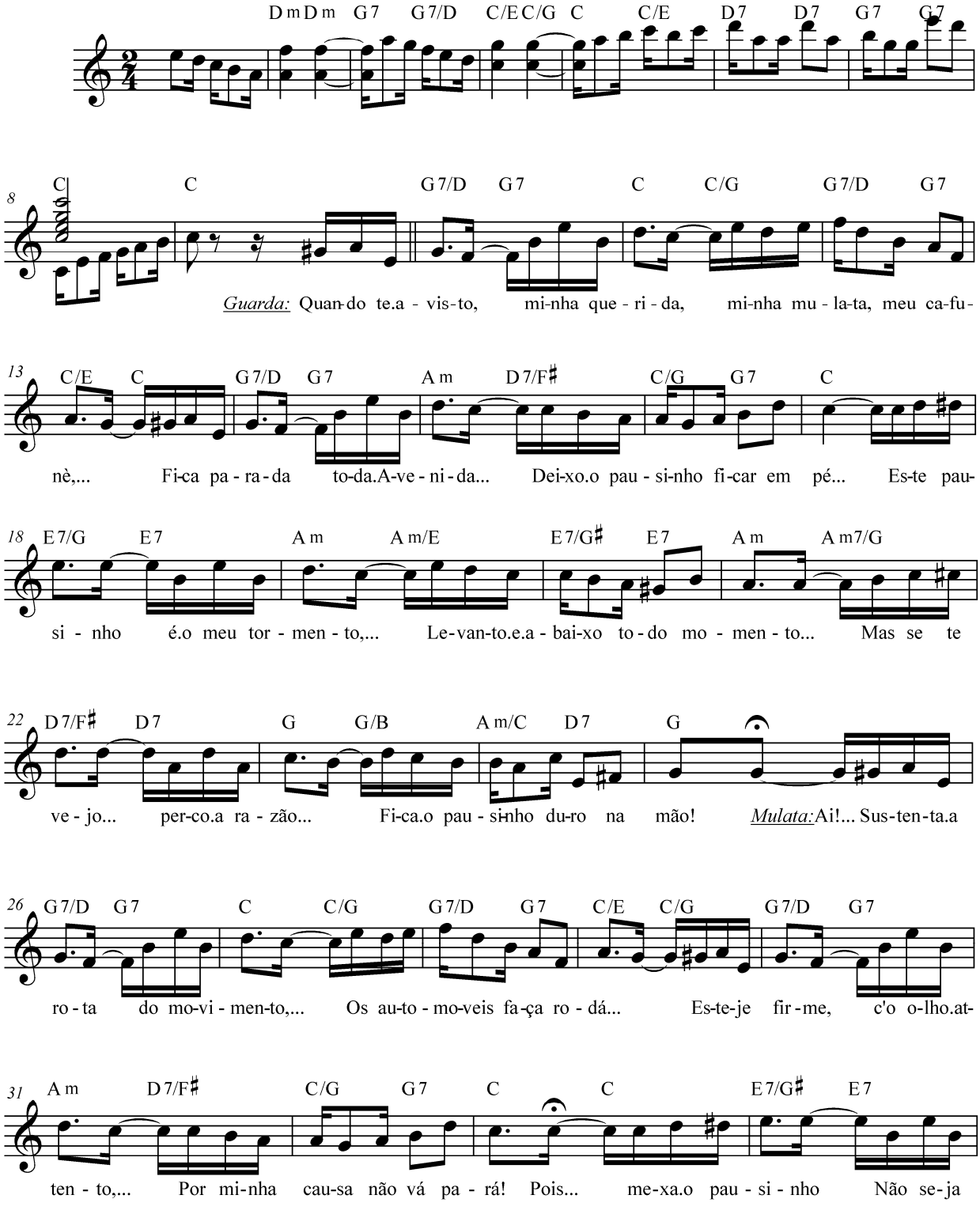
Redução de Leonardo Taveira, de acordo com COSTA Junior, João José; MENEZES, F. Cardoso de. "Dengo-Dengo - tango do Caboclo e Bahiana". Rio de Janeiro: Ed. Vieira Machado & C., 1913. 1 partitura (4 p.). Canto e piano.

FANDANGUASSÚ

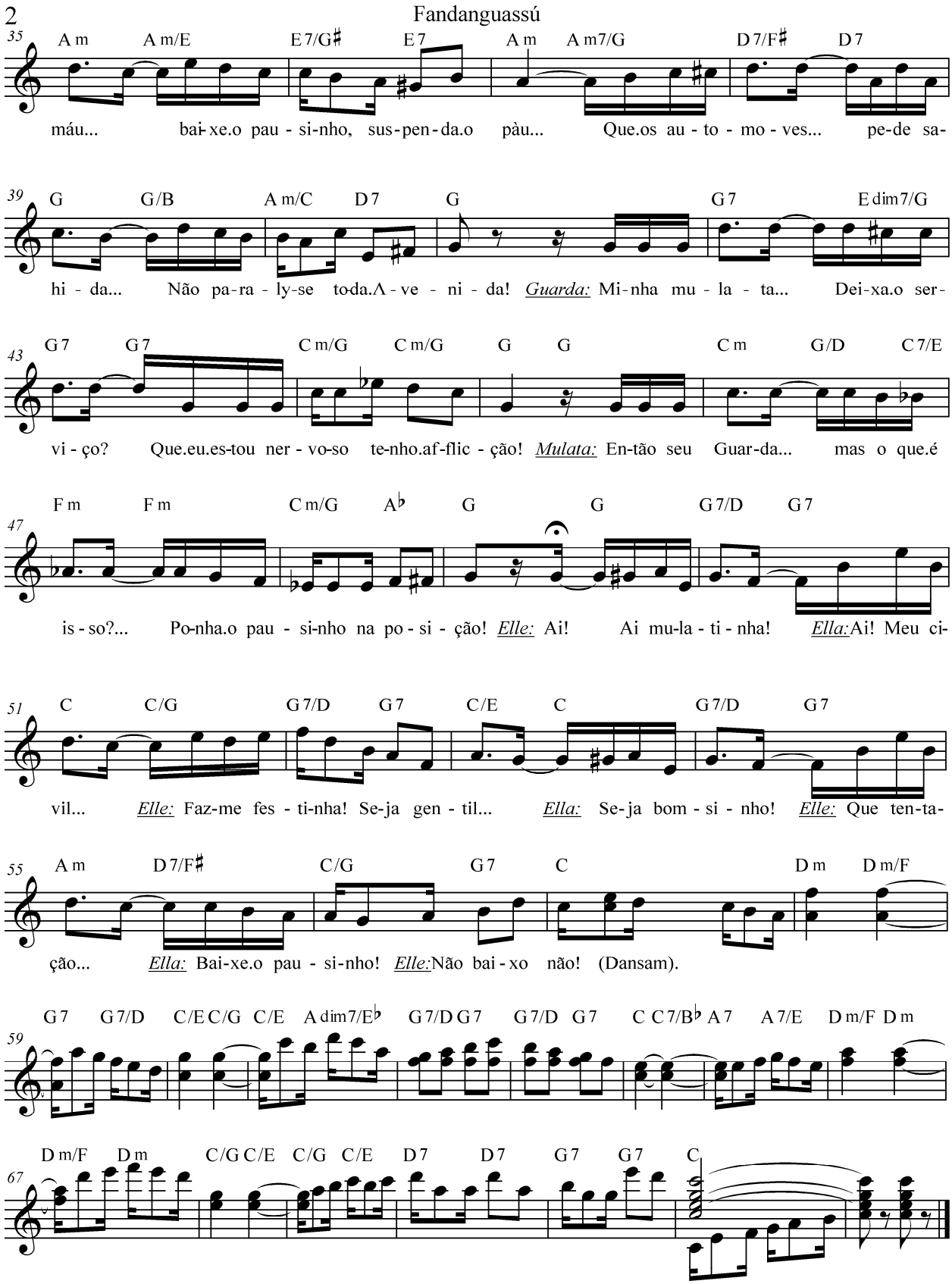
Revista em 3 actos de Carlos Bittencourt

Tango da Mulata e do Guarda Civil

Música de Luiz Moreira



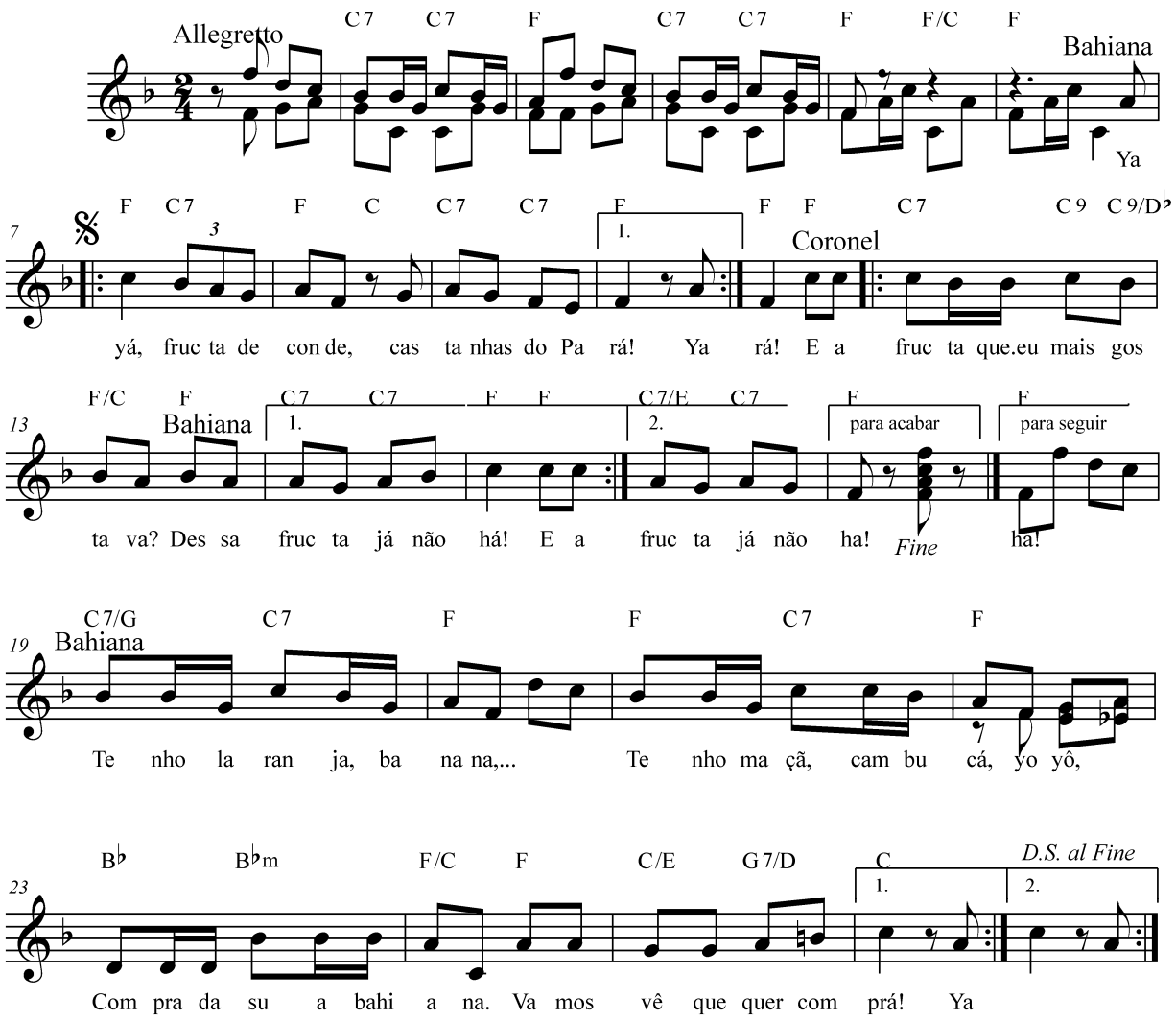
Redução de Leonardo Taveira, de acordo com MOREIRA, Luiz; BITTENCOURT, Carlos. "Fandanguassú - Tango da Mulata e do Guarda Civil". Rio de Janeiro - São Paulo: E. Bevilacqua & C., [1913]. 1 partitura (6 p.). Canto e piano.


2
Fandanguassú
35
A m A m/E E 7/G♯ E 7 A m A m7/G D 7/F♯ D 7
máu... bai-xe.o pau - si-nho, sus-pen-da.o pàu... Que.os au - to - mo - ves... pe-de sa-
39
G G/B A m/C D 7 G G 7 E dim7/G
hi - da... Não pa-ra - ly-se to-da.A - ve - ni - da! Guarda: Mi-nha mu - la - ta... Dei-xa.o ser-
43
G 7 G 7 C m/G C m/G G G C m G/D C 7/E
vi - ço? Que.eu.es-tou ner - vo-so te-nho.af-flic - ção! Mulata: En-tão seu Guar-da... mas o que.é
47
F m F m C m/G A♭ G G G 7/D G 7
is - so?... Po-nha.o pau - si-nho na po - si - ção! Elle: Ai! Ai mu-la - ti - nha! Ella:Ai! Meu ci-
51
C C/G G 7/D G 7 C/E C G 7/D G 7
vil... Elle: Faz-me fes - ti-nha! Se-ja gen - til... Ella: Se-ja bom - si - nho! Elle: Que ten-ta-
55
A m D 7/F♯ C/G G 7 C D m D m/F
ção... Ella: Bai-xe.o pau - si-nho! Elle:Não bai - xo não! (Dansam).
59
G 7 G 7/D C/E C/G C/E A dim7/E♭ G 7/D G 7 G 7/D G 7 C C 7/B♭ A 7 A 7/E D m/F D m
67
D m/F D m C/G C/E C/G C/E D 7 D 7 G 7 G 7 C

Yayá, Fructa de Conde

Numero da Bahiana da revista
AI SEU MELLO

Música de Freire Junior (pour Noir)



2
Bahiana:
Yayá, fructa de conde,
Castanhas do Pará! (bis)
Coronel:
E a fructa que eu mais gostava?
Bahiana:
Dessa fructa já não ha! (bis)
I é sempre assim como vê:
Só se pede o que não há, yoyô
E o que a gente quer vendê,
Não há quem queira comprá!

Redução de Leonardo Taveira, de acordo com FREIRE JÚNIOR, Franciso José. "Yayá! Fructa de Conde". Rio de Janeiro: E. Bevilacqua, 1922. 1 partitura (3 p.). Canto e piano.

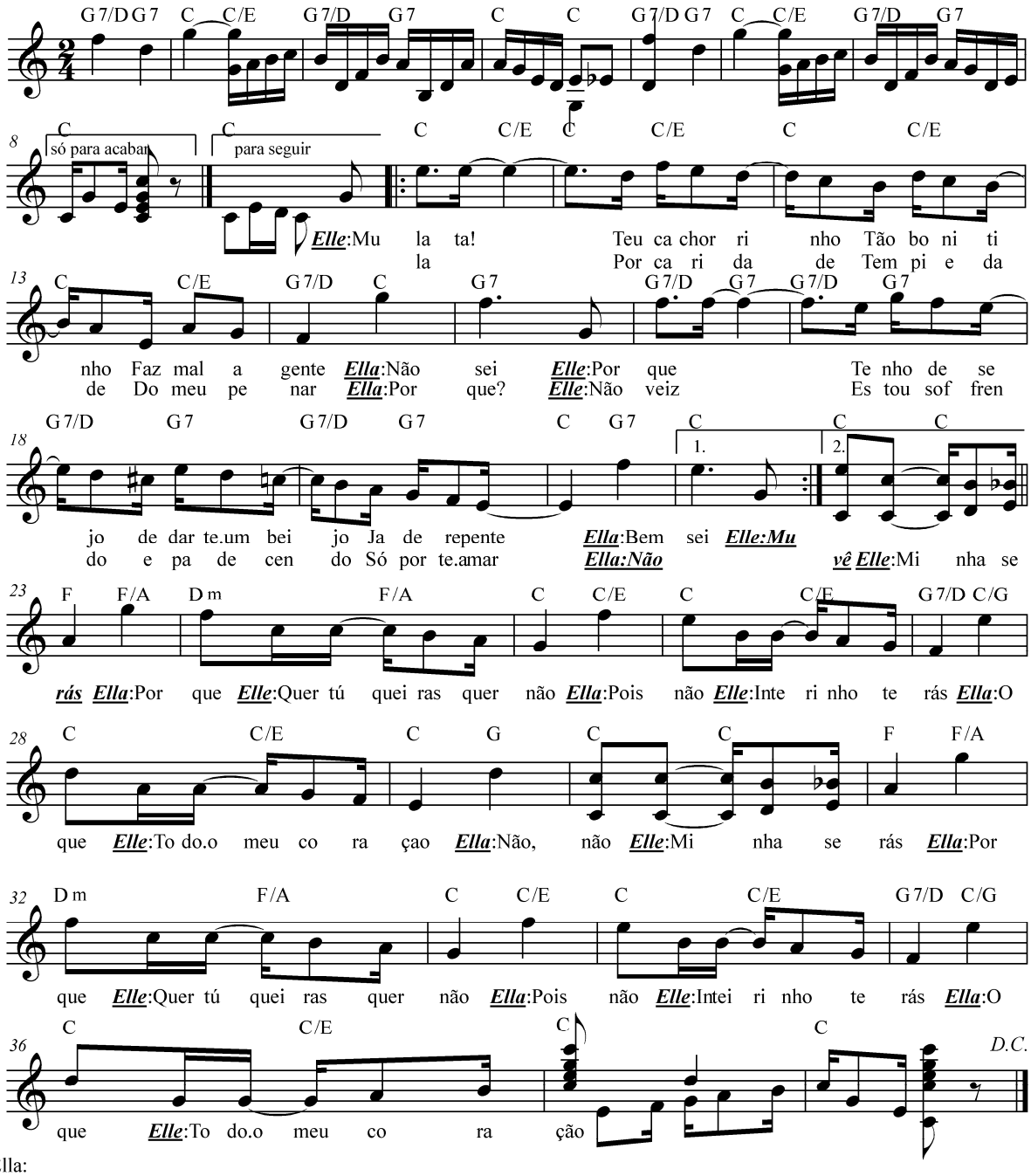
dedicado a actriz Aracy Cortes

A MULATA DO CACHORRO

SAMBA CARNAVALESCO

Duetto da Revista "A Madama"
do Professor Duque

Música de Octavio Vianna
Versos do Prof. Duque



2. Ella:

Precizo
Saiba seu moço
D'um grande osso
P'ro meu cachorro (côro ou elle) Verás
E quero
Uma casinha
Bem bonitinha
No alto d'um morro (côro ou elle) Terás
As tardes
Ir ao Cinema
E a Ipanema
Se faz calôr... (côro ou elle) Stá feito
São estas
As condições
Sem discussões
Do meu amôr... (côro ou elle) Aceito

{As de ver tú serás (côro ou elle) O que
Queridinho a valer (côro ou elle) Bem sei
E por fim tú verás (côro ou elle) O que
Que eu te sei convencer (côro ou elle) Cavei}
(bis)

Redução de Leonardo Taveira, de acordo com VIANNA, Octavio; DUQUE. "A Mulata do Cachorro". Rio de Janeiro: Carlos Wehrs & C. Editores, 1925. 1 partitura (4 p.). Canto e piano.

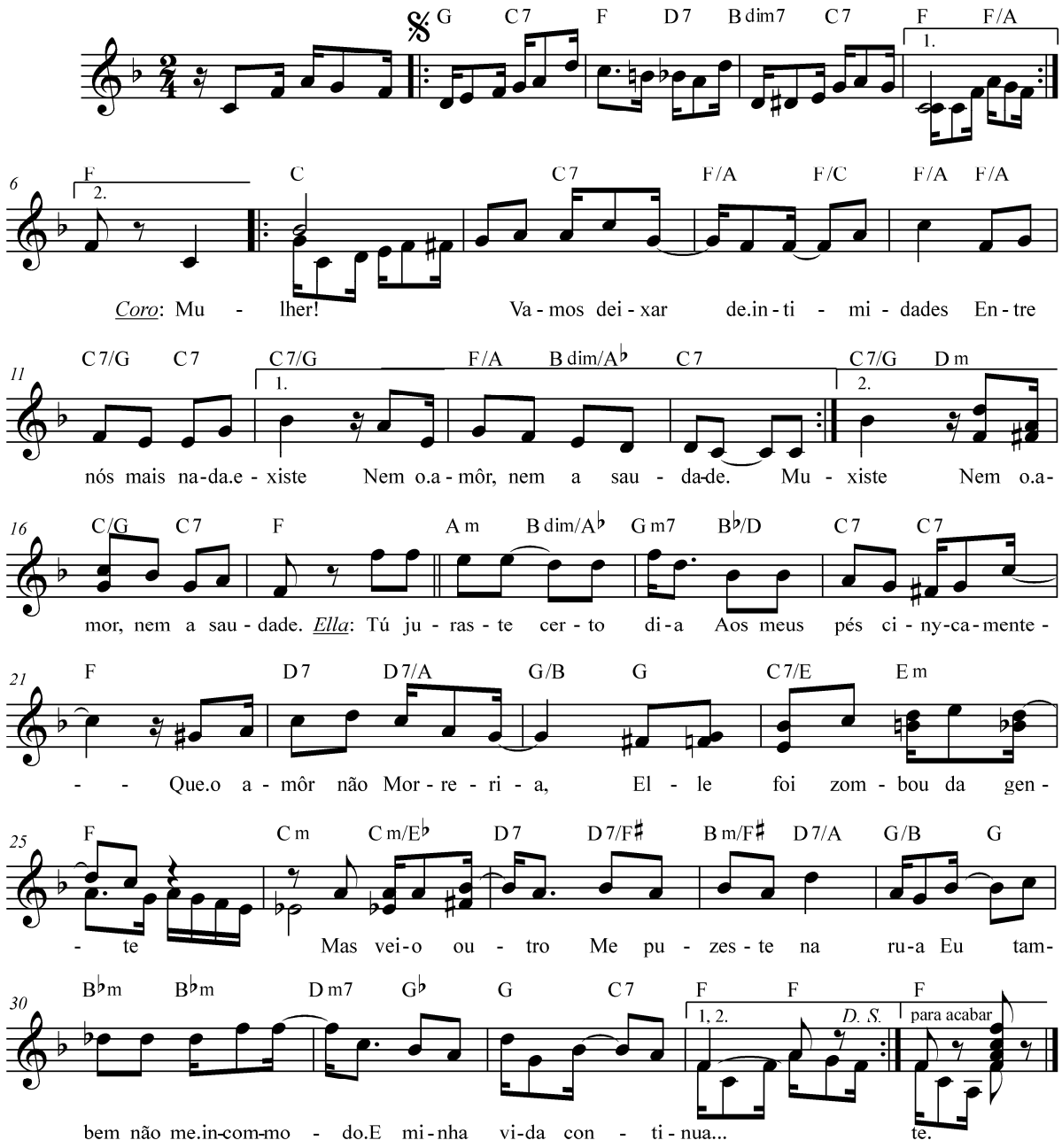
Creação de enorme successo da querida artista ARACY CORTES

VAMOS DEIXAR DE INTIMIDADES

SAMBA CANÇÃO

Da revista "Laranja da China"
de Olegario Mariano

Composição de Ary Barroso



Côro: Mulher! Vamos deixar de intimidades... *etc.*

II

Um amôr que gente perde
É semente d'outro amôr
Se p'ra tudo tem remedio
Tambem tem remedio a dôr

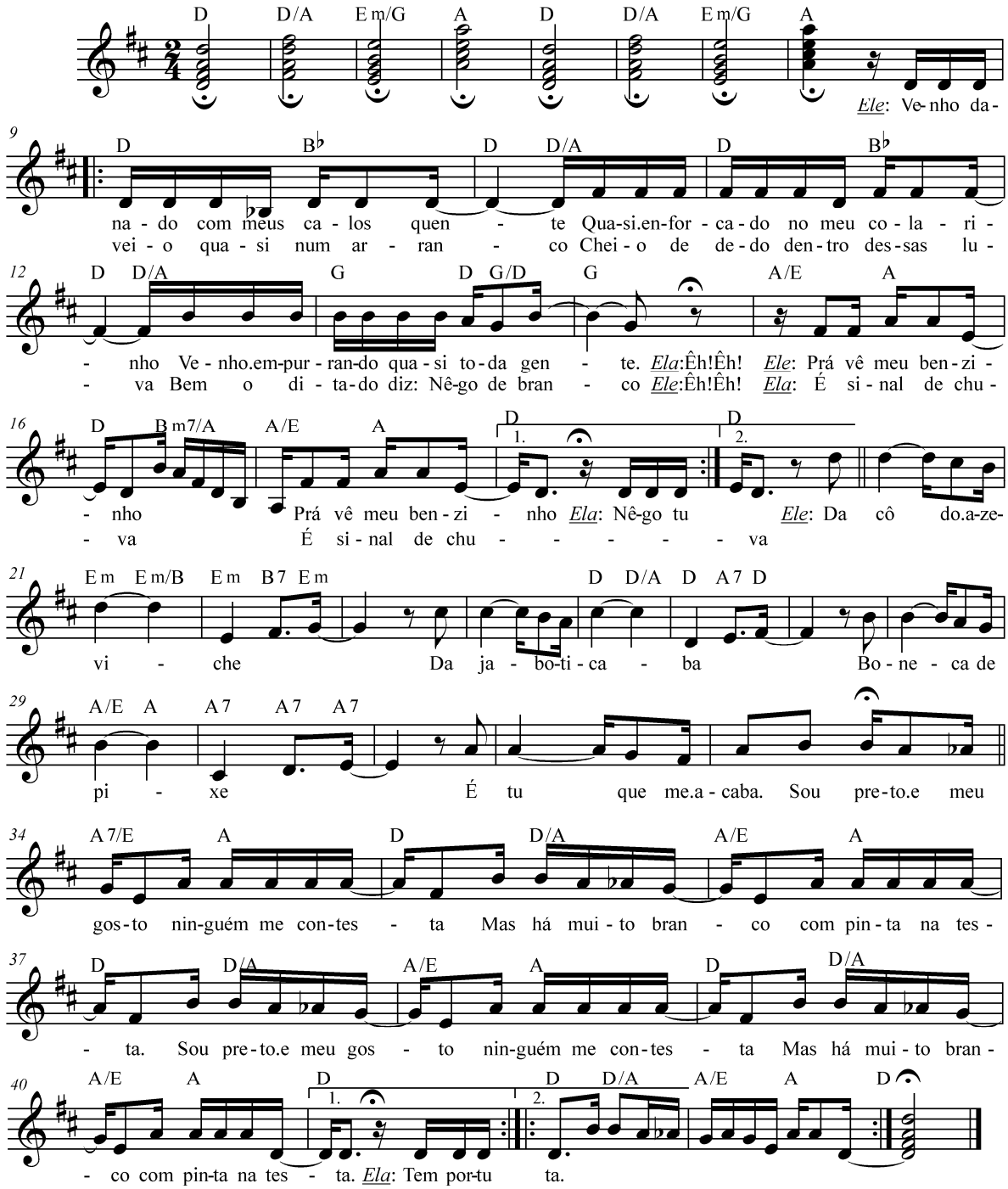
Ah! o meu santo
Que me guarda é muito forte
Se me livrou dos teus olhos
Tambem me livra da morte.

Redução de Leonardo Taveira, de acordo com BARROSO, Ary. "Vamos deixar de intimidades - samba-canção". Rio de Janeiro: Carlos Wehrs & Cia, c.1929. 1 partitura (4 p.). Canto e piano.

Boneca de Pixe

scena carioca

Música de Ary Barroso
Letra de Luiz Iglésias



Ela: Tem portugues assim nas minhas agua
Que culpa eu tenho de sê bôa mulata
Nêgo si tu borrece as minhas magua
Ele: Êh! Êh!
Ela: Eu te dô a lata
Eu te dô a lata

Ele: Não me farseia, ó muié canaia
Se tu me engana vai havê banzé
Eu te sapeco dois rabo de arraia
Ela: Êh! Êh!
Ele: E te pizo o pé
E te pizo o pé

Ela: Da cô do azeviche
da jaboticaba
boneca de pixe
só tu que te acaba
Tu é preto e teu gosto
ninguém te contesta
mas há muito branco
com pinta na testa.

Redução de Leonardo Taveira, de acordo com BARROSO, Ary; IGLÉSIAS, Luiz. "Boneca de Pixe - scena carioca". São Paulo-Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1939. 1 partitura (4 p.). Canto e piano.

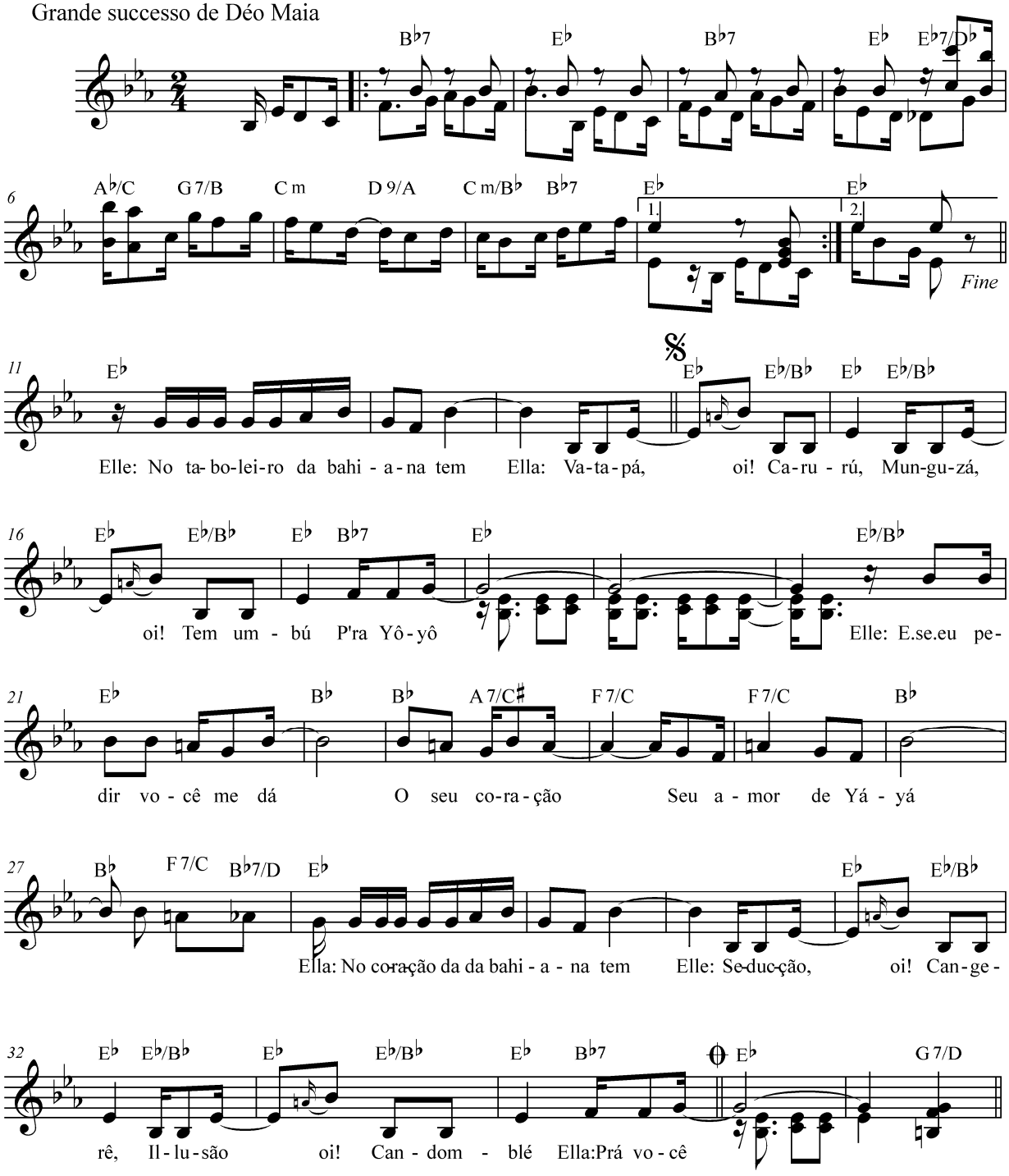
No taboleiro da Bahiana

SAMBA-JONGO

Da revista "Maravilhosa"
de Jardel Jércolis e Geysa Boscoli

Letra e música de Ary Barroso

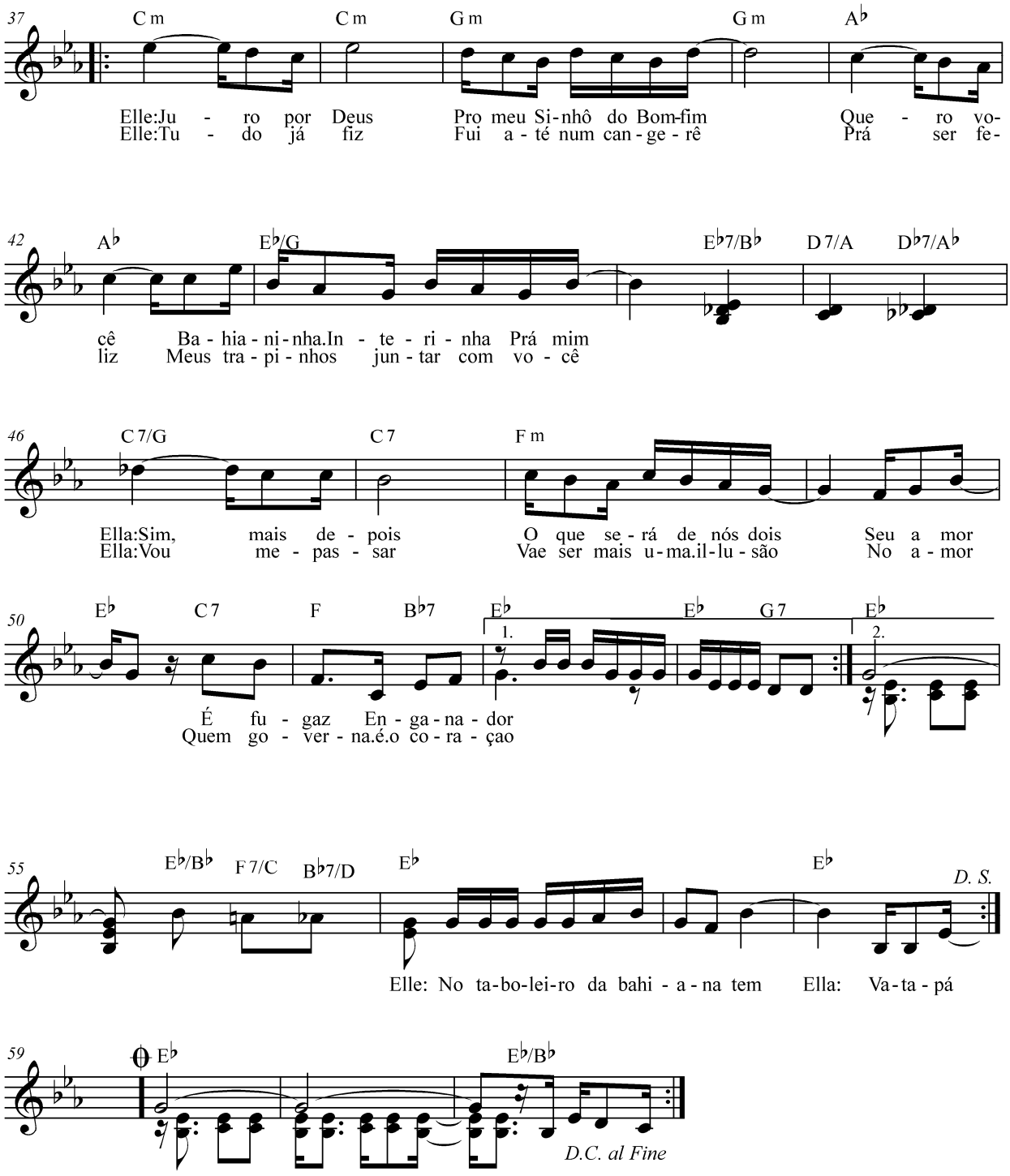
Grande sucesso de Déo Maia



Redução de Leonardo Taveira, de acordo com BARROSO, Ary; JÉRCOLIS, Jardel; BOSCOLI, Geysa. "No Taboleiro da Baiana - samba-jongo". São Paulo-Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1936. 1 partitura (4 p.). Canto e piano.

2

No taboleiro da Bahiana



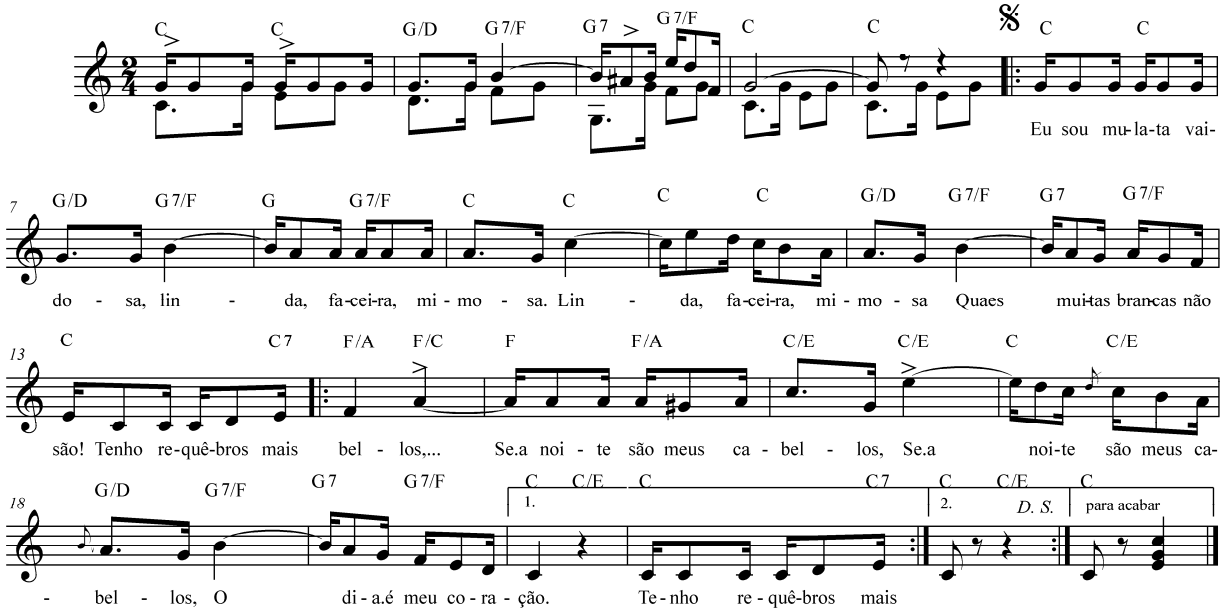
ANEXO 2: AS CANÇÕES CITADAS

- “Mulata”, de Xisto Bahia/Mello Moraes Filho
- “Mulatinha do Caroço no Pescoço”, autor não nomeado
- “Vem cá meu anjo” , autor não nomeado
- “Redea Solta!”, Luz Junior/ Celestino Silva (c,1912)

A Mulata

CANÇÃO BAHIANA

Música de Xisto Bahia
Versos de Mello Moraes Filho



II
Sob a camisa bordada,
Fina, tão alva, rendada,
Treme-me o seio moreno:
É como o jambo cheiroso,
Que pende ao galho frondoso
Coberto pelo sereno!

III
Nos bicos da chinelinha,
Quem voa mais levezinha,
Mais levezinha do que eu?...
Eu sou mulata tafula;
No samba, rompendo a chula,
Jamais ninguém me venceu.

IV
Ao afinar da viola,
Quando estalo a castanhola,
Ferve a dança e o desafio;
Peneiro num mole anseio,
Vou mansa num bamboleio,
Qual vai a garça no rio.

V
Aos moços todos esquiva,
Sendo de todos cativa,
Demoro os olhares meus;
"Que tentação... que maldita...
Bravo! Mulata bonita!"
- Adeus, meu ioiô, adeus...

VI
Minhas iaiás da janela
Me atiram cada olhadela...
Aí! Dá-se? Mortas assim!
E eu sigo mais orgulhosa,
Como se a cara raivosa
Não fosse feita pra mim.

VII
Na fronte, ainda que baça,
Me assenta o troço de cassa
Melhor que c'roa gentil;
E eu posso dizer ufana
Que, qual mulata baiana,
Outra não há no Brasil.

VIII
Nos meus pulsos delicados
Tragos corais engrazados,
Contas d'ouro e coralinas;
Prendo meu pano à cintura,
Que mais realça à brancura
Das saias de rendas finas.

IX
Se tenho um desejo agora,
De meus afetos senhora,
Sei encontrá-lo no amor.
- Ai! Mulata! Ai! Borboleta!
É tua sina inquieta,
Tu pousas de flor em flor.

X
Meus brincos de pedraria
Tocam, fazendo harmonia
Com meu cordão reluzente;
Na correntinha de prata
Tem sempre e sempre a mulata
Figuinhas de boa gente.

XI
Eu gosto bem desta vida,
Que assim se passa esquecida
De tudo que é triste é vão!
Um dito bem requebrado,
Um mimo, um riso, um agrado,
Cativam meu coração.

XII
Nos presepes da Lapinha
Só a mulata é rainha,
Meiga a mostrar-se de novo:
De sua face ao encanto
Vai-se o fervor pelo santo,
P'ra o santo não olha o povo!

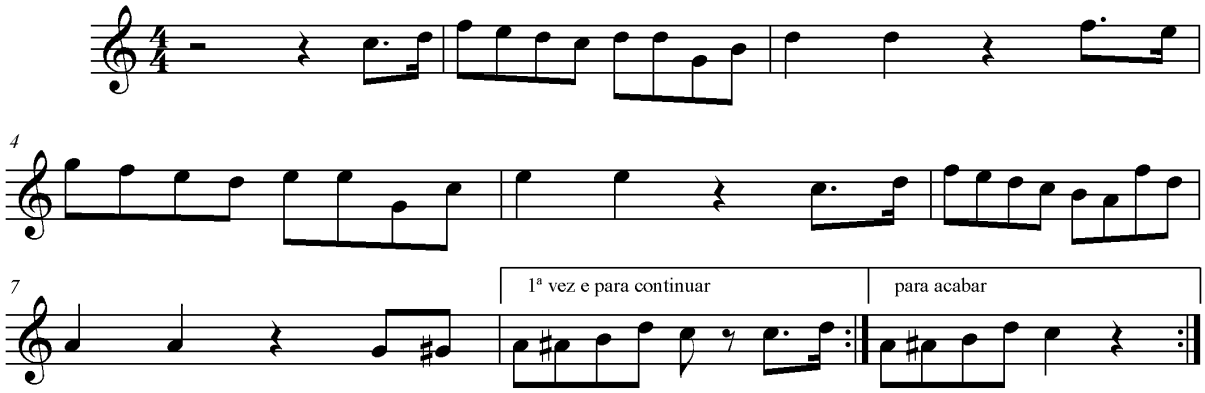
XIII
Minha existência é de flores,
De sonhos, de luz, de amores,
Alegre como um festim!
Escrava, na terra um dono,
Outro no céu sobre um trono,
Que é meu Senhor do Bonfim!

XIV
Na fronte, ainda que baça,
Me assenta o troço de cassa,
Melhor que c'roa gentil;
E eu posso dizer ufana
Que, qual mulata baiana,
Outra não há no Brasil.

Redução de Leonardo Taveira, de acordo com MORAES Filho, Alexandre José de Mello. "Cantares Brasileiros: Cancioneiro Fluminense". Rio de Janeiro: SEEC-RJ/Departamento de Cultura/INELIVRO, 1981 e BAHIA, Xisto; MORAES Filho, Alexandre José de Mello. "A Mulata". Rio de Janeiro: Vieira Machado & Ca., [18--]. 1 partitura (4 p.). Canto e piano. Transposta.

Mulatinha do Caroço no Pescoço (lundu)

N.N.



Mulatinha do caroço
No pescoço,
Aqui'stá o seu cambão:
Mette o ferro d'aguilhada,
Minha amada,
No teu dengue cachorrão.

Eu gosto da côr morena
Sempre amena,
Que me prende e me arrebata.
Essa côr é da faceira,
Feiticeira,
Mulatinha que me mata.

Eu gosto dos olhos della,
Quando ella
Para mim os faz volver.
Esses olhos melindrosos,
Tão formosos,
Dizem sim até morrer.

Não gosto da côr do lyrio,
Que delirio
Vi causar já de repente;
Nem também da côr soturna
Ou noturna,
Que o sepulchro traz patente.

Amo a côr que se colloca
Na pipoca,
Na parte que não rebenta;
Essa côr assim querida
É conhecida
Nos bolinhos da mãi Benta.

Oh! Que sim, por essa côr,
Do meu amôr,
Me derreto e m'espatifo;
Tenho febre, tenho frios,
Calefrios,
Tenho gosma, tenho typho.

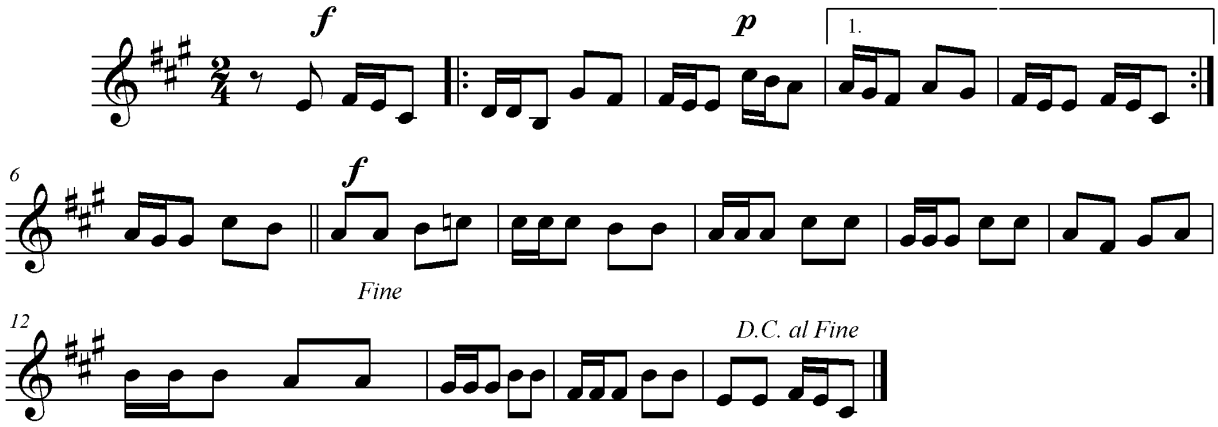
Fura, fura na costella,
Minha bella,
Do teu grato camafeu.
Dar-te-hei o que puder
Se és mulher,
Meu amôr de ti nasceu.

Dar-te-hei o que quizeres,
Se fizeres
Quanto tenho em minha mente;
Nos teus braços, meus cuidados,
Oh! Pecados!...
Vai-te embora, que vem gente!

De acordo com MENDES, Júlia Brito. 'Canções Populares do Brasil'. RJ: J.Ribeiro dos Santos, Livraria Cruz Coutinho, 1911, p.97-99

Vem Cá, Meu Anjo

N.N.



Elle
Vem cá, meu anjo,
Creoula ingrata,
Que o teu requebro
Me prende e mata!
Ella
Não vou, não vou!
Deixe dançar
E não me amole
Com seu fallar.
Elle
Não dance, ó bella,
Que esse quebrado
Faz qualquer homem
Por ti babado.
Ella
Não páro agora,
Comigo mangas.
Vae lá p'ra fora
Chorar pitangas.
Elle
Tu és a rosa
Fresca orvalhada,
Tu és a estrella
Da madrugada!
Ella
Tu não me engrossas
Com suas petas...
No céo não luzem
Estrellas pretas

Elle
És mais ainda
Que uma estrella:
És uma santa
Formosa e bella!
Ella
De santo preto
Sem ser bonito
Conheço apenas
São Benedito!
Elle
Pois olha, escuta:
Quero fallar-te
Tenho uma cousa
Para offertar-te.
Ella
Franqueza d'essas
Me causam medo.
P'ra dar-se um mimo,
Tanto segredo!!
Elle
Antes não visse,
Meu Deus, tal fado!
Ai, triste vida
De apaixonado...
Ella
Pois se console,
Meu caro amigo!
Quer por ventura
Casar comigo?

Elle
Ai, não, creoula,
Não sou tão louco...
Só se tu fosses
Mais alva um pouco.
Ella
Também declaro,
Já que é tão franco,
Que eu não desejo
Casar com branco.
Elle
Pois n'estes casos,
Creoula amiga,
Pode ir sahindo
Já de barriga.
Ella
Ora, meu branco,
'Deixe eu dançar,
Que eu não sou bella
Para 'engrossar'.

De acordo com MENDES, Júlia Brito. 'Canções Populares do Brasil'. RJ: J.Ribeiro dos Santos, Livraria Cruz Coutinho, 1911, p.50-53

Redea Solta!

Preço 1.000

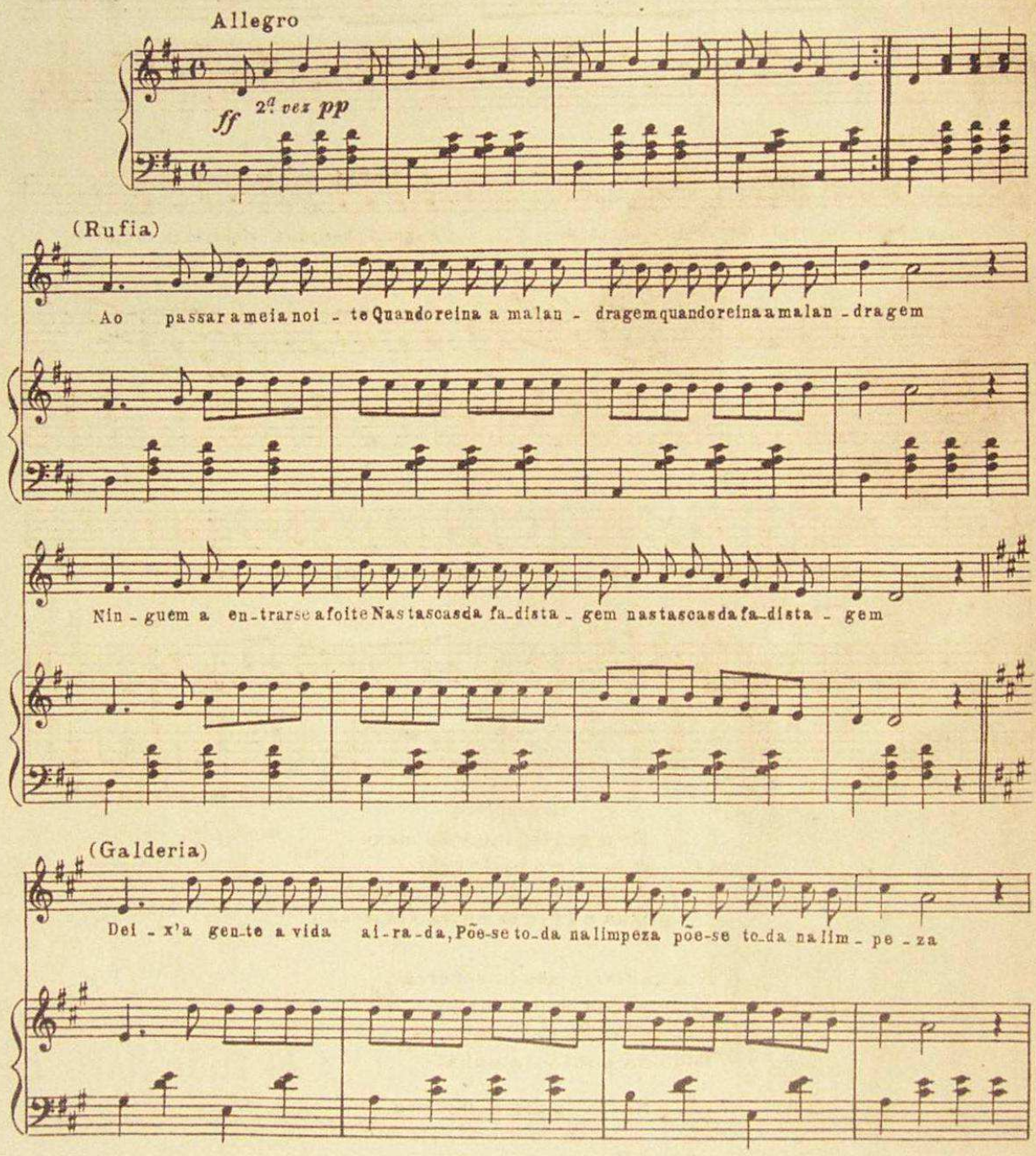
(REVISTA)

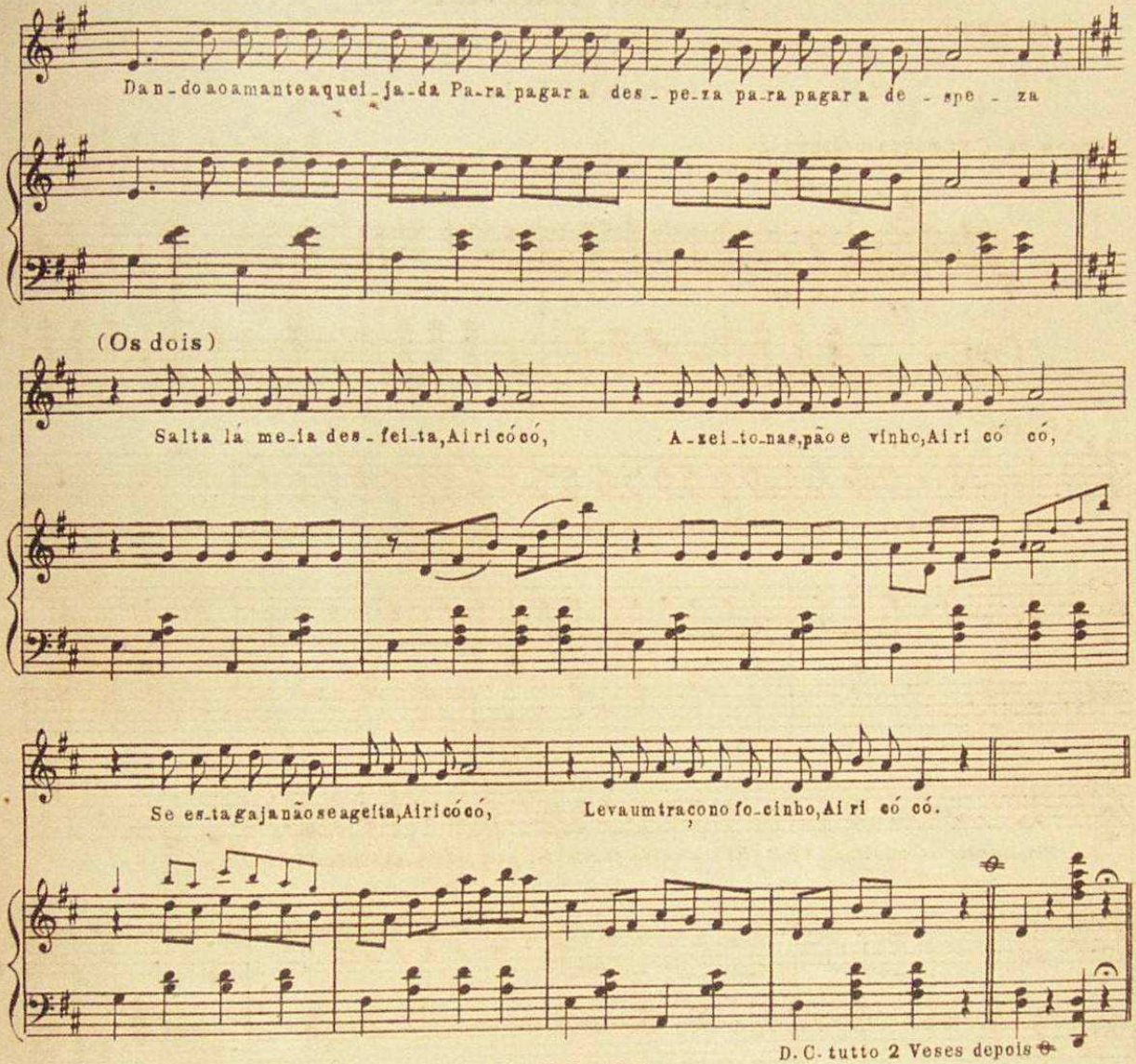
FADO

Rufia e Galderia

Versos de CELESTINO SILVA

Musica de LUZ JUNIOR





II Couplet

RUFIA (Bis)
Se o gallego nao se mexe
A servir o bello grão,
Arma-se logo um escabeche
Que a policia entra em acção

GALDEIRA (Bis)
E a galderia sendo esperta
Já se vê que se desunha,
Faz andar de naifa aberta
Tudo na ponta da unha.

Salta lá meia desfeita,
Ai ri có có, etc, etc.

ANEXO 3: QUADRO DAS MÚSICAS SOBRE A MULATA E O MALANDRO LOCALIZADAS

MÚSICA	AUTOR(ES)	GÊNERO	ESPETÁCULO	ANO	FONTE/LOCALIZAÇÃO[125]
Acugelê! Acubabá!	Marcello Tupynambá/ José Eloy	Tanguinho		c.1919	BN: M784.3/T-I-9
Adeus, Favela	Nelson Trigueiro/ Paulo Pinheiro	Samba		1941	BN: M784.3/T-II-46
Ai! Xandoca!	J.C./Sivan Castello Netto (Ulisses Lellot Filho)				BN: M7843/C-II-82
Ai, cabocla bonita	Freire Junior	Samba carnavalesco		1922	BN: M784.3/F-III-79
Amor de malandro	Francisco Alves	Samba	Disso é que Eu Gosto (revista)	1940	CBM: 5713; BN: M784.3/A-II-88
Aracy-Fox (menina de cinema)	Hekel Tavares/ Max-Mix	Fox-trot			BN: M784.3/T-II-55
Arrastando a aza	Marcello Tupynambá/ Samuel de Mayo			c.1935	BN: M784.3/T-I-12
Bahiana	R. M. Gomes	Modinha			BN: Império B-II-32
Bahiana e Caixeiro (duetto infantil)	Luiz Martins Corrêa	Cançoneta			BN: M784.3/C-IV-94
Bahianas, As	José de Souza Aragão	Modinha			BN: Império N-VI-22
Bahianinha	Freire Junior/ Oscar Motta	Cançoneta		c.1915	BN: M784.3/F-II-64
Baiana, me dá... seu amor	Miguel Bauso, Raul Marques e Cesar Brasil	Samba		1938	BN: M784.3/B-III-65
Balaio	Marcello Tupynambá/ Castello Netto	Maxixe		c.1929	BN: M784.3/T-I-14
Batuca nêga	Ary Barroso	Samba		1942	BN: M784.309/B-III-33
Batucada	Eduardo Souto/ João de Barro	Marcha		c.1929	BN: M784.3/S-II-55
Boemio, O	Anacleto de Medeiros				BN: M784.3/M-I-6
Boi no telhado, O	Zé Boiadêro	Tango			BN: M786.1/M-IV-68
Bolina, O	J. Fco. de Freitas	Marcha		1929	BN: M784.3/F-II-86
Bonde São Januário, O (Quem trabalha é quem tem razão)	Ataulpho Alves/ Wilson Batista	Samba		1940	BN: M784.3/A-II-9
Boneca de pixe	Ary Barroso/ Luiz Iglésias	Cena	Diz Isso Cantando (1930) e Boneca de Pixe (1938) (revistas)	1930 e 1938	BN: M784.3/B-IV-63; M784.309/B-I-68 (orqu.)
Brazileira, A	Francisca Gonzaga/J. Senna	Canção			BN: M784.3/G-IV-19
Brazileira, A (La Brésilienne)	Elpidio Pereira	Tango chanté e dansé			BN: M784.3/P-I-5
Buraco, O [apologia à "canninha brazileira"]	Albertino Pimentel/ Moreira Sampaio – Accacio Antunes		O Buraco (revista)	c.1899	BN: M784.3/P-I-45
Cabocla	Marcello Tupynambá	Tanguinho			BN: M786.1/T-I-44
Cabocla apaixonada	Marcello Tupynambá/ Gastão Barroso	Tanguinho			BN: M784.3/T-I-20
Cabôcro de sorte!... (Tietê)	Marcello Tupynambá/ Arlindo Leal	Tanguinho			BN: M784.3/T-II-40
Cabrocha intelligente	Ary Barroso	Samba		1933	BN: M784.3/B-IV-61
Café com Leite	Freire Junior	Maxixe	Café com Leite (revista-charge)	1926	BN: M784.3/F-II-66
Cala a boca bahiana (a zombadeira)	Armando Vampa	Samba			BN: M784.3/V-III-31
Candomble (segundo uma sessão de macumba)	Antonio de Assis Republicano				BN: M784.3/R-I-6
Capoeiras, Os	Annibal do Amaral/ Oscar Pederneiras		O Boulevard da Imprensa (revista)	1888	BN: Império BG-IV-1
Capoêra	Marcello Tupynambá	Tanguinho			BN: M786.1/T-I-45
Casaco da mulata é de prestação, O	Luiz Nunes Sampaio (Caréca)	Samba		1924	BN: M784.3/S-I-60
Chora negrinha	J. F. Gomes Santiago/ Silva Lisboa	Polca			BN: M784.3/S-III-12

[125] Siglas para as fontes das partituras: BN – Divisão de Música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro; CBM: Biblioteca do Conservatório Brasileiro de Música, unidade Centro; UFMG – Biblioteca da Escola de Música da UFMG; Casa Edison – CD-rom "Partituras Impressas" contido em Franceschi, 2002. O código numérico ou alfanumérico da localização de cada música varia de acordo com o sistema de indexação da respectiva biblioteca.

Clarinhas e ás moreninhas, Ás	Joaquim Antonio da Silva Callado	Lundum			BN: Império M-II-70
Com esta figa (o bicanca)	Luiz Nunes Sampaio (Caréca)	Marcha			BN: M784.3/S-I-62
Com que roupa?	Noel Rosa	Samba	Com Que Roupa? (1931) e Deixa Essa Mulher Chorar (1931), revista	1931	BN: M784.3/R-I-29
Com um vintem	Amil de Etneciv				BN: M784.3/L-II-3
Comendo bóla	Hekel Tavares/ Luiz Peixoto	Marcha			BN: M784.3/T-II-58
Como é bello o carnaval! [mulata]	Aurelio Gregori/ João do Sul	Maxixe			BN: M784.3/G-IV-58
Coração para alugar	João Luiz d'Almeida Cunha/ Castro Lopes	Lundu			BN: M784.3/C-IV-32
Cordão Carnavalesco	Francisca Gonzaga/ Carlos Bittencourt – Luiz Peixoto	Marcha	Forrobodó	1912	BN: M782.2/G-I-5
Coroné na Zona	José Baptista de Queiroz	Tango			BN: M784.3/Q-I-7
Cortina de velludo	Paulo Barbosa/ Oswaldo Santiago	Valsa		c.1935	BN: M784.3/B-III-51
Creada de servir, A	Luiz Martins Corrêa	Cançoneta			BN: M784.6/C-I-24
Creoula					BN: [pop.]I-70-1962
Criôila	Zé Fidelis	Marcha		c.1936	BN: M(P)784.3/F-I-133
Criola					BN: [pop.]V-377-1971
Criola multicolorida					BN: [pop.]V-268-1974
Crioula					BN: [pop.]V-1086-1977
Crioula	José Maria de Abreu/ Francisco Mattoso	Rumba		c.1937	BN: M(P)784.3/A-III-102 e [pop.]V-76-1937
Crioulo "bem", O					BN: [pop.]V-300-1964
Crioulo sambista					BN: [pop.]V-119-1944
Crioulo sonhador					BN: [pop.]V-258-1981
Cús-cús da bahiana, O	Gaudio Viotti/X.Y.Z.	Samba		1924	BN: M784.3/V-III-20
Cuscús da Sinhá Chica	João Pernambuco/ Jun Kilio	Toada			BN: M784.3/P-I-62
Deixa eu cortar esse teu caixinho?	José Francisco de Freitas	Samba mascotte		[192-]	Casa Edison
Diabinha	Marcello Tupynambá/ Mauricio Goulart	Canção		c.1929	BN: M784.3/T-I-117
Dinheiro é um problema, O	Mario Duprat Fiuza	Marcha carnavalesca		1924	BN: M784.3/F-III-66
Doceira, A	Ernesto de Souza	Cançoneta (tango)			Casa Edison
Duetto do Caldo de Cana e Gelo	Paulino do Sacramento		Tudo Pega... (revista)	1910	BN: M786.1/S-IV-12
É bamba! Samba da malandrinha	Ary Barroso/ Luiz Peixoto - Marques Porto	Samba	Páu-Brasil (revista)	1930	BN: M784.3/B-IV-72
É canja... (Sá Miquelina)	Pedro de Sá Pereira/ Alfredo Breda	Samba	Amor sem dinheiro (revista)	1925	BN: M784.3/P-II-22
É lá... meu bem!	João de Wilton Morgado (João da Gente)/ Orlando Vieira	Toada	Bahiana Olha P'rá Mim (revista)	1926	BN: M782.2/M-I-6
É negócio casar [malandro]	Ataulpho Alves/ Felisberto Martins			1941	BN: M784.3/A-II-16
É tão bonitinha!...	Henrique Vogeler	Samba			BN: M784.3/V-III-61
Elogio da raça [malandro]	Assis Valente	Marcha		1933	BN: M784.3/V-III-32
Entra minha nêgra (Macaco não é gigolô)	Henrique San-Martin/ Duque de Abramonte	Maxixe		c.1924	BN: M784.3/S-III-62
Entra!... Macacada!...	Osvaldo Cardoso de Menezes	Samba			BN: M784.3/M-III-31
Esta nêga qué me dá [malandro]	José Luiz Moraes / Lezute		Esta nêga qué me dá (revista)	1921	BN: M784.3/M-VI-12
Eu gosto de samba [mulata]	Ary Barroso			1940	BN: M784.3/B-IV-98
Eu quero uma mulher... bem preta	Eduardo Souto	Fox-troço			BN: M784.3/S-II-21
Eu sou brasileiro (o que é nosso)	José Luiz Moraes				BN: M784.3/M-IV-84
Farofa amarela	Eduardo dos Santos	Samba carnavalesco			BN: M784.3/S-III-17
Favéla [o morro,um homem e uma mulher]	Hekel Tavares/ Joracy Camargo	Samba		1933	BN: M784.309/T-I-11
Favella vae abaixo, A	Sinhô	Samba-choro			BN: M784.3/S-III-31

Feijoada Completa [gravada por Bahiano]	Osvaldo Cardoso de Menezes/ Orlando Vieira	Samba		1925	BN: M784.3/M-III-32
Filho da lavadeira, O	José Pedro de Sant'Anna Gomes/ F. Quirino dos Santos	Recitativo			BN: Império DG-I-58
Fita amarela	Noel Rosa	Samba			UFMG
Flor cabocla	Marcello Tupynambá/ Gastão Barroso	Samba-canção			BN: M784.3/T-II-56
Flor da Rua [mulata]	Marcello Tupynambá/ Gastão Barroso	Maxixe		c.1921	BN: M784.3/T-I-41
Flôr de maxixe [dueto – malandro pernóstico e morena]	José Eloy/Arlindo Leal	Maxixe			BN: M784.3/E-I-23
Gavião calçudo	Alfredo da Rocha Vianna (Pixinguinha)	Samba		c.1940	BN: M784.3/V-II-50
Gigolô, O [sobre o amor do malandro-gigolô]	Luiz Nunes Sampaio (Caréca)/Oscar da Silveira	Tango-canção		c.1929	BN: M(P)784.3/S-I-62
Gosto que me enrosco (florsinha)	Sinhô	Samba-canção			BN: M784.3/S-I-18
Grau 10	Ary Barroso/ Lamartine Babo	Marcha	Grau Dez (revista??)	1934	BN: M784.3/B-IV-92
Gréve e o Soldado	B. A. Lorena	Tango	Sem Tirar Nem Pôr (revista)	192?	BN: M784.3/L-I-81
Inimigo do samba (tem que saltar o meu cadaver)	Ataulpho Alves/Jorge Castro				BN: M784.309/A-II-3
Isto é bom	Eduardo Souto	Choro			BN: M786.1/S-III-32
Já começa	Mario Duprat Fiuza		Off-Side (revista)	1924	BN: M784.3/F-III-67
Já quebrou	José Luiz de Moraes/ Ary Kerner V. de Castro				BN: M784.3/M-II-10
Jaboticaba	J. Aymberé	Toada à moda paulista			BN: M784.3/A-II-97
Jeriquitim	Eduardo Souto/ Irmãos Quintiliano	Samba	A Maçã (revista)	1923	BN: M784.3/S-II-31
Jongo africano	Freire Junior	Jongo	O Famoso Vidigal (burleta)		BN: M782.2/F-I-2
La vem ella!	Cândido de Menezes/ Lourival Santos	Marcha carnavalesca		1937	BN: M784.3/M-V-13
Laranjas da Sabina, As	Francisco Carvalho/ Arthur Azevedo	Tango	A República (revista-de-ano)	1890	Moraes Filho, 1981
Larga do osso	Curt Crasselt/ Fernando de Aguiar				BN: M784.3/C-II-79
Lavadeira, A	João Luiz d'Almeida Cunha	Lundu			BN: Império M-II-66
Lavandeirinha	Hekel Tavares/ Olegario Mariano				BN: M784.3/T-II-37
Linda yayá	André Filho/ H. Dornellas (instrumentação)	Samba		c.1930	BN: M784.3/A-III-33
Lundú bahiano	Nicolino Milano / Arthur Azevedo - Moreira Sampaio	Lundu	A Capital Federal (burleta)	1897	BN: M782.2/M-I-8
Lundu do Pescador	Xisto Bahia/ Arthur Azevedo	Lundu	O Homem (revista-de-ano)	1888	BN: Império N-I-53
Mãe Preta	Homero Dornellas			1948	BN: M784.3/D-I-25
Mafuá de luxo	Pedro Rocha	Samba-maxixe			BN: M784.3/R-II-4
Mala na mão				c.1980	BN: [pop.]V-445-1980
Mala na rua [malandro]	Kid Pepe (José Gelsomino)/ Germano Augusto	Samba		1935	BN: M(P)784.3/K-I-155
Mala pronta				c.1955	BN: [pop.]V-379-1955
Malandragem dela				c.1974	BN: [pop.]V-386-1974
Malandragem, A	Alcebíades Barcelos (Bide)/ Francisco Alves	Samba	Seu Julinho vem (revista)	1929	BN: M784.3/A-I-84
Malandrinho				c.1963	BN: [pop.]I-27-1963
Malandrinho				c.1981	BN: [pop.]V-1204-1981
Malandro	Marcello Tupynambá	Tanguinho			BN: M786.1/T-I-46
Malandro distinto	Naval Nepô				BN: [pop.]V-712-1985
Malandro, não estrilla...	Florestan		[Carnaval de 1920]	c.1920	BN: M784.3/F-III-3
Mandinga	Marcello Tupynambá/ F. M. A.	Batuque			BN: M784.3/T-I-46
Maria bôa	Assis Valente	Samba		c.1936	BN: M784.3/V-IV-34
Máu olhado	Freire Junior/ Irmãos Quintiliano	Tanguinho	Esta nega qué me dá (revista)	1921	Casa Edison

Maxixão – maxixe-macho [mulata]	Luiz Moreira/ João Phoca (José Baptista Coelho) – D. Xiquote (Bastos Tigre)	Maxixe	O Maxixe (revista)	1906	BN: M784.3/M-IV-85
Maxixe da mulata, O	E. Bourdot	Maxixe			BN: M784.3/B-I-54
Maxixe do Buraco da Palmeira e Mulata	Manoel dos Passos/ Moreira Sampaio – Accacio Antunes	Maxixe	O Buraco (revista)	c.1899	BN: M786.1/P-I-48
Maxixe Estylisado	Raul Pizzaroni/ Bastos Tigre		Excelsior (revista)	1926	BN: M782.2/P-I-1
Maxixe, O – O vatapá	Luiz Moreira/ João Phoca (José Baptista Coelho) – D. Xiquote (Bastos Tigre)	Tango	O Maxixe (revista)	1906	BN: M784.3/S-I-41
Me compra Yoyô?	Ernesto de Souza	Cançoneta			BN: M784.3/S-II-124
Medida do Senhor do Bomfim, A	J. B. da Silva (Sinhô)				BN: M785.409/S-I-1
Mendoim Torrado	Lamartine Silva	Maxixe passocado			BN: M784.3/S-III-65
Menina das lojas	Lamartine Babo			c.1937	BN: M784.3/B-II-34
Menina tostadinha	Ary Barroso				BN: M784.3/B-IV-86
Meu bem me leva!	José Gomes de Abreu (Zequinha de Abreu)/ Ruy Borba				BN: M784.3/A-III-28
Meu coração é teu	Mario Duprat Fiuza	Marcha carnavalesca			BN: M784.3/F-III-69
Meu pedaço	Petronius/ Navis	Maxixe			BN: M784.3/P-I-75
Meus olhos	Ernesto de Souza	Cançoneta			Casa Edison
Meus quindins [mulata]	Bomfilio (Bonfiglio) de Oliveira/ Pedro Paulo	Maxixe carnavalesco			BN: M784.3/O-I-58
Mil e uma trapalhadas [gravada por Moreira da Silva]	Sinhô/ Wilson Batista	Samba		1964 (ed.)	BN: M784.3/S-I-30
Minha cabrócha	Lamartine Babo	Samba-Canção			BN: M784.3/B-V-84
Minha engommadeira, A	Ernesto de Souza	Cançoneta			BN: M784.3/S-II-123
Minha terra tem palmeiras	João de Barro/ Alberto Ribeiro	Marcha			BN: M784.3(P)/B-VI-56
Moça bonita	Guilherme Leanza/ Baptista Junior	Maxixe			BN: M784.3/L-II-53
Modos de mamar	Eduardo Souto/ José Evangelista	Marcha carnavalesca			BN: M784.3/S-I-71
Moleque de Rua	Ary Kerner Veiga de Castro	Foxtrot			BN: M784.3/C-III-91
Morena	E. Pequeno/Eduardo				BN: M784.3/E-I-7
Morena côr de canella	Ary Kerner Veiga de Castro (adaptação)	Samba choroso			BN: M784.3/C-III-83
Morena já disse..., A	José Francisco de Freitas/ João da Gente	Samba		c.1923	Casa Edison
Morenhinha	Henrique Vogeler	Canção			BN: M784.3/V-III-57
Moreninha	H. A. de Mesquita/ Laurindo José da Silva Rabello	Romance			BN: Império N-VII-45
Moreninha	Eduardo Souto	Marcha		c.1927	BN: M784.3/S-II-36
Moreninha brasileira	Joubert de Carvalho/ Olegario Mariano	Toada		1933	BN: M784.3/C-V-6
Moreninha sweepstake	Lamartine Babo/ Hervé Cordovil	Marcha		1934	BN: M784.3/B-IV-3
Morro da Mangueira [cabrocha e malandro]	Manoel Dias/ Alberico de Souza	Samba-de-arrelia		1926	BN: M784.3/D-I-3
Mugunzá, O	Francisco (de) Carvalho/ Souza Bastos	Lundu	Tim-Tim por Tim-Tim (revista)	1892	BN: M782.2/C-I-3
Mugunzá, O	Francisco (de) Carvalho (transc. de N. Milano)/ Souza Bastos	Lundu	Tim-Tim por Tim-Tim (revista)	1892	BN: M782.2/C-I-9
Mulata	B. A. Lorena	Tango	Uma Festa na Freguezia do Ó (revista ou burleta)	191?	BN: M782.2/L-I-6
Mulata	J. Domingos			c.1971	BN: [pop.]V-450-1971
Mulata bahiana	Alfredo da Rocha Vianna/ Gastão Vianna	Samba a moda bahiana		c.1941	BN: M784.3/V-II-65 e M(P)784.3/V-II-48
Mulata bambolê				c.1980	BN: [pop.]V-374-1980
Mulata Benedita				c.1963	BN: [pop.]V-93-1963 e I-23-1963

Mulata bôa	Milton Amaral (Antonio de A. Oliveira)	Marcha	Gravada em disco RCA, por José Lemos	c.1941	BN: M784.3(P)/A-II-43
Mulata bonita				c.1956	BN: [pop.]V-155-1956
Mulata brasileira	Custodio Mesquita/ Joracy Camargo			1944	BN: [pop.]V-196-1944
Mulata côr de jambo	Heitor dos Prazeres	Samba			BN: M(P)784.3/P-II-114
Mulata da Bahia, A	Ernesto de Souza	cançoneta		c.1902	BN: M784.3/S-II-122
Mulata dengosa, op.6	J. Baptista/ Eustorgio Wanderley	Tanguinho			Casa Edison e BN: M(P)784.3/B-VII-126
Mulata do cachorro, A	Octavio Vianna/Duque	Samba	A Madama	1925	BN: M784.3/V-III-30
Mulata do Picasso, A					BN: [pop.]V-75-1982
Mulata e o patrão, A	Luiz Nunes Sampaio (Caréca)	Samba		c.1927	BN: M(P)784.3/S-I-65
Mulata e Samba	Arthur Montenegro/ Paulo Leite			c.1961	BN: [pop.]V-398-1961
Mulata faceira	J. M. Azevedo Lemos	Cançoneta			BN: M(P)786.1/L-II-27
Mulata fuzarqueira	Noel Rosa	Samba	Mar de Rosas (Revista)	1931	BN: M784.3/R-I-100
Mulata não se casou, A	Luiz Nunes Sampaio (Caréca)	Marcha (marchinha)		1929	BN: M(P)784.3/S-I-66
Mulata no côco				c.1964	BN: [pop.]V-434-1964
Mulata p'ra setenta				c.1964	BN: [pop.]V-171-1964
Mulata ponte aérea				c.1977	BN: [pop.]V-216-1977
Mulata sem se-lo	Antogenes Silva/ Ernani Campos	Marcha		c.1937	BN: [pop.]V-160-1937
Mulata, A	Xisto Bahia/ Mello Moraes Filho	Canção		[18--]	BN: M784.3/B-I-27
Mulata-mulata				c.1955	BN: [pop.]V-265-1955
Mulatinha				c.1959	BN: [pop.]V-200-1959
Mulatinha da caserna	Affonso Martinez Grau/ Ariowaldo Pires	Marcha 'aux flambeaux'		c.1936 (SP)	BN: M784.3/G-III-12
Mulatinha, A	Francisca Gonzaga/ Patrocino Filho	Canção brasileira			BN: M784.3/G-IV-10
Mulatinho Bamba	Kid Pepe e Ary Barroso	Marcha			BN: M784.3/K-I-161
Mulato anti-metropolitano [gravado por Carmen Miranda]	Laurindo de Almeida	Samba-choro		1939	BN: [pop.]V-90-1939 e M784.3/A-I-139
Mulato bonito	Benedito Lacerda/ Gastão Vianna	Samba		c.1941	BN: [pop.]V-70-1940 e M(P)784.3/L-I-102
Mulher de cueca	Eduardo Souto/ Ary Kerner	Marcha carnavalesca			BN: M784.3/S-II-37
Mulher de malandro				c.1972	BN: [pop.]V-337-1972
Mulher do Regimento [mulata louca por militar]	Freire Junior	Samba-maxixe			BN: M784.3/F-II-75
Muqueca Sinhá (ou Terra do vatapá)	João Alves Pinto	Tango bahiano	O Bendegó (revista)	1889	BN: Império BG-III-70
Na Baixa do Sapateiro [sobre o mulato-moreno]	Ary Barroso	Samba-jongo		1940	BN: M784.3/B-IV-41
Na gandaia	Osvaldo Cardoso de Menezes/ F. Corrêa da Silva			c.1925	BN: M784.3/M-III-38
Na piririca [malandragem na política]	Aureo Ferraz/ José Eloy	Maxixe cutuba		1918 (SP)	BN: M784.3/F-III-54
Nagôa!	F. R./ João Taful	Maxixe capoeira			BN: M784.3/R-I-79
Não me esquentes mulata...	Anônimo (Régis e Rogério Duprat, restau.)	Tango			BN: M785.1/D-I-18
Não se ganha p'ra comer	José Luiz de Moraes	Maxixe			BN: M784.3/M-III-7
Não sejas má	Giacomo Pesce/ Arlindo Leal	Tanguinho	["As gentis frequentadoras do Polytheama Rio Branco", em Santos, SP]		BN: M784.3(P)/P-IV-68
Nêga				c.1950	BN: [pop.]V-5-1950
Nêga	Waldemar Gomes/ Afonso Teixeira			c.1950	BN: M(P)784.3/G-II-61

Nega brexó	Paulo Vizinho/ Crioulo Doido			c.1985	BN: [pop.]V-693-1985
Nêga buliçosa				c.1980	BN: [pop.]V-939-1980
Nêga de maloca				c.1960	BN: [pop.]V-47-1960
Nêga Didi				c.1957	BN: [pop.]V-21-1957
Nêga distinta tá ali				c.1957	BN: [pop.]V-252-1957
Nêga do cabelo duro	Rubens Soares	Batucada		c.1941	BN: M(P)784.3/S-IV-116
Nêga do pé de pilão				c.1975	BN: [pop.]V-167-1975
Nega do peito				c.1974	BN: [pop.]V-405-1974
Nêga é minha, A				c.1973	BN: [pop.]V-515-1973
Nêga Fulô				c.1948	BN: [pop.]V-146-1948
Nêga já sabe, A				c.1950	BN: [pop.]V-37-1950
Néga Joana				c.1963	BN: [pop.]V-187-1963
Nêga Luzia				c.1956	BN: [pop.]V-380-1956
Nega maluca	Athayde Martins/ Zé Lau – Peão Baiano			c.1987	BN: [pop.]V-244-1987
Nêga Maluca	Ewaldo Ruy			c.1949	BN: M(P)784.3/R-IV-33
Nêga maluca (ou Crioula)				c.1975	BN: [pop.]V-264-1975
Nega manhosa				c.1957	BN: [pop.]V-258-1957 e V-397-1957
Nega Maria	J. Thomaz	Samba			BN: M(P)784.3/T-I-45
Nêga meu bem	Haroldo Lobo/ Milton de Oliveira	Samba		c.1941	BN: M(P)784.3/L-IV-72
Nega mole, mole (molo, mole, facil, facil)				c.1981	BN: [pop.]V-1230-1981
Nega no carimbó				c.1977	BN: [pop.]V-440-1977
Nega no fogão	José Luiz de Moraes	Samba		c.1928	BN: M784.3/M-II-16
Nêga o que queres de mim				c.1976	BN: [pop.]V-900-1976
Nêga pelada, me deixa				c.1943	BN: [pop.]V-183-1943
Nega se vingou, A	Venancio e Jorge Costa	Samba		c.1962	BN: M(P)784.3/V-III-82
Nega Zira				c.1979	BN: [pop.]V-663-1979
Nega, meu bem				c.1940	BN: [pop.]V-344-1940
Néga, neguinha				c.1980	BN: [pop.]V-901-1980
Nêgo				c.1967	BN: [pop.]V-394-1967
Nêgo				c.1942	BN: [pop.]V-55-1942
Nego dengoso				c.1980	BN: [pop.]V-183-1980
Nêgo Olegario				c.1951	BN: [pop.]V-74-1951
Nêgo véio quando morre				c.1977	BN: [pop.]V-785-1977, V-2-1978 e V-479-1980
Nêgo, negrinho				c.1935	BN: [pop.]V-106-1935
Nêgo, vem cá				c.1954	BN: [pop.]V-150-1954
Nêgo-bamba				c.1964	BN: [pop.]V-124-1964
Negocio é samba, O				c.1965	BN: [pop.]V-203-1965
Negra da saia branca, A	A. Stradivarius	Tango			BN: M(P)786.1/S-II-122
Negra do cabelo branco				c.1973	BN: [pop.]V-195-1973
Nêgro	Sá Roris	Samba-jongo		c.1945	BN: M(P)784.3/R-II-131
Negro da gaita	Airton Pimentel/ Gilberto Carvalho			c.1984	BN: [pop.]V-479-1984
Negro é lindo				c.1972	BN: [pop.]V-17-1972
Negro e o café, O [orquestrada]	Ataulpho Alves/ Orestes Barbosa	samba			BN: M784.309/A-II-24
Negro malandro de morro	Maysa Matarazzo	Samba		1957	BN: [pop.]V-393-1957
Negro na senzala				c.1977	BN: [pop.]V-118-1977
Negro stá sambando	Humberto Porto			c.1939	BN: M(P)784.3/P-II-81
Negro vos sabés	Francisco Gorga	Tango-canção			BN: M(P)784.3/G-III-15
Negro Zambi				c.1980	BN: [pop.]V-143-1980
Neguinha				c.1957	BN: [pop.]V-130-1957
Neguinha borocochô	Geraldo Pita	Forró		c.1986	BN: [pop.]V-226-1986
Neguinho e a senhorita, O				c.1964	BN: [pop.]V-476-1964
Neguinho poeta				c.1981	BN: [pop.]V-669-1981
Nhã Pituca	Pedro (de) Sá Pereira/ Francisco Telles e J. Britto	Tanguinho			CasaEdison
No taboleiro da baiana	Ary Barroso/ J.Jércolis - Geysa Bôscoli	Samba-Jongo	Maravilhosa (1936) e É Batatal! (1936) (revistas)	1936	BN: M784.3/B-V-8
Olhos de esmeralda	Ernesto Sépe/ Salvador de Moraes	Canção			BN: M784.3/S-II-86

Orgia	Wladomiro Braga e Waldemar Costa	Samba		1936	BN: M784.3/B-IV-105
P'ra todo serviço	Raul Martins/ Candido Costa	Cançoneta			BN: M784.3/M-III-60
Paixão de negra	Odmar A. Gurgel/ Duque de Abramonte	Maxixe		[193-]	BN: M784.3/G-III-53
Palpite infeliz	Noel Rosa	Samba			BN: M784.3/R-I-109
Péga-Rapaz	Sinhô	Samba-choro		c.1926	BN: M784.3/S-I-33
Pensão da mulata [dueto]	B. A. Lorena/ Euclides de Andrade e Simões	Maxixe	Pensão da Mulata (burleta)	c.1920	BN: M784.3/L-I-78
Pintando o sete	J. Longo/ João do Céu	Maxixe carnavalesco		1924	BN: M784.3/L-I-75
Piririque!...	Zico Mazagão/ Argiro Bastos	Maxixe		1923	BN: M784.3/M-II-66
Preta mina, A	Motivo popular/ Xisto Bahia	Maxixe		[18--]	BN: M784.3/V-II-16
Preta mina, A (Acubabá Acugelê)	Ernesto de Souza	Cançoneta cômica			BN: M784.3/S-II-120
Pretinhos do Bihé	Henrique de Magalhães/ Oscar Pederneiras	Jongo	Zé Caipora (revista)	1887	BN: Império N-III-56
Preto velho cambinda, O	Hekel Tavares/ Joracy Camargo				BN: M784.3/T-I-7
Quem é bom não se mistura!	C. Menezes (Senezem)				BN: M784.3/M-VI-29
Quindins de Yáyá	Pedro de Sá Pereira/ Carlos Bittencourt, Cardoso de Menezes e Alfredo de Carvalho	Samba-canção	Compra um Bonde (revista)	1929	BN: M(P)784.3/P-II-27
Quindins de yayá, Os	Ary Barroso	Samba		1941	BN: M784.3/B-V-18
Ratos de Raça	Sinhô	Samba da fuzarca			BN: M784.3/S-I-15
Rebola, meu bem	Virgilio Mugnai/ Salvador de Moraes	Maxixe carnavalesco		1925	BN: M784.3/M-IV-6
Requebrado da mulata	Ataulpho Alves	Samba		c.1967	BN: M784.3/A-II-71
Respeita as caras	Osvaldo Cardoso de Menezes			c.1929	BN: M784.3/M-III-43
Roda yoyo	Fca. Gonzaga/ Ernesto Souza	Maxixe brasileiro		1912	BN: M784.3/G-IV-14
Rondando a Zona	Marcello Paranaguá	Maxixe			BN: M786.1/P-III-12
Roupa suja	Gaudio Viotti/ X.Y.Z.	Samba			BN: M784.3/V-III-16
Rufia e Galderia	Luz Junior/ Vicente Silva	Fado	Á Redea Solta! (revista)	1912	Casa Edison
Sabina, A - maxixe (tango)	Julio Cristobal	Maxixe (tango)	A Sabina (revista)	c.1921	BN: M786.1/C-IV-66
Samba de Nêgo	Alfredo da Rocha Vianna / Cícero de Almeida	Samba		1928	BN: M784.3/V-II-60
Samba do Preto Paulista	Andrelino A. Vieira	Samba	Para tenor e coro		BN: M784.6/V-I-24
Samba Nosso (Resa do malandro)	Eduardo Souto/ Benoit Certain	Samba		1931	BN: M784.3/S-II-56
Schottisch da Transacção	Fausto Zosne	Schottisch	Abacaxi (revista)	c.1893	BN: Império M-III-11
Se eu lavo, eu não cosinho!	J.C.Mendes de Almeida (Quinote)/ Cid Almeida	Samba			BN: M784.3/A-II-100
Segura esta mulher	Ary Barroso	Marcha		c.1932	BN: M784.3/B-II-20
Senhorita Carnaval [mulata]	Lamartine Babo			1935	BN: M784.3/B-V-85
Sô capoeira	Anônimo [Regis e Rogerio Duprat, restau.]	Maxixe			BN: M785.1/D-I-8
Sorvete, yayá	Francisco Gurgulino de Souza	Polka			BN: M786.1/S-I-14
Sou yoyô de yayá	Henrique Vogeler	Samba-canção		1930	BN: M784.3/V-III-42
Suspira Nêga suspira [cantado por Margarida Max]	Pedro de Sá Pereira/ Julio Cristóbal		Comidas meu santo! (revista)	1925	BN: M(P)784.3/P-II-30
Tanajura	Raul Martins/ Candido Costa	Sambalacho			BN: M784.3/M-IV-13
Tango da Bahiana	Luiz Moreira/ J. Brito	Tango	Politicópolis (revista)	1913	BN: M(P)784.3/M-VII-60

Tango da febre amarella, immigração e Rio	Luiz Moreira	Tango	O Rio Nú (comédia-revista fantástica)		BN: M786.1/M-V-7
Tango da Feijoada	Assis Pacheco/ Arthur Azevedo	Tango	O Tribofe (revista-de-ano)	1892	Casa Edison e BN-RJ
Tango da Mulata e do Guarda Civil	Luiz Moreira/ Carlos Bittencourt	Tango	Fandanguassú (revista)	1913	BN: M(P)784.3/M-VII-51
Tango do Caboclo e Bahiana	Costa Junior/ Cardoso de Menezes	Tango	Dengo-Dengo (revista)	1913	BN: M784.3/C-III-137
Tango do Jonjóca	Arthur Azevedo/ Costa Junior	Tango	Viuva Clark (revista-de-ano ou burleta)	1900	BN: M784.3/C-III-128
Tango do Malandrismo	Arthur Azevedo/ Nicolino Milano	Tango	Gavroche (revista-de-ano)	1899	BN: M782.2/M-I-22
Tango do Reco-Reco	Costa Junior/ Cardoso de Menezes	Tango (maxixe)	Dengo-Dengo (revista)	1913	BN: M784.3/C-III-136
Tango dos capoeiras [sem letra]	C. Cavallier/ Moreira Sampaio	Tango	D. Sebastiana (revista)	1889	BN: Império N-V-40
Terra de yayá	Ary Barroso/ Marques Porto - Victor Pujol		É do Balacobaco! (revista)	1931	CBM: 5843
Teu cabello não néga!...	Lamartine Babo	Marcha	Teu cabello não néga!... (1932) e Com a Letra 'A' (1932) (revistas)	1932	BN: M784.3/B-III-39
Tiziu e tiziu	Freire Junior/ Stockler Coimbra	Tango-fado-canção			Casa Edison
Tô te espiando [criação de Araci Cortes]	Freire Junior				BN: M784.3/F-II-81
Torce, Adelia... Torce!	Sofonias Dornellas/ Olivio Reys	Samba		1926	BN: M784.3/D-I-37
Trigueira	Marcello Tupynambá/ Arlindo Leal	Tanguinho			BN: M784.3/T-II-44
Tu qué tomá meu home	Ary Barroso/ Olegario Mariano	Samba	Vamos Deixar de Intimidades (revista)	1929	BN: M784.3/B-IV-82
Um banho de hervas	José Francisco de Freitas/ Maria da Silva	Samba			BN: M784.3/F-I-69
Uma bahiana bonita	José Francisco de Freitas/ Dan Mallio Carneiro	Samba		c. 1935	BN: M784.3/F-II-58
Urubú Malandro [passo de dança-de-salão]	Ary Kerner Veiga de Castro	Fox-trot			BN: M784.3/C-II-46
Vadiagem, A	Francisco Alves	samba		1929	BN: M(P)784.3/A-VI-77
Vae mulher da orgia	M. Baúso/ Roberto Martins	Samba			BN: M784.3/B-IV-101
Vamos deixar de intimidades	Ary Barroso/ Olegario Mariano	Samba-Canção	Laranja da China (revista)	1929	BN: M784.3/B-V-36
Vamos juntar os trapinhos?	Pedro Sá Pereira	Canção			BN: M784.3/P-II-32
Vem cá, meu anjo!	Ignorado			[18??]	MENDES, 1911:50-53
Visinha das vantagens, A	Ary Barroso/ Alcyr Pires Vermelho	Samba		c.1939	BN: M784.309/B-II-20
Xodó	Marcello Tupynambá/ João Taful	Tanguinho			BN: M784.3/T-I-42
Y!... Hahô!	Alfredo da Rocha Vianna/ Gastão Vianna	Lundu africano		c.1950	BN: M784.3/V-II-58 e M784.3/V-II-54 [p.orq.]
Yayá (Linda flor)	Henrique Vogeler/ Luiz Peixoto-Marques Porto ou Candido Costa	Samba-Canção	Miss Brasil (revista)	1928	CBM: 9950
Yayá da Baía	Ary Barroso	Samba		c.1951	BN: M784.309/B-I-39
Yaya Sinhô venha ca, meu bem [cópia de manuscrito]	Anônimo	Lundu			BN: Império M-III-3
Yayá, fructa de conde	Freire Junior/ Oduvaldo Vianna		Ai, Seu Mello! (revista)	1922	Casa Edison
Yayá, olha a feira!	Eurico Porto (Tatuhy)	Samba carnavalesco			Casa Edison

ANEXO 4: FICHA DE DESCRIÇÃO – MODELO

nome:	
gênero da canção:	**ano:**
compositor:	
escritor:	
editor:	**cidade:**
espetáculo:	**cidade:**
gênero do espetáculo:	**ano:**
extensão vocal da peça:	**tessitura da peça:**
estrutura da peça:	
temática/caráter:	
texto e prosódia:	
linha vocal e harmonia:	
texto-música:	
observações e informações adicionais presentes na partitura:	
disponível em:	**sob o registro:**

ANEXO 5: FOLHAS DE ESTILO – CONCEITO E MODELO[126]

Desenvolvendo Folhas de Estilo

Criando folhas de estilo para canções avulsas

- Depois de ter olhado cuidadosamente todos os componentes de uma canção e ter separado suas características peculiares em subseções, pode-se juntar todos estes detalhes e criar-se uma folha de estilo para esta canção. É importante notar que *cada folha de estilo será diferente para cada canção,* como cada canção composta será um pouco diferente.
- Adotando os componentes de estilo como categorias, liste a informação que você colheu sobre a canção na categoria apropriada na folha de estilo. Use as subseções que se aplicam para aquela canção em particular, por exemplo:

MELODIA	*Formato da frase/comprimento*	linha melódica fluida, frases sustentadas
		usa-se intervalos grandes para ênfase dramática
HARMONIA	*Textura*	textura bastante densa
		harmonias marcantes que ilustram o texto
	Esquema de tonalidade	modulações usadas para qualidade expressiva
RITMO	*Sequências rítmicas*	extremamente flexível, sequências variadas
	Andamento	andamento varia, indicações métricas precisas
ACOMPANHAMENTO	*Prelúdios, interlúdios, poslúdios*	poslúdio longo manteve clima do texto
	Textura	escrita do piano é rica e virtuosa
	Material compartilhado com a voz	Algumas contra-melodias com a voz na mão esquerda do piano
POETAS/TEXTOS	*Prosódia*	excelente senso de prosódia
	Escolha de textos	Poesia rica em imagens – poeta Elisabetano John Fletcher – dar datas e outras informações se quiser acrescentar

Quando se estudar outras canções, deve-se começar a fazer folhas de estilo para elas, e acrescentar informações novas enquanto se estuda a parte musical e se escuta as canções. Considere estas folhas de estilo como "obras em progresso".

Criando folhas de estilo para compositores individuais

- Escolha o compositor cujas canções lhe interessam.
- Faça uma lista de canções daquele compositor (5 a 10 canções é um bom numero).
- Usando o guia acima, crie uma folha de estilo para cada canção. Mantenha suas informações específicas e sucintas. Enquanto colhe mais canções e desenvolve folhas de estilo para elas, você vai começar a identificar "padrões" na maneira que aquele compositor trata os componentes de estilo.
- Coloque estes "padrões" numa folha de estilo que descreve o estilo geral de canção daquele compositor. Atenção: você talvez encontre informação que não se encaixe claramente numa categoria, mas que seja uma característica típica encontrada na música daquele compositor. Esta informação pode ser colocada numa categoria "Geral" na folha de estilo.

Exemplos de folhas de estilo para compositores selecionados

Listadas abaixo encontram-se folhas de estilo para compositores representativos de 6 países[127]. Olhe a gama de qualidades e o número de detalhes diferentes dentro de cada categoria de componentes: *melodia*, *harmonia, ritmo, acompanhamento* e *poetas/textos*.

---

[126] KIMBALL, Carol. *Song: a guide to art song style and literature*. Edição revista (1ª ed. em 1996). Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 2005. p. 21, 32-33. Tradução deste trecho feita pela professora Carol McDavit e disponibilizada pela profª. Dra. Mirna Rubim de Moura.

[127] Nesta reprodução, incluiu-se apenas um exemplo de Folha de Estilo.

Enquanto lê as folhas de estilo, você reparará que as informações de cada compositor começam a formar uma "planta" de estilo geral de canção daquele compositor. Enquanto explorar as canções destes compositores acrescente informações às folhas e treine a criação de suas próprias folhas de estilo para outros compositores.

Franz Schubert (1797-1828)

GERAL		Primeiro a explorar as possibilidades do *Lied* como gênero
		Canções caracterizadas por um senso de drama intensificado
MELODIA	*Geral*	Melodista supremo; *Lieder* cheios de melodias lindas
	Contorno melódico/formato de frase	Melodias naturais, equilibradas, líricas
	Articulação vocal	Variedade de estilos vocais: arioso, declamatório, recitativo, lírico etc
	"Text painting"	Direção ilustrativa e ritmos melódicos
HARMONIA	*Textura harmônica*	Sequencias harmônicas, particularmente cromáticas
	Tonalidade	Tonalidade ligada ao clima, à emoção
	Dissonância versus consonância	Acordes dissonantes e algumas relações não comuns entre tonalidades
	Harmonias recorrentes	Acordes de 6a Alemã e Napolitana.
	Esquema tonal/modulações/cadencias	Movimento a tônicas distantes muitas vezes não preparado
		Modulações enarmônicas
		Gosta de modulações a tonalidades com relação ao intervalo de terça
		Resoluções não esperadas, frequentemente por razões de modulação
	Contrastes de Maior/Menor	Gosta de oscilação entre maior e menor
	Ilustração de texto com meios harmônicos	Modulações sinaliza caracterização em algumas canções
RITMO	*Organização métrica*	Controle extraordinário de ritmo
	"Padrões" rítmicos	Ritmos flexíveis de grande variedade
	Ritmos que unificam	Padrões de acompanhamento
	Ostinato	Padrões de ritmo usados como *ostinati*, mas em alturas variadas
	Ritmos que reforçam o texto	Padrões rítmicos altamente ilustrativos no acompanhamento
ACOMPANHAMENTO	*Geral*	Tratamento do acompanhamento único de sua época
		Acompanhamentos descritivos que ilustram e unificam
	Figuras predominantes	Movimento da linha de baixo por baixo de acordes repetidos é característico
	Prelúdios, interlúdios, poslúdios	Prelúdios, interlúdios, poslúdios usados em canções
		Material principal musical apresentado na introdução de piano
	Material compartilhada com a voz	Algum entretecimento das linhas vocais e do piano
	Ilustrações do texto em "padrões"	Acompanhamentos usados para colorir o texto
		"*Cor tonal"*: figuras aquáticas, tempestades, outras evocações da natureza
		O piano estabelece a cena, comenta a ação, antecipa ou ecoa a frase vocal
		Variedade incrível de figuras no piano que sugerem clima, liga ideias dramáticas textuais
	Textura	Explorada a gama de possibilidades do piano
		Acompanhamento unifica os versos, mas é subordinado à voz em geral
POETAS/TEXTOS	*Escolha de textos*	Versões de textos de aproximadamente 90 poetas, com temas românticas: noite, morte, sonhos, viagens impulsivas, mistério, saudades
		Lieder mais conhecidos: textos de Goethe, Schiller, Muller (os ciclos Die schöne Mullerin , Winterreise)
	Resposta ao conteúdo poético	Resposta instintiva à poesia
FORMA		Estrófica, estrófica variada, ternária, *through-composed* (contínua), binário, cada com suas modificações
INFLUÊNCIAS		Baladas de Johann Zumsteeg
		Forma e função clássicas
		Beethoven

ANEXO 6: O MUGUNZÁ – PARTITURAS

PARTITURA 1: PARTITURA MAIS ANTIGA, DA ÉPOCA DA ESTREIA DE "TIM TIM POR TIM TIM" NO BRASIL, PRIMEIRA PÁGINA

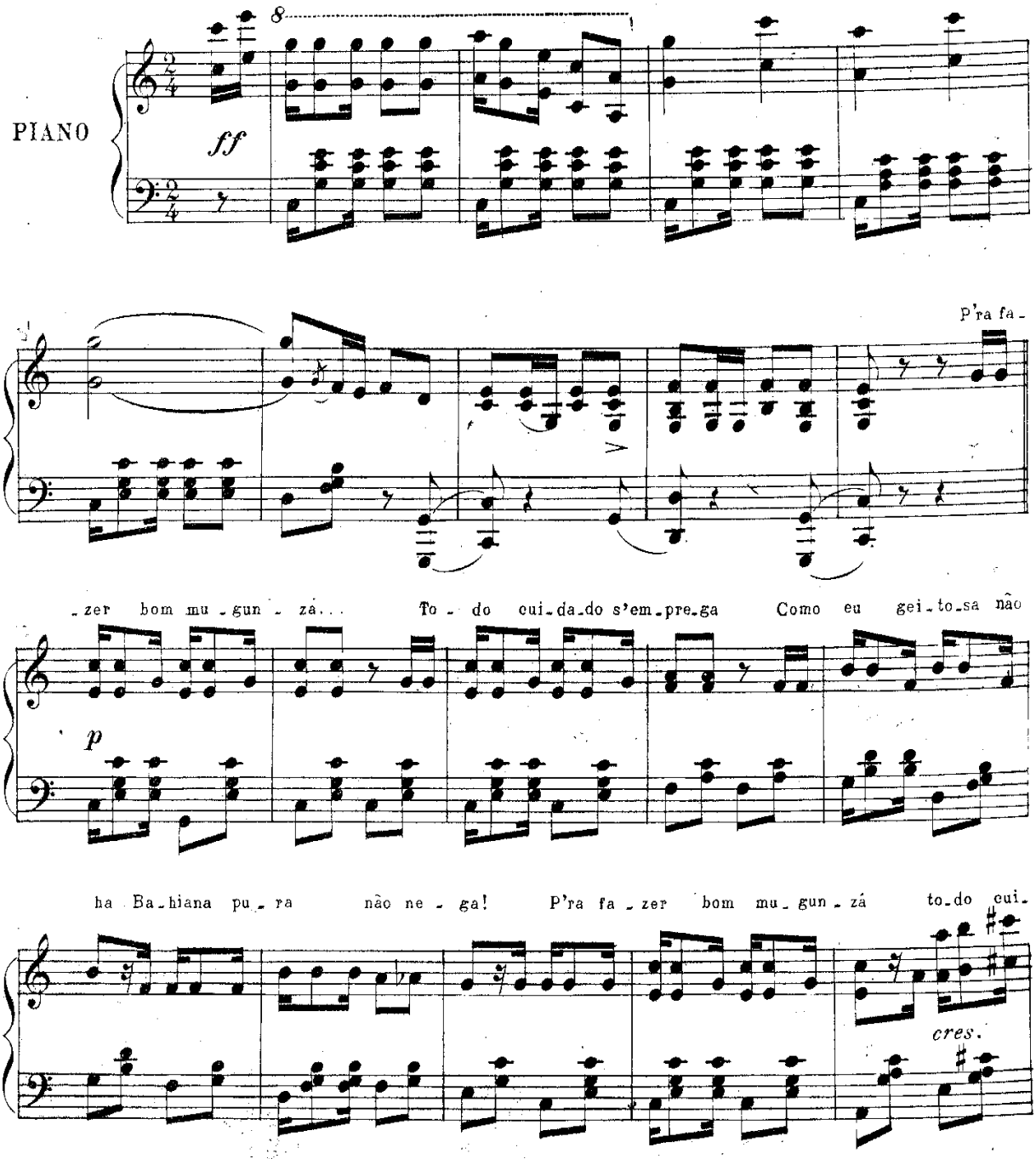
PARTITURA 2: TRANSCRIÇÃO POSTERIOR FEITA POR NICOLINO MILANO, PRIMEIRA PÁGINA

O MUGUNZÁ

LUNDÚ BAHIANO

Cantado com grande successo pela distincta actriz cantora PEPA RUIZ.
no 2º acto da Revista TIM TIM por TIM TIM de SOUZA BASTOS.

Letra do actor BERNARDO LISBÔA — *Musica de* Francisco Carvalho



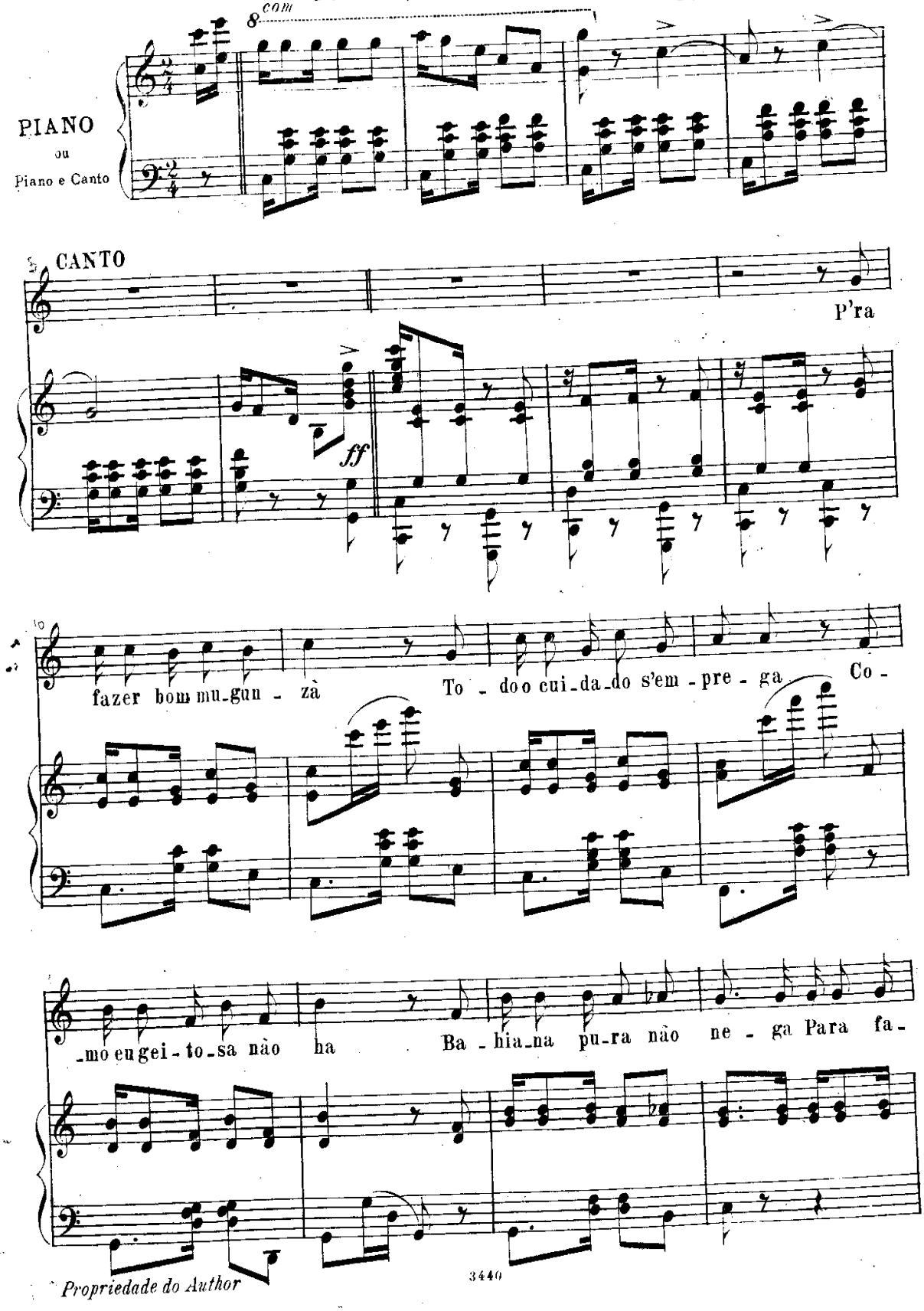
O MUGUNZA

Preço 1500

LUNDÙ BAHIANO

Entercalado no "Tim tim por tim tim"

Transcripção de
Nicolino Milano



PIANO
ou
Piano e Canto

8 com

CANTO

P'ra fazer bom mu-gun - zà To - do o cui-da-do s'em - pre - ga Co - -mo eu gei - to - sa não ha Ba - hia-na pu-ra não ne - ga Para fa-

ff

Propriedade do Author

ANEXO 7: COMPOSITORES DO TEATRO DE REVISTA (REFERIDOS NA LITERATURA CONSULTADA)

1. Abdalla, Jorge
2. Abreu (o Dunga), Waldemar de
3. Abreu, José Maria de
4. Abreu, Zequinha de (José Gomes)
5. Aimberê, José
6. Alcides, José
7. Alencar, Cristovão de
8. Almeida, Antônio
9. Almeida, R. Pinto de
10. Alvarenga & Ranchinho (Murilo Alvarenga e Diésis dos Anjos Gaia)
11. Alves, Francisco
12. Amaral, Annibal do
13. Amaral, Milton
14. Amorim, Airton
15. Ângelo, Armando
16. Araújo, Lauro
17. Ardotti, L.
18. Augusto, Germano
19. Babo, Lamartine
20. Barbosa, Orestes
21. Barbosa, Paulo
22. Barcelos (Bide), Alcebíades
23. Baroni
24. Barro (Carlos Alberto Ferreira Braga, *aka* Braguinha), João de
25. Barroso, Ary
26. Barroso, Sebastião
27. Bastos, Nilton
28. Batista, Wilson
29. Belluomini, Morfeu
30. Beltrão, Henrique
31. Bontempo, B.
32. Borba, Oswaldo
33. Braga, Francisco
34. Brandão, Nestor
35. Brito, Irmãos
36. Bruzzi, Nilo
37. Burle, J.
38. Cabral, Jerônimo
39. Caetano, Pedro
40. Calderon, Carlos
41. Calnal, J.
42. Camargo, Benedito
43. Canaro, Mário
44. Capiba (Lourenço Fonseca Barbosa)
45. Capitani (Cardoso de Menezes), Attilio
46. Cardona, Oscar
47. Cardoso de Menezes e Souza, Antônio Frederico
48. Cardoso, Miguel
49. Carusinho
50. Carvalho, Adalberto Gomes de
51. Carvalho, Carlos de
52. Carvalho, Fernando de
53. Carvalho, Francisco
54. Carvalho, Joubert de
55. Carvalho, Wantuyl de
56. Castro, Raul de
57. Cavalier, Carlos
58. Caymmi, Dorival
59. Cintra, Bentinho
60. Cirino, Sebastião
61. Colás, Francisco Libânio
62. Cordovil, Hervê
63. Costa Junior (*aka* Juca Storoni), João José da
64. Costa, Artur
65. Costa, Casemiro e Claudino
66. Cristóbal, Júlio
67. Cruz, Aníbal
68. De Chocolat
69. Delfino
70. Desormes, L.C.
71. Dias, Manuel
72. Dornelas (Candoca da Anunciação), Homero
73. Dornellas, Sofonias
74. Duarte, Felipe
75. Duque-Estrada Farias, Emília
76. Fernandes (Brancura), S.
77. Ferreira Filho
78. Filgueiras, Luiz
79. Filho, André (Antonio André de Sá Filho)
80. Foréis (Almirante), Henrique
81. Frazão, Erastóstenes
82. Freire Duarte
83. Freire Junior, Francisco José
84. Freitas, José Francisco de
85. Furtado Coelho
86. Gama, Antônio Fortunato Saldanha da
87. Gaspar, J.S.
88. Gente (Wilton Morgado), João da
89. Gentil, Romeu
90. Gnatalli, Radamés
91. Gogliano (Vadico), Oswaldo
92. Gomes Cardim, João Pedro
93. Gomes, Antônio
94. Gonçalves, José
95. Gonzaga, Francisca
96. Gonzaga, Luiz
97. Gouveia, Agostinho de
98. Guará, Ramiro
99. Guedes, Boanerges
100. Itiberê, Bebê
101. Itiberê, Bolê
102. Jararaca & Ratinho (José Luiz Rodrigues Calazans e Severino Rangel de Carvalho)
103. Jércolis, Jardel
104. Kalua
105. Kerner Veiga de Castro, Ary
106. Kid Pepe
107. Lacerda, Benedito
108. Lago, Antônio
109. Lago, Mário
110. Lara, Agustin

111. Lara, Maria Tereza
112. Lazzoli, Alberto
113. Lindner, Adolfo
114. Lira, Abdon
115. Lobo, Haroldo
116. Lopes (português), Antônio
117. Luís Antônio
118. Luz Junior
119. Lyra, Carlos
120. Macedo, Ary
121. Machado, J.
122. Magalhães, Henrique
123. Magalhães, Luiz Felipe
124. Maia, Lauro
125. Maria, Antônio
126. Marinho, Getúlio
127. Marques Junior
128. Marques Junior, Arlindo
129. Martinez Grau, Affonso
130. Martins, Herivelto
131. Martins, Raul
132. Martins, Roberto
133. Melo, Sátiro de
134. Mendonça, Geraldo
135. Mesquita Pinheiro
136. Mesquita, Ary
137. Mesquita, Custódio de
138. Mesquita, Henrique Alves de
139. Milanez, Abdon
140. Milano, Nicolino
141. Moraes (Caninha), José Luiz de
142. Morais, Guio de
143. Moreira, Buci
144. Moreira, Luís
145. Mossurunga, Bento
146. Nássara, A.
147. Nasser, David
148. Nazaré, Ernesto
149. Nunes, Francisco
150. Nunes, José
151. Oberstettar, Hans Edgard
152. Oliveira, Arquimedes de
153. Oliveira, Bonfiglio de
154. Oliveira, Darcy de
155. Oliveira, M.
156. Oliveira, Milton de
157. Oliveira, Noel Rosa de
158. Orefiche, Armando
159. Orlando, Paulo
160. Pacheco, Francisco Assis
161. Paiva, Vicente
162. Paraguassu, A.
163. Passos, Arnaldo
164. Passos, Manoel
165. Peixoto, Luiz
166. Peixoto, Romualdo
167. Percival, Armando
168. Pereira, Geraldo
169. Pereira, Pascoal
170. Peres (Pereira?), Pascoal
171. Piedade, J.
172. Pinto, Álvaro
173. Pinto, João Alves
174. Pinto, Marino
175. Porto, Humberto
176. Porto-Alegre, Walter Schultz
177. Príncipe Pretinho
178. Rada, Serafim
179. Raiol (Rayol), Leocádio
180. Rangel, Otávio
181. Ressurreição, Waldemar
182. Ribeiro, Alberto
183. Roberti, Roberto
184. Rodrigues, Henrique
185. Rodrigues, Lupicínio
186. Romano, Rafael
187. Roque, Domingos
188. Rosa, Noel
189. Rossi, Mário
190. Rui, Evaldo
191. Sá Noronha, Francisco de
192. Sá Pereira, Pedro
193. Sacramento, Paulino
194. Sampaio (Careca), Luiz Nunes
195. Sánchez, Enrique
196. Santiago, Osvaldo
197. Santos (Donga), Ernesto dos
198. Santos, B.C.dos
199. Santos, Tristão dos
200. Silva (Sinhô), José Barbosa da
201. Silva Araújo
202. Silva, Aníbal
203. Silva, Francisco Manuel da
204. Silva, Ismael
205. Silva, Mário
206. Silva, Tancredo
207. Silva, Walfrido
208. Simões Junior, José
209. Siqueira, César
210. Soares, Jota
211. Soberano, Luís
212. Soriano, Roberto
213. Sousa, Ciro de
214. Souto, Eduardo
215. Stábile, Inácio
216. Taves
217. Tavares, Hekel
218. Teixeira, Humberto
219. Thomaz, J.
220. Valente, Assis
221. Vareto, Ercole
222. Vassalo, Luís
223. Vasseur, Augusto
224. Vermelho, Alcir Pires
225. Viana Junior (Pixinguinha), Alfredo da Rocha
226. Vivas, Bernardino
227. Vivas, Bernardo
228. Vogeler, Henrique
229. Wanderley, Eustórgio
230. Zeca Ivo

ANEXO 8: QUADRO DE COMPOSITORES E ESPETÁCULOS (SEGUNDO A LITERATURA CONSULTADA)

COMPOSITORES	ESPETÁCULOS
Aimberê (ou Aymberê), José (1904-1944)	Onde Está o Gato? (1929); Mineiro com Botas (1929); Vai Haver o Diabo (1929); Ganhou Mas Não Leva (1936); O Que Que Há Contigo? (1938)
Amaral, Milton (Antonio do Amaral Oliveira, dito) (1898-1989)	Ganhou Mas Não Leva (1936); Olá, Seu Nicolau! (1938); É Pra Nós (1938)
Araújo, Lauro (?-?)	Traz a Nota (1933)
Babo, Lamartine (de Azeredo) (1904-1963)	A Mascote (Vai Quebrar!...; 1926); Prestes a Chegar (1926); Para Todos... (1927); Os Calças Largas (1927); Ouro à Bessa (1927); Comigo é na Madeira (O Gaúcho de Minas; 1929); Dona Boa (1930); Para Inglês Ver... (1931); Com a Letra A (1932); Morangos com Creme (1932); Traz a Nota (1933); Aí, Hein?! (1933); Linda Morena (1933); Ri... De... Palhaço (1934); Foi Seu Cabral (1934); Co-co-ro-có (1936); Trampolim do Diabo (1936); Joujoux e Balagandãs (1939)
Baroni (?-?)	O Carnaval (1912)
Barro (Braguinha), João de (Carlos Alberto Ferreira Braga, 1907-2007)	Yes, Nós Temos Bananas (1938); Disso É Que Eu Gosto (1940)
Barroso, Ary (1903-1964)	Ouro à Bessa (1927); Laranja da China (1929); Vamos Deixar de Intimidade (1929); Compra um Bonde (1929); Comigo é na Madeira (O Gaúcho de Minas; 1929); Não Adianta Você Chorar (1929); Banco do Brasil (1929); Pátria Amada (1929); Dá Nela! (1930); Eu Sou do Amor (1930); Chora Que Passa (1930); Páu-Brasil (1930); É do Outro Mundo (1930); Dá no Couro! (1930); Diz Isso Cantando (1930); Concurso de Beleza (1930); Vai Dar o Que Falar (1930); Dá-se um Jeitinho (1930); Vai Por Mim (1930); O Barbado (1930); Brasil Maior (1930); Deixa Essa Mulher Chorar (1931); Com Que Roupa? (1931); Malandragem (1931); Brasil do Amor (1931); É do Balacobaco (1931); Ai, Teresa! (1931); A Melhor de Três (1932); Vai com Fé (1932); No Mundo da Lua (1932); O Armistício (1932); Brasil da Gente (1932); Mossoró, Minha Nega (1933); Há Uma Forte Corrente (1934); Voto Secreto (1934); Foi Ela (1935); Tempo Quente (1935); Da Favela ao Catete (1935); Ganhou Mas Não Leva (1936); Pacificação (1936); Maravilhosa (1936); É Batata (1936); No Tabuleiro da Baiana (1937); Quem Vem Lá? (1937); Olá, Seu Nicolau! (1938); Cordão do Catete (1938); Entra na Faixa (1939); Joujoux e Balagandãs (1939); Em Ponto de Bala (1939); Disso É Que Eu Gosto (1940)
Belmar, J. (?-?)	O Sarilho (1890);
Cardim, João Pedro Gomes (?-?)	O Rio de Janeiro em 1877 (1878); O Bilontra (1886); O Mercúrio (1887); O Homem (1888)
Cardoso de Menezes e Souza, Antonio Frederico (1848-1915)	Notas Recolhidas (1888); O Homem (1888); O Jagunço (como Atílio Capitani; 1898); Pé de Cabra (como Atílio Capitani; 1904)
Cardoso, Miguel (1850-1912)	O Bilontra (1886)
Carvalho, Adalberto Gomes de (1889-1949)	O Carnaval (1912); A Última do Dudu (1915); Podia Ser Pior (1918); Água no Bico!... (1921); Ai Filomena! (1915); O Meu Boi Morreu (1916); A Modinha (1916); O Rio em Camisola (1917); Carnaval de Rua (1919); Esta Nega Qué me Dá (1921)
Carvalho, Carlos de (?-?)	Carnaval de Rua (1919); O Voto Feminino (1927)
Carvalho, Fernando de (?-?)	O Que Que Há Contigo? (1938);
Carvalho, Francisco de (?-?)	(Tim-Tim Por Tim-Tim, 1892); A República (1890); Abacaxi (1893); Pega na Chaleira (1909)
Carvalho, Joubert de (1900-1977)	Brasil Maior (1930); Da Favela ao Catete (1935); Parada das Maravilhas (1935)
Carvalho, Vantuil de (?-?)	Mineiro com Botas (1929)
Cavalier (Darbilly), Carlos (1846-1918)	Cocota (1885); O Carioca (1886); O Sarilho (1890); Viagem ao Parnaso (1891)
Cintra, Bentinho (?-?)	Em Fraldas (1915)
Costa Junior, João José (da)	O Homem (1888); Bendengó (coordenação; 1889); O Sarilho (1890); O Rio

(Juca Storoni) (?-?)	Nu (1896); Inana (1901); O Maxixe (1906); Nu e Cru (1906); Pega na Chaleira (como Juca Storoni, 1909); Paz e Amor (1910); Caboclo Velho (1912); Dengo! Dengo! (1913); O Jocotó (1913); Zig-Zig-Bum! (1914); Mexe-Mexe (1915); Ai Filomena! (1915); Enguiçou (1915); Ouro Sobre Azul (1915); Reco-Reco (1921); O Boulevard da Imprensa (1888); A Gran Avenida
Cristóbal, Julio (?-?)	Mexe-Mexe (1915); Enguiçou (1915); A Sabina (1915); Ouro Sobre Azul (1915); Garanto a Zona (1917); O Pé de Anjo (1920); Ai... Amor (1921); Verde e Amarelo (1925); Mulata (1925); Comidas, Meu Santo!... (1925); Me Leva, Meu Bem (1925); Mão na Roda (1925); Amendoim Torrado (1925); Amor Sem Dinheiro (1925); Pirão de Areia (1926); Turumbamba (1926); Prestes a Chegar (1926); Paulista de Macaé (1927); O Cruzeiro (1927); O Bagé (1927); Bolinhos de Tapioca (1927); A Favela Vai Abaixo (1927); Cangote Cheiroso (1927); Cachorro-Quente (1928); O Melo das Crianças (1928); Miss Brasil (1928); Manda Quem Pode (1929); Laranja da China (1929); Guerra ao Mosquito (1929); Vamos Deixar de Intimidade (1929); Compra um Bonde (1929); Pátria Amada (1929); Comigo é na Madeira (O Gaúcho de Minas; 1929); Às Urnas (1929); Não Adianta Você Chorar (1929); Banco do Brasil (1929); Pátria Amada (1929); Dá Nela! (1930); Eu Sou do Amor (1930); Chora Que Passa (1930); É do Outro Mundo (1930); Diz Isso Cantando (1930); O Barbado (1930); Páu-Brasil (1930); Dá no Couro! (1930); Vai Por Mim (1930); Brasil Maior (1930); Deixa Essa Mulher Chorar (1931); Malandragem (1931); É Aquela Água... (1931); Bilhete Azul (1931); Café Com Música (1931); A Melhor de Três (1932)
Dornelas, Sofonias (1870-1941)	A Dorinha é da Fuzarca (1929); Império do Amor (1940); É Fita (1911); O Médico dos Bichos (1911); No Olho da Rua (1911); O Carnaval (1912); Em Três Tempos (1914); Eu me Garanto (1919)
Duarte, Felipe (?-?)	O Chefão (1915); A Sabina (1915); Dá Cá o Pé (1916)
Filgueiras, Luiz (?-?)	Só Pra Falar (1915);
Freire Junior, Francisco José (1891-1956)	Tudo Dança (1917); Saco do Alferes (1918); Angu à Bahiana (1918); À Última Hora (1918); A Mulata do Cinema (1918); O Homem das Cócegas (1918); Podia Ser Pior (1918); Trepa Moleque (1918); Flor do Mal (1919); Reco-Reco (1921); Olelê, Olalá (1922); Quem Paga é o Coronel (1923); Luar de Paquetá (1923); O Homem da Light (1923); Vida Apertada (1923); A Rainha da Beleza (1923); A Morena Salomé (1923); A Pequena Marmita (1923); A Casinha Pequenina (1923); Tatu Subiu no Pau (1923); A Praia do Leme (1924); A Ilha dos Amores (1924); Cantora de Cabaret (1924); Vamos Lá (1925); Gigolette (1925); Eva no Paraíso (1925); Ai, Zizinha! (1926); Um Homem Sério (1926); Café com Leite (1926); Flor do Lodo (1926); Cala Boca, Etelvina (1926); Braço de Cera (1927); Pinta, Pinta, Melindrosa (1927); Os Calças Largas (1927); Língua de Sogra (1928); Teia de Aranha (1928); A Malandrinha (1928); O Meu Suquinho (1928); Os Malandrões (1928, refeita em 1939); Noite de Reis (1928, refeita em 1939); As Manhãs do Galeão (1928); Eu Sou de Circo (1928); A Manicura do Barbeiro (1928); O Rio Agacha-se (1928); Seu Julinho Vem... (1929); Eu Quero Uma Mulher Bem Nua (1929); Às Urnas (1929); Anita Quitandeira (1929); Na Pavuna (1930); Casa de Caboclo (1930); A Pequena de Icaraí (1930); Com Que Roupa? (1931); A Moreninha de Paquetá (1931); Eu Sou do Samba (1931); No Rancho Fundo (1931); Para Inglês Ver... (1931); Não é Nada Disso (1932); Teu Cabelo Não Nega (1932); Me Deixa, Ioiô (1932); País do Contra (1933); Carnaval do Sertão (1933); Casa Branca (1933); Há Uma Forte Corrente (1934); Foi Seu Cabral (1934); Voto Secreto (1934); Cidade Maravilhosa (1935); Foi Ela (1935); Eva Querida (1935); Da Favela ao Catete (1935); Do Norte ao Sul (1935); Bailarina do Cassino (1935); Coração do Brasil (1935); Co-co-ro-có (1936); Paz e Amor (1936); É Batata (1936); Mamãe Eu Quero (1937); A Menina de Ouro (1937); A Mascote do Morro (1937); Rumo ao Catete (1937); Qual dos Três (1937); As Três Pequenas do Barulho (1937); Bandeira Única (1937); Cordão do Catete (1938); Diamante Negro (1938); O Cantor da Cidade (1938); Serenata (1938); Boneca de Pixe (1938); O Guri (1939); Caiu do

	Galho (1939); Maria Bonita (1939); Terra do Samba (1939); Brasil Pandeiro (1940); Ó Seu Oscar (1940); Perua (1940); Menina Sabida (1940); E o Bento... Levou (1940); Rumo a Berlim (1942); Sabiá da Favela (1942); Rei Momo na Guerra (1943); Comendo às Claras (1943); Toca pro Pau (1944); Fogo na Canjica (1944); Homem Não (1946); Não Sou de Briga (1948); O Mundo em Cuecas (1948); É Com Esse Que Eu Vou (1948); Está Com Tudo e Não Está Prosa (1949); Brotinhos e Tubarões (1949); Chegou o General da Banda (1950); Catuca Por Baixo (1950); Muié Macho, Sim Sinhô (1950); Nega Maluca (1950); É Rei, Sim! (1951); Eu Quero Sassaricá (1951); Boa Até a Última Gota (1951); Trem de Luxo (1952); É Fogo na Jaca (1953); É Sopa no Mel (1954)
Freitas, José Francisco de (1897-1956)	Zé dos Pacotes (1918); Só na Flauta (1918); Noite de Luar (1924); Se a Moda Pega... (1925); Ai, Zizinha! (1926); Quem Fala de Nós (1926); Sol Nascente (1927); Dondoca (1927); As Bonecas da Avenida (1927); Ninguém Não Viu (1927); Língua de Sogra (1928); Às Urnas (1929); A Dorinha é da Fuzarca (1929); Dó-Ré-Mi (1930); Galinha Morta (1935); A Defesa é um Fato; A Mulher do Dr. Azevedo; Canabrava; O X das Grades; Rainha das Comidas; Telescópio; Não Quero Saber da Orgia; Chopp Duplo; Lili das Cançonetas; Pernas de Fora; Grito de Carnaval; O Que é Nosso; Dois Águias no Sertão (1940?); A Volta dos Caboclos (1940?)
Gonzaga, Francisca (Hedwiges Neves) (1847-1935)	Há Alguma Novidade? (1886); Viagem ao Parnaso (recusada, 1891); Zizinha Maxixe (1897); Nu e Cru (1906); Pomadas e Farofas (1912); Abre Alas!... (1913); É Ele!... (1915); Não Se Impressione (1915); Ordem e Progresso (1917)
Gouveia, Agostinho (?-1941)	O Babaquara (1912); Depois das Dez (1913); Cartas na Mesa (1914)
Kerner Veiga de Castro, Ary (1906-1963)	Olha o Congo (1931); O Meu Pedaço (1931)
Lago, Antônio (1887-1948)	Zig Zag (1926); Bric-à-Brac (1926); Flores à Cunha (1934)
Lago, Mário (1911-2002)	Figa de Guiné (1936); Mamãe Eu Quero (1937); Rumo ao Catete (1937); O Fim do Mundo (1938)
Lindner, Adolfo (?-?)	O Mercúrio (1887); A República (1890); Viagem ao Parnaso (1891)
Lira, Abdon (1888-1962)	Ai Filomena! (1915)
Lopes, Antônio (?-?)	Toca pro Pau (1944)
Luz Junior (?-?)	O Ranzinza (1912); Como Entender as Mulheres (1912); Abre Alas!... (1913); Você me Conhece? (1913); Sítio às Moscas (Desinfeta o Beco!, 1914); Cartas na Mesa (1914); A Última do Dudu (1915); A Nenê (1915); Mexe-Mexe (1915); Não Se Impressione (1915); Em Casa de Sogra (1915); Está Regulando (1916); De Pernas Pro Ar (1916); Lá Vai Bala! (1922)
Martinez Grau, Affonso (?-?)	Que Buraco, Seu Luís! (1928); 'Tá Gozado... (1928); Guerra ao Mosquito (1929); Onde Está o Gato? (1929); Mineiro com Botas (1929); Vai Haver o Diabo (1929); Nhá Severina (1929); Maravilhosa (1937); Canta, Brasil (1946)
Martins, Raul (?-?)	Pingos e Respingos (1911); O Rio Civiliza-se (1912); Carestia, Ressaca & Companhia (1913); Coco de Respeito (1921)
Melo, Sátiro de (?-?)	Ganhou Mas Não Leva (1936)
Mesquita, Custódio (1910-1945)	Figa de Guiné (1936); Maravilhosa (1936); Mamãe Eu Quero (1937); Rumo ao Catete (1937); O Fim do Mundo (1938); Gandaia (1939)
Mesquita, Henrique Alves de (1830-1906)	A República (1890)
Milanez, Abdon (1858-1927)	O Zé-Povinho (1896); O Bilontra (1886); O Carioca (1886); O Mercúrio (1887); A República (1890); Viagem ao Parnaso (1891); O Jagunço (1898); Comeu! (1902)
Milano, Nicolino (1876-1962)	O Gavroche (1899); A Roda da Fortuna (1899); Em Dois Tempos (1916); Canta, Brasil (1946)
Moçurunga (Mossurunga), Bento (1879-1970)	No Olho da Rua (1911); Gato, Baeta, Carapicu (1912); Olelê, Olalá (1922); Florzinha (1927); Boas Falas (1927); Confessa, Meu Bem (1919); O Pé de Anjo (1920); Reco-Reco (1921); Segura o Boi (1921); A Dor é a Mesma (1921); Boas Falas (1927)
Morais (Caninha), José Luiz de (1883-1961)	Gato, Baeta e Carapicu (reedição, 1928)

Moreira, Luiz (1872-1920)	Viagem ao Parnaso (1891); O Rio Nu (1896); O Jagunço (1898); Pé de Cabra (1904); O Maxixe (1906); Vem Cá, Mulata! (1906); Berliques e Berloques (1907); Fandanguassú (1913); O Gabiru (1914); O Irineu (1915); Mimi Bilontra (1895)
Nazareth, Ernesto (1863-1934)	Ouro Sobre Azul (1915)
Nunes Sampaio (Careca), Luiz (1886-1953)	Tatu Subiu no Pau (1923); Gato, Baeta e Carapicu (reedição, 1928)
Nunes, Francisco (1875-1934)	Pingos e Respingos (1911)
Nunes, José (?-?)	Cá e Lá (1904); Berliques e Berloques (1907); Comes e Bebes (1911); Zé Pereira (1912); Dança de Velho (1916); Adão e Eva (1917)
Obesterttar, Hans Edgard	Traz a Nota (1933)
Oliveira, Bonfíglio de (1891-1940)	Traz a Nota (1933); Flores à Cunha (1934)
Pacheco, Francisco [de] Assis (1865-1937)	O Tribofe (1892); Itaraté (1893); Aquidaban (1895); A Fantasia (1896); Avança! (1904); O Badalo (1904); O Morro da Graça (1915); Só na Flauta (1918); O Queijo de Minas (1921); Aguenta Filipe! (1922); Ver, Ouvir e Calar (1922); Vamos Pintar o Sete (1922); Tatu Subiu no Pau (1923); Meia-Noite e Trinta (1923); Sonho de Ópio (1923);Off-Side (1924); Alô!...Quem Fala? (1924); Dito e Feito! (1924); A Carioca (1924); Secos & Molhados (1924); Bahiana Olhe Para Mim (1926); Pirão de Areia (1926); Cadê as Notas (1928); Dó-Ré-Mi (1930); Rainha das Comidas; Não Quero Saber da Orgia
Paraguassu, A. (?-?)	Não é Isso Que Eu Procuro (1928); Você Quer é Carinho (1928); Eu Quero é Nota (1928)
Passos, Manuel (dos) (?-?)	O Buraco (1899); O Boato (1899)
Peixoto, Romualdo (?-?)	Onde Está o Gato? (1929)
Percival, Armando (1886-1969)	O Morro da Graça (1915)
Pereira (Peres), Pascoal (?-?)	Berliques e Berloques (1907); O Cordão (1908); Dinheiro Haja! (1908); O Meu Boi Morreu (1916)
Pinto, J. A. (1866-1895)	O Sarilho (1890)
Pires Fernandes (?-?)	O Buraco (1899)
Rada, Serafim (?-?)	Viva a Paz (1927); É da Pontinha! (1927); Para Todos... (1927); Seminua (1928)
Raiol (Rayol), Leocádio (1849-1909)	Fritzmac (1889); Viagem ao Parnaso (1891)
Rangel, Otávio (?-?)	Ganhou Mas Não Leva (1936)
Reis, Ataliba (?-?)	O Rei do Tango (1914)
Romano, Rafael (?-?)	Ai Filomena! (1915); Enguiçou (1915)
Roque, Domingos (?-?)	O Mondrongo (1916); Esteje Preso! (1917); Duzentos e Cinquenta Contos (1921)
Rosa, Noel (de Medeiros) (1910-1937)	Com que Roupa? (1931); Café Com Música (1931); Mar de Rosas (1931); Angu de Caroço (1932); Com a Letra A (1932)
Sá Pereira, Pedro [de] (1892-1964)	Entrada Grátis (1921); Nós Pelas Costas (1921); Meu Bem, Não Chora! (1922); Penas de Pavão (1923); À la Garçonne (1924); Comidas, Meu Santo!... (1925); Mão na Roda (1925); Bebidas... Minha Santa! (1925); Amor Sem Dinheiro (1925); A Mascote (Vai Quebrar!...; 1926); Prestes a Chegar (1926); O Cruzeiro (1927); Paulista de Macaé (1927); O Bagé (1927); Bolinhos de Tapioca (1927); A Favela Vai Abaixo (1927); Cangote Cheiroso (1927); Cachorro-Quente (1928); O Melo das Crianças (1928); Miss Brasil (1928); Manda Quem Pode (1929); Nhá Severina (1929); Laranja da China (1929); Guerra ao Mosquito (1929); Vamos Deixar de Intimidade (1929); Compra um Bonde (1929); Pátria Amada (1929); Onde Está o Gato? (1929); Comigo é na Madeira (O Gaúcho de Minas; 1929); Não Adianta Você Chorar (1929); Banco do Brasil (1929); Dá Nela! (1930); Dá no Couro! (1930); Dá-se um Jeitinho (1930); O Barbado (1930); Concurso de Beleza (1930); Malandragem (1931); Bilhete Azul (1931); Café Com Música (1931); Frente Única (1932); A Melhor de Três (1932); Me Deixa, Ioiô (1932); Galinha Morta (1935); Canta, Brasil (1946)
Sacramento, Paulino (1880-1926)	O Jagunço (1898); O Maxixe (1906); Nas Zonas (1913); Charivari (1913); X.P.T.O!... (1913); Carestia, Ressaca & Companhia (1913); Evoé! (1914); Os

	Cinco Sentidos (1914); O Rei do Tango (1914); Cartas na Mesa (1914); Enguiçou (1915); A Modinha (1916); O Gaúcho (1916); O Pistolão (1916); Podia Ser Pior (1917); O Caradura (1918); Os Tubarões (1918); Os Dragões da Independência (1918); Sonhei Contigo (1919); Coco de Respeito (1921); O Rei do Poleiro (1921); Canalha das Ruas (1922); Sonho de Ópio (1923)
Sanchez, Henrique (?-?)	Garanto a Zona (1917)
Santos, B. C. dos (?-?)	Viagem ao Parnaso (1891)
Santos, Tristão dos (?-?)	O Bilontra (1886)
Silva, José Barbosa da (Sinhô) (1888-1930)	Papagaio Louro (1920); Quem é Bom Já Nasce Feito (1920); Então, Eu Não Sei?... (1921); Segundo Clichê (1921); Meu Bem, Não Chora! (1922); Café com Leite (1926); Auto-Lotação (1927); Gato, Baeta e Carapicu (reedição, 1928); Você Quer é Carinho (1928); Eu Quero é Nota (1928); Seminua (1928); Às Urnas (1929)
Silva, Mário (?-?)	O Melo das Crianças (1928); Cadê as Notas (1928)
Simões Jr., José (?-?)	O Mandarim (1884); O Carioca (1886); O Homem (1888); A República (1890)
Soriano, Roberto (?-?)	Dá Cá o Pé (1916); Então, Eu Não Sei?... (1921); Bola Preta (1921); Etc... e Tal (1923)
Souto, Eduardo (1882-1942)	Gato, Baeta, Carapicu (na remontagem de 1920); Fogo de Palha (1921); Paixão de Artista (1921); Tatu Subiu no Pau (1923); A Maçã (1923); Off-Side (1924); A Folia (1924); Dentro do Brinquedo (1926); Zig Zag (1926); Boas Falas (1927); Boas Falas (1927); Que Buraco, Seu Luís! (1928); O Barbado (1930); Calma, Gegê (1932)
Stabile, Inácio (?-?)	Nu e Cru (1906); Aguenta a Mão (1927); Ouro à Bessa (1927); O Diamante Azul (1928)
Tavares, Hekel (1896-1969)	'Stá na Hora (1926); Zig-Zag (1926); Plus Ultra (1926); Bom Que Dói (1926); Miragem (1926); Missangas (1927); Dondoca (1927); Sombrinhas (1927); Espetáculo do Arco-da-Velha (1927); O Bagé (1927); Cachorro-Quente (1928); Ciranda, Cirandinha (1930)
Tomás, João (?-?)	Guerra ao Mosquito (1929); Onde Está o Gato? (1929); Mineiro com Botas (1929); Brasil da Gente (1932)
Valente, José de Assis (1908-1958)	Parada das Maravilhas (1935); Quem Vem Lá? (1937); Cordão do Catete (1938)
Vareto, Ércole (?-?)	Trampolim do Diabo (1936); Maravilhosa (1936); Olá, Seu Nicolau! (1938); Canta, Brasil (1946)
Vasconcellos, Miguel de (?-?)	O Sarilho (1890)
Vasseur, Augusto Teixeira (1898-1969)	Pátria Amada (1929); Ciranda, Cirandinha (1930); Dá Nela! (1930); Dá no Couro! (1930); Diz Isso Cantando (1930); Vai Dar o Que Falar (1930); Bilhete Azul (1931); Brasil da Gente (1932); O Que Que Há Contigo? (1938)
Viana Jr. (Pixinguinha), Alfredo da Rocha (1898-1973)	Não Te Esqueças de Mim (1924)
Vieira, Querino (Quirino) (?-?)	O Mercúrio (1887); O Casamento do Bilontra
Vivas, Bernardo (Bernardino) (?-?)	Gato, Baeta, Carapicu (1912); O Pé de Anjo (1920); Canalha das Ruas (1922); O Melo das Crianças (1928); Cadê as Notas (1928); Ciranda, Cirandinha (1930); Vai Por Mim (1930); O Barbado (1930); O Que Que Há Contigo? (1938)
Vogeler, Henrique (1888-1944)	Sinhá (1919); Duzentos e Cinquenta Contos (1921); Água no Bico!... (1921); Rios de Dinheiro (1921); O Chamariz (1921); Cruzeiro do Sul (1923); Se a Moda Pega... (1925); Pão de Açúcar (1926); É da Pontinha! (1927); Florzinha (1927); Aguenta a Mão (1927); Ouro à Bessa (1927); Circo U-O-Cin-Ton (1927); As Bonecas da Avenida (1927); O Melo das Crianças (1928); Nhá Severina (1929); Olha o Congo (1931); O Meu Pedaço (1931); Com a Letra A (1932); A Canção Brasileira (1933); Micróbio do Amor (1933); A Cantora de Rádio (1933); Galinha Morta (1935); Romance dos Bairros (1938); Império do Amor (1940); Sabiá da Favela (1942)
Wanderley, Eustórgio (?-?)	Tudo no Eixo (1914)
X.P.T.O. (?-?)	O Sarilho (1890)