

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA-LOBOS
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM EDUCAÇÃO ARTÍSTICA
HABILITAÇÃO EM MÚSICA**

**A MÚSICA DO TEATRO DE REVISTA COMO FERRAMENTA DIDÁTICA NO
ENSINO DO CANTO EM PORTUGUÊS: UMA SUGESTÃO PEDAGÓGICA**

LEONARDO DE MESQUITA TAVEIRA

RIO DE JANEIRO, 2006

**A MÚSICA DO TEATRO DE REVISTA COMO FERRAMENTA DIDÁTICA
NO ENSINO DO CANTO EM PORTUGUÊS:
UMA SUGESTÃO PEDAGÓGICA**

Por

LEONARDO DE MESQUITA TAVEIRA

Monografia apresentada como trabalho de conclusão do Curso de Educação Artística – Licenciatura Plena com habilitação em Música, sob a orientação da Professora Doutora Mirna Rubim.

RIO DE JANEIRO, 2006

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

(Noel Rosa, “Não Tem Tradução – Cinema Falado”)

AGRADECIMENTOS

A Deus.

A Verônica Taveira, minha irmã, pela paciência, incentivo silencioso e pelo apoio em todos os sentidos.

A Mirna Rubim, por todo esse tempo, desde o bacharelado, me ajudando nas questões canoras, sonoras e físicas, quando não as psicológicas.

A Marina Considera, soprano que é quase uma irmã, tendo sempre uma palavra positiva, mas sem deixar que nos esqueçamos do que é realmente importante. A Chiara Santoro, de linda voz e versátil talento, por conversas tão instigantes. A Sylvia Salusti, feliz combatente em vários campos, que sempre acrescenta algo diferente ao já visto. A elas devo grande parte do terceiro capítulo deste trabalho.

A Adriana Maia, Breno Pessurno e Caio de Andrade, que despertaram o meu interesse pelo teatro de revista.

A Aristides A. Domingos Filho – o Seu Ary – e Luciana Stanislovaitis, primeiro chefes e, logo, amigos a quem devo um grande aprendizado de humanidade, amizade e respeito.

A Kelzy Ecard e Dudu Sandroni, pelo suporte eletrônico e pela disponibilidade com que sempre me recebem.

A Paulo Sodré, sempre me ajudando a organizar as idéias.

A Helena Cavalcante e Carlota Machado, sempre pacientes, sempre alegres, sempre amigas.

A Elizabeth Travassos, por seus diversos e sempre bons exemplos de vida e visão.

Aos professores do Instituto Villa-Lobos que me ensinam o que é e como se faz música, ou, pelo menos, tentam...

A todos os amigos, de estudo e da vida, por suas questões que me abrem a visão. Listá-los aqui ficaria uma enormidade sem fim.

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.

RESUMO

Esta monografia se propõe a sugerir o uso do repertório vocal do Teatro de Revista brasileiro como instrumento no estudo inicial e no aperfeiçoamento do canto em português, abrangendo nos exemplos um recorte que vai da década de 1880 à de 1920. A sugestão de uso do referido repertório se deu por sua especificidade, a saber: texto e música de característica popular utilizando-se de projeção vocal mais próxima a da estética do canto lírico. Fez-se um breve histórico desta forma teatral e seu repertório, assim como uma explanação sobre canto lírico, canto popular e a técnica denominada *belting*. Através de um questionário aplicado nas Classes de Canto dos Cursos de Bacharelado em Música e Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), foram levantadas as dificuldades e os questionamentos desses cantores e atores em relação ao canto na língua pátria. Através de conversas particulares com colegas cantoras, colheram-se informações sobre abordagens pessoais para as canções e, com isso, foram analisadas peças do repertório vocal do Teatro de Revista brasileiro e escolhidas aquelas que, de alguma forma, atendiam às demandas daqueles atores-cantores.

Palavras-chave: Teatro de Revista – Canto em português – Ensino do Canto

SUMÁRIO

PRÓLOGO	1
ATO 1 - O TEATRO DE REVISTA E O CANTO	6
1.1 O TEATRO DE REVISTA BRASILEIRO: UM BREVE HISTÓRICO, 7	
1.2 COMPOSITORES DO TEATRO DE REVISTA BRASILEIRO, 11	
1.3 INTÉRPRETES DO TEATRO DE REVISTA, 13	
ATO 2 - TÉCNICA VOCAL	23
2.1 FALA E CANTO, 24	
2.2 CANTO LÍRICO E CANTO POPULAR, 29	
2.3 O QUE É <i>BELTING</i> , 31	
2.4 USO DA TÉCNICA VOCAL NO REPERTÓRIO DO TEATRO DE REVISTA, 34	
ATO 3 - AS CANÇÕES	38
3.1 SELEÇÃO COMENTADA, 39	
3.1.1 Ataca Filippe!, 39	
3.1.2 Tango do Jonjóca, 41	
3.1.3 Lundu do Pescador, 42	
3.1.4 Tango da Feijoada, 44	
3.1.5 Mulata, 45	
3.1.6 Tango do Corta-Jaca, 46	
3.1.7 Tango do Comendador, 48	
3.1.8 Tango do Caboclo e Bahiana, 49	
3.1.9 Tango do Reco-Reco, 50	
3.1.10 Maxixe, 51	
3.1.11 Duetto do Pão e Café, 52	
3.1.12 Um Beijo ao Luar, 54	
3.1.13 Café com Leite, 54	
3.1.14 Yayá, Fructa de Conde, 55	
3.1.15 A Romã, 56	
3.1.16 Cabo da Cassarola, 58	
3.1.17 O Mugunzá, 58	
3.1.18 O Ultimo Beijo, 59	
3.2 SUGESTÕES DE APLICAÇÃO PARA O ENSINO DO CANTO, 60	
EPÍLOGO	62
BIBLIOGRAFIA	65
ANEXO	67

PRÓLOGO

Nosso primeiro contato com o repertório de canções do Teatro de Revista se deu a partir de um convite para participar, em 2002, de um projeto comemorativo do sesquicentenário de nascimento de Artur Azevedo. Foi feito então um breve e superficial levantamento do material impresso disponível (partituras) na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro – Divisão de Música. Neste material, foram encontradas canções de cunho nacional, tanto nos ritmos e melodias quanto nos temas abordados – mesclando caráter erudito e popular. Nomes do quilate de Henrique Alves de Mesquita e Abdon Milanez apareceram como compositores ligados ao teatro ligeiro musicado e, em especial, às revistas e mágicas¹. As relações entre música acadêmica e música popular já existiam, o que abre campos a diversos temas de pesquisa. Aproveitar este repertório, desses e de outros compositores, com o intuito de facilitar o uso da língua portuguesa nas classes de canto é a nossa proposta neste trabalho.

Observamos que, em geral, há uma tendência a não se dar atenção ao estudo do canto em português, quer pela dificuldade de se cantar na língua pátria, quer por

¹ Mágica é uma “peça espetaculosa do teatro popular musicado, na qual, a par do maravilhoso, fantástico e sobrenatural, figuram os mais mezinhos problemas da vida real” (BORBA, 1958b:160). Seria uma opereta com temas do cotidiano ambientados em cenários exóticos, na qual a cenografia e o maquinismo teatral são destaques.

preconceito, quer por desinteresse. Procuramos, então, oferecer instrumentos para que os estudantes tenham acesso a um repertório pouco conhecido, proporcionando-lhes um leque mais amplo de opções no estudo do canto e nas suas possibilidades técnico-interpretativas. Este repertório apresenta grande interesse musical, utilizando-se de linguagem coloquial e de amplo recurso ao humor – com o uso de metáforas e de duplo sentido.

O repertório de música vocal, nas Revistas, pode ser considerado híbrido, com uma mistura de características do canto lírico e da música popular – várias de suas músicas se tornaram sucessos de público e vendagem nos primórdios da indústria fonográfica brasileira. O canto lírico, ou a sua estética, influenciava na emissão vocal necessária para que os atores-cantores se fizessem ouvir, pois, segundo Evelyn Furquim Lima em *A Arquitetura do Espetáculo*, os teatros tinham tamanho considerável, com lotações de duzentos e cinquenta a três mil espectadores e palcos proporcionais, o que requereria um alcance vocal de boa amplitude. O fator *popular* se evidencia no texto, nos temas e nos estilos musicais utilizados – que definem esta música como brasileira e popular, a saber: a modinha, o lundu, o maxixe, o tango brasileiro e suas vertentes *amaxixadas*, e, depois, o samba, e também os ritmos europeus nacionalizados, como a valsa e a polca. Com isto, este repertório oferece algumas diferenças em relação ao que é, em geral, oferecido aos estudantes de canto, já que:

- usa um português mais coloquial, que não distancia tanto a voz cantada da voz falada;
- é música de cena, não de concerto, o que pode induzir o estudante a um tratamento cênico-interpretativo da canção;

- apresenta canções com diversas gradações de dificuldade, desde as mais simples e de pequena extensão vocal até peças de maior dificuldade técnica e vocal – na sua maioria com possibilidades cênico-dramáticas.

O repertório escolhido para análise neste trabalho – todo oriundo de espetáculos do Teatro de Revista, num recorte temporal que vai de cerca de 1880 até a década de 1920 – contém elementos que podem auxiliar na obtenção e no desenvolvimento da técnica vocal e que cooperam para uma dicção adequada ao canto em português.

Como parte de uma avaliação do interesse e da prática do canto em português, por parte dos estudantes, foi proposto, nas classes de Canto desta Universidade, um questionário sobre a experiência dos alunos no estudo e na execução de peças vocais em português – eruditas e/ou populares – para se efetuar uma análise das respostas obtidas e, a partir disso, escolher as peças mais adequadas. Nosso universo de estudo para a aplicação do questionário proposto se restringiu ao Bacharelado em Canto da UNIRIO e às Classes de Canto do Curso de Artes Cênicas da mesma Universidade. Este questionário foi oferecido aos alunos dos referidos cursos, sem obrigatoriedade na resposta. Infelizmente, o número de questionários respondidos foi restrito. Às pessoas que responderam o questionário proposto foi inquirido, pessoalmente, o seu possível interesse em um repertório que permita o diálogo entre o canto popular e o canto erudito², como é o caso do Teatro de Revista: todas se mostraram interessadas. Depois disso, partimos para conversas com colegas cantoras – alunas e ex-alunas desta Universidade – em que o enfoque foi a forma como elas veriam este repertório e como o abordariam vocal e esteticamente. As canções escolhidas estão anexadas ao final desta monografia, na mesma ordem em que aparecem no Ato 3: As Canções.

² O diálogo entre o canto popular e o canto lírico vem sendo objeto de pesquisa no Mestrado em Música da UNIRIO, pelo mestrando Guilherme Hollanda, no biênio 2006/2007.

Sobre o Teatro de Revista muito já se escreveu. Antonio Martins compilou todos os textos teatrais e poéticos de Artur Azevedo (AZEVEDO, 2002) e analisou o cômico e o uso da linguagem nestes textos (1988). Flora Süssekind (1986) discorreu sobre o impacto das mudanças ocorridas no Rio de Janeiro, no fim do séc. XIX, e a respectiva crítica feita por Artur Azevedo em suas revistas, estabelecendo uma cronologia dessas correspondências. Roberto Ruiz (1988) e Neyde Veneziano (1991) estudaram a história da Revista no Brasil, sua origem e formas de representação. Salvyano Cavalcanti de Paiva (1991) fez um histórico do Teatro de Revista no Brasil, citando em profusão os grandes sucessos da música no teatro. Fernando Antonio Mencarelli (1999) se apropriou do famoso *Caso do Bilontra* – retratado e comentado por Artur Azevedo na sua revista-de-ano de 1885 – para visitar o mundo teatral carioca da época. Na Pós-Graduação em Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), há uma expressiva produção de dissertações de Mestrado sobre o Teatro de Revista, em diversas facetas – algumas de grande ajuda para a nossa pesquisa, como, por exemplo, o estudo sobre os personagens-tipo³ feito por Daniel Marques da Silva (1998) e a historiografia da Companhia de Revistas e Burletas do Teatro São José, por Maria Filomena Chiaradia. Mas, sobre a música criada para esses espetáculos, o que inclui José Ramos Tinhorão (1972), pouco se diz além dos versos e dos ritmos usados, citados junto ao nome do compositor e da canção.

A questão do Canto Erudito e Popular e do *Belting*, junto às sugestões de uso neste repertório, nos foi sugerida pela leitura de *PEDAGOGIA VOCAL NO BRASIL: uma abordagem emancipatória para o ensino-aprendizagem do canto*, de Mirna Rubim (2000), e de *Belting and Bel Canto: An Aesthetic and Physiological Comparison and Their Use in Music Education*, de Heather E. Craig (2003) que – junto com material publicado pela

³ Os personagens-tipo (a *mulata*, o *malandro*, o *caipira*) são convenções criadas pelo teatro de revista e já merecem uma pesquisa de suas características musicais recorrentes.

National Association of Teachers of Singing (NATS) e artigos sobre o uso do português no canto erudito – forneceram os subsídios para a compreensão e avaliação das demandas do estudo do canto na língua pátria.

No primeiro capítulo, abordaremos historicamente o Teatro de Revista, falando sobre a sua música e sobre a voz dos atores-cantores e seu uso neste tipo de espetáculo, bem como nos teatros por ele ocupados. No segundo capítulo, apresentaremos uma explanação sobre pontos da técnica vocal, falando sobre o canto lírico e o canto popular – suas demandas, particularidades e diferenciação da voz falada – e faremos, a seguir, uma introdução à técnica vocal denominada *belting* e suas características. O terceiro capítulo apresentará as músicas que compõem o material didático escolhido, juntamente com sua análise e comentários.

ATO 1

O TEATRO DE REVISTA E O CANTO

O Teatro ligeiro e popular – a que convencionou chamar ‘de Revista’ – vem recebendo, nas três últimas décadas, o enfoque devido à sua importância na historiografia cênica nacional, dentro do espaço reservado ao Teatro de Costumes, pois se tem percebido que

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, como meio de diversão e como instrumento de formação da opinião pública (ANTUNES, 2002:13).

Não se sabe quem foi o primeiro autor de um espetáculo de revista, ou seja, um espetáculo cujo texto faça uma crítica dos acontecimentos, pessoas e costumes de sua época. Para Roberto Ruiz (1988:16) – atendo-se ao teatro já autodenominado ‘de Revista’ – a primeira revista-de-ano “ocorreu em Paris, no início do século XIX”.

Neyde Veneziano (1991:19-24) vai buscar as origens do Teatro de Revista – em um sentido mais amplo – nas comédias de Aristófanes, na *Commedia dell’Arte* e nos autos de Gil Vicente, posto que estes já faziam a crítica e a sátira dos costumes e situações de suas respectivas épocas.

1.1 O TEATRO DE REVISTA BRASILEIRO: UM BREVE HISTÓRICO

No Brasil, o Teatro de Revista surge, timidamente e sem sucesso, em 1859 com “*As Surpresas do Sr. José da Piedade*”, de Figueiredo Novais, apenas alguns anos após a estréia do gênero em Portugal⁴. Esta primeira revista brasileira ficou em cartaz somente por poucos dias, “proibida pela polícia sem chegar a uma semana em cena” (RUIZ, 1988:17), enquanto o gênero já granjeava sucesso em Lisboa. Para José Ramos Tinhorão (1972:13), o fator preponderante na preparação do “ambiente para o aparecimento da revista ‘nacional’ [...] vinha sendo preparado desde 1859 não pela primeira ‘revista de ano’ [...] mas pelo chamado ‘gênero alegre’ [...] no palco do *Alcázar Lyrique*”, que foi um café-cantante⁵ que exibia atrações vindas da França, estimulando a vida noturna da cidade e que, depois, se especializou em apresentar operetas (ANTUNES, 2002:19).

Depois daquela fracassada tentativa, a revista só volta à cena com a “*Revista de Ano de 1874*”, de Joaquim Serra. Para Ruiz (1988:18), as críticas políticas contidas no texto, junto ao fato de ter o Brasil recém-saído da Guerra do Paraguai (1865-1870), foram – pelo patriotismo exacerbado – a causa do insucesso deste espetáculo. Também de Joaquim Serra, ainda em 1875, vem à cena a comédia-revista “*Rei Morto, Rei Posto*”, que, mesmo não tendo ficado em cartaz por muito tempo, começava a despertar o interesse do público para a novidade (VENEZIANO, 1991:27). Machado de Assis considerou “o autor [desta revista] ‘original e engenhoso’ [...] com alusões finas, sem ofensas, verdadeiramente literárias e dignas de seu nome” (*apud* RUIZ, 1988:18).

⁴ Enquanto Ruiz (1988:16) data a primeira revista-de-ano em Portugal, “*Fossilismo e Progresso*”, no ano de 1856, Antunes (2002:15) nos fala de “*Lisboa em 1850*” como primeira revista-de-ano portuguesa.

⁵ Cafés-cantantes eram “casas de espetáculos com serviços de cozinha e bebidas” (TINHORÃO, 2005:135).

Em 1878, começa a carreira de revistógrafo daquele que seria considerado o maior autor deste gênero de teatro no Brasil, Artur Azevedo⁶. Junto com Lino d'Assunção, escreve “*O Rio de Janeiro em 1877*”, com música de Gomes Cardim. Nem com esta revista e nem com a próxima, “*Tal Qual Como Lá*”, realizada em parceria com França Júnior em 1879, Artur Azevedo alcançou o sucesso nesta forma de teatro. Mas a nacionalização deste gênero teatral começa a ser feita através da “apropriação de ritmos populares” (TINHORÃO, 1972:6) já presentes nestas revistas de Artur Azevedo, como veremos na seleção de canções do capítulo III.

Em 1884, formando com Moreira Sampaio “a incontestável mais feliz dupla do Teatro de Revista brasileiro” (VENEZIANO, 1991:27), Artur Azevedo apresenta “*O Mandarin*”, revista que inicia uma das convenções mais presentes nesta espécie de teatro, a caricatura pessoal (RUIZ, 1988:19), embora José de Alencar já tivesse utilizado este recurso, em 1857, na sua comédia “*O Rio de Janeiro (Verso e Reverso)*” (VENEZIANO, 1991:28). Com a polêmica acerca da caricatura pessoal – que provocou queixas à policia, apoiadas por colonistas do *Jornal do Commercio* – feita por Xisto Bahia, “um dos maiores artistas populares do seu tempo” (RUIZ, 1988:20), “*O Mandarin*” deflagrou o processo de conquista do público carioca pela Revista, no primeiro período das revistas no Brasil – aquele das Revistas-de-Ano, que Ruiz (1988:15) dá como abrangendo o período de 1859-1914. Por definição, a Revista-de-ano consistia de uma:

[...] Revisão dos fatos dos doze meses imediatamente passados [...],
uma revisão burlesca a que mais tarde foi acrescentada a crítica de

⁶ Artur Nabantino Gonçalves de Azevedo, ou simplesmente Artur Azevedo (1855-1908), foi teatrólogo, comediógrafo, poeta, contista, crítico teatral e cronista da sociedade no fim do séc. XIX, entre outras ocupações. Prosseguiu com o trabalho de Martins Pena, consolidando a *comédia de costumes* brasileira. Lutou pela existência de um teatro verdadeiramente nacional. Investiu muito de seu esforço no teatro ligeiro e dele fez terreno para a crítica social. Operetas, óperas-cômicas, comédias de costumes, entremeses, burletas, sainetes e Revista-de-ano eram continuamente produzidas por ele e nelas a presença da música era marcante (ENCICLOPÉDIA ABRIL, 1972a:38).

acontecimentos e figuras [públicas] bem identificadas pelo público (VENEZIANO, 1991:13).

Artur Azevedo escreveu dezenove revistas-de-ano, com vários parceiros, inclusive seu irmão, o romancista Aluísio Azevedo. Algumas de suas revistas-de-ano foram, devido ao sucesso alcançado, reeditadas pelo próprio Artur e, assim: “*Viagem ao Parnaso*” (1891) tornou-se “*A Fonte Castália*” (1904); “*O Tribofé*” (1892) foi transformado na burleta⁷ “*A Capital Federal*” (1897); e “*Comeu!*” (1902) virou a burleta “*O Cordão*” (1908). As revistas de Artur Azevedo “preocupavam-se todas em obedecer a um enredo, numa espécie de homenagem à coerência tradicional do teatro de comédia” (TINHORÃO, 1972:15), embora já em 1887 uma companhia espanhola, trazendo a revista “*La Gran Via*”, tenha introduzido aos espectadores brasileiros uma nova forma de espetáculo: coristas em evoluções coreográficas marcadas, monólogos e canções em alternância com números musicais com a participação daquelas coristas, o que, ainda segundo Tinhorão (1972:15-16), levará “à descoberta do carnaval como tema de revista”. Na paródia à “*La Gran Via*” chamada “*O Boulevard da Imprensa*”, Oscar Pederneiras⁸ fez apresentar, pela primeira vez em cena, as três principais sociedades carnavalescas da época, no Rio de Janeiro: os “Democráticos”, os “Fenianos” e os “Tenentes do Diabo”, representadas no palco por coristas.

Grandes escritores desta fase do Teatro de Revista – assim como de outras formas de teatro ligeiro – foram Luiz Peixoto⁹ (que, com Carlos Bettencourt¹⁰ e Chiquinha Gonzaga, criou a burleta “*Forrobodó*”, em 1911) e Raul Pederneiras¹¹.

⁷ Burleta é uma “pequena farsa musicada” ou um “drama jocoso musicado” (BORBA, 1958a:239).

⁸ Oscar Pederneiras “prestou grandes contribuições para a permanência da qualidade dos textos no século XIX” (ANTUNES, 2002:23). Foi o autor da revista “*Bendengô*”, inspirado pela queda de um meteorito no sertão baiano, em 1888. Escreveu também “*1888*” e “*Zé Caipora*”, entre grandes sucessos da revista.

⁹ Luiz Peixoto (Niterói, 1889 – Rio de Janeiro, 1973), era sobrinho de Leopoldo Miguez. Caricaturista, escritor, jornalista e poeta, fundou diversas revistas e jornais, como: “ZUM-ZUM”, “Última Hora”, “Sete Horas”, “HORA H”. Estreou em 1911 com a revista “*Seiscentos e Seis*”, iniciando com Carlos Bettencourt “a dupla que dominou durante 20 anos todos os teatros do Rio”, tendo tido, ainda, outros parceiros. Fundou com Alvaro Moreyra, Heckel Tavares e Joracy Camargo o “Teatro de Brinquedo”. Foi o autor da letra de “Azulão”, de

Neste período – quando o modelo era francês vindo através de Portugal, mas já eram utilizados temas e tipos locais – o foco central da revista, e seu principal cenário, era a cidade do Rio de Janeiro – primeiramente Corte Imperial, depois Capital Federal:

Pelas revistas de ano, ao focar a cidade, passeavam personagens-tipo que encarnavam o perfil acabado do carioca, às vezes malandro, às vezes cômico. Também imigrantes portugueses, ingênuos sertanejos pasmados diante do progresso, mulheres fatais, doutores e uma galeria sem fim de caricaturas vinham se juntar às alegorias, oferecendo um panorama tão ou mais fiel para a história do que a comédia de costumes... As doenças, os problemas financeiros e a imprensa surgiam [...] alegorizados. O *quadro dos teatros* era obrigatório e nele se criticavam os acontecimentos teatrais do ano anterior [...] O Ano Velho e o Ano Novo eram fisicamente representados... A ligar tudo isso, estava a figura do *compère* (compadre), que apresentava os quadros, comentava-os, intervinha com histrionismo, pactuava com a platéia (VENEZIANO, 1991:31).

A guerra de 1914 impulsionou o gênero para uma grande transformação. O modelo da revista-de-ano caiu em desuso. Da associação do modelo teatral europeu, do carnaval e da música popular surgiu a identidade brasileira da Revista: as revistas carnavalescas, que foram evoluindo nesta forma durante as décadas de 1920 e 1930. Nesta época, o Teatro de Revista começa a perder sua característica crítica e sua visão aguda e bem-humorada do cotidiano, tornando-se cada vez mais um espetáculo onde “a fantasia sobrepunha-se à crítica [...] Mais para os olhos e a imaginação que para a inteligência e a reflexão” (RUIZ, 1988:86). Se estas mudanças de estilo dramático acarretaram em mudanças no estilo musical seria objeto para uma outra, e extensa, pesquisa.

Jayne Ovalle (ABREU, 1963:261-264). Segundo Roberto Ruiz, a burleta “*Forrobodó*” introduziu o falar carioca no teatro brasileiro (1988:215).

¹⁰ Carlos Bettencourt (Rio de Janeiro, 1888-1941), autor de “*Aguenta Felipe*” e “*Pé de Anjo*”. Considerado “o substituto indiscutível de Arthur Azevedo” (ABREU, 1963:253-258).

¹¹ Raul Pederneiras (Rio de Janeiro, 1874-1953) também foi caricaturista e revisteiro, tendo sido ainda professor de Direito e presidente da Associação Brasileira de Imprensa (ABI). Fez carreira no momento em que a revista mudava seus rumos, passando a enfatizar os aspectos visuais e festivos e afastando-se da visão crítica sobre a sociedade. Foi junto com Luiz Peixoto, fundador do jornal “*A Última Hora*” (ENCICLOPÉDIA ABRIL, 1972b:559).

1.2 COMPOSITORES DO TEATRO DE REVISTA BRASILEIRO

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 nos números musicais. Se na ópera e na opereta, os personagens (os principais, ao menos) entram em cena cantando recitativos, árias e cabaletas para se apresentar ao público e serem situados no enredo; na Revista, paralelamente, 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. As coplas (*couplets*, em francês) são pequenas peças em verso para serem cantadas, fazendo parte do texto dramático, que permitem ao autor do texto colocar em cena com clareza e eficácia todos os personagens, inclusive os personagens alegóricos. Estas coplas-de-apresentação eram distribuídas pelos autores – de acordo com a necessidade, importância do personagem ou efeito desejado – buscando um equilíbrio para o espetáculo, que, no caso de todos se apresentarem cantando, tornar-se-ia muito longo, já que, além dessas coplas, existiam canções, danças (cantadas ou não), grupos – duetos, tercetos ou conjuntos – e números musicais de grande porte. Estes números de grande porte eram as chamadas *apoteoses*¹², que encerravam cada ato, e o espetáculo em si, e do qual participa grande parte ou todo o elenco do espetáculo – diferentemente dos *finales*, em ópera, que têm por função concluir os atos, trazendo uma “lição de moral” ou um gancho para o próximo ato.

¹² Do grego, significa divinização. Em teatro era “a cena final das peças dramáticas, a qual, comumente, era formada por figuras sobre nuvens e enriquecida por varios artifícios” (VENEZIANO, 1991:110). Os temas das apoteoses no teatro de revista não tinham nada a ver com os enredos do espetáculo, eram, antes, manifestações cívico-patriotas, de ufanismo ou exaltação a um fato ou personalidade. Assim, “os atos pareciam terminados e depois vinha uma apoteose” (VENEZIANO, 1991:110).

A música do Teatro de Revista bebeu de diversas fontes. Teve compositores vindos do teatro lírico, como Henrique Alves de Mesquita¹³, que participou do movimento pela ópera brasileira, na Imperial Academia de Música e Ópera Nacional com “*O Vagabundo*” (KIEFER, 1982:77). Teve também Abdon Milanez¹⁴ que, depois de uma carreira musical no teatro ligeiro, foi o substituto de Alberto Nepomuceno na direção da Escola Nacional de Música. Compositores como Francisco Assis Pacheco¹⁵, João José da Costa Junior¹⁶, Nicolino Milano¹⁷ que, com formação acadêmica, trabalharam musicando o Teatro de Revista, contribuindo assim para criar um padrão de excelência, no palco, e de expectativa, na platéia. Nomes vindo do Choro, como Sofonias Dornelas, Luís Moreira e Paulino Sacramento também criaram música para o palco do Teatro de Revista. Criando revistas, tivemos músicos populares que inspiraram compositores eruditos – como foi o caso de Marcello Tupinambá, cujas canções foram usadas em composições por Darius Milhaud, que o considerava, junto com Ernesto Nazareth, um mestre dizendo “Nazareth e Tupinambá

¹³ Henrique Alves de Mesquita (1838-1906) foi o primeiro aluno do então Conservatório de Música do Rio de Janeiro a ser enviado à Europa para completar seus estudos. As operetas e as peças musicais ligeiras representam sua maior produção. Entre elas “*Ali-Babá*”, “*Trunfo às avessas*” e “*Coroa de Carlos Magno*” são as mais célebres. Além de regente da orquestra do Teatro Fênix, no Rio de Janeiro, ocupou o cargo de professor do Conservatório e depois do Instituto Nacional de Música (KIEFER, 1982:103-104).

¹⁴ Abdon Milanez (1858-1927), compositor, pianista, teatrólogo, nasceu na Paraíba, vindo jovem para o Rio de Janeiro. Iniciou sua carreira artística como compositor teatral. Sua primeira obra, a opereta “*Donzela Teodora*”, com libreto de Artur Azevedo, estreou em 1886 no Teatro Santana. Musicou ainda as peças “*A Loteria do Amor*”, de Coelho Neto; “*O Bico do Papagaio*”, de Eduardo Garrido; e “*A Chave do Inferno*”, de Castro Lopes, todas com muito êxito. Embora sem formação tradicional em composição, escreveu a ópera “*Primizie*”, em um ato, com libreto de Heitor Malagutti, estreada em 1904, no Rio de Janeiro, e re-encenada em 1921, no Teatro Municipal (RJ). Em 1916, substituiu Alberto Nepomuceno na direção da Escola Nacional de Música, cargo que exerceu até aposentar-se em 1922. Em sua gestão, terminou-se a construção do prédio da Rua do Passeio, tendo sido inaugurado, em 1922, o Salão Leopoldo Miguez (VASCONCELOS, 1977:45).

¹⁵ Francisco Assis Pacheco (1865-1937) foi o ganhador, com a cantata “*Brasil*”, do primeiro prêmio em um concurso nas comemorações oficiais do 4º Centenário da Descoberta do Brasil (VASCONCELOS, 1977:104).

¹⁶ João José da Costa Junior (1868-1917), compositor, regente e pianista, também ficou conhecido pelo pseudônimo de Juca Storoni (anagrama de Costa Junior). Seu primeiro trabalho de composição para o teatro de revista foi em “*O Homem*” de Artur e Aluísio Azevedo, em 1889. Escreveu as músicas das revistas “*O Bendegó*” (1889) e “*O Sarilho*” (1890). Autor da polca “*No Bico da Chaleira*”, sucesso do carnaval de 1909, que originou a expressão *chaleirar* (bajular, puxar o saco), foi professor do Instituto Profissional e do Conservatório do Rio de Janeiro (VASCONCELOS, 1977:149). Foi um prolífico compositor, o que se poderá observar na seleção de músicas desta monografia.

¹⁷ Nicolino Milano (1875-1965) formou-se violinista no Instituto Nacional de Música. Compôs a música de peças de Artur Azevedo e Valentim Magalhães, entre outros. Trabalhou musicando revistas em Portugal, onde compôs o “*Fado Liró*”, sucesso em Portugal que ganhou o carnaval carioca de 1910 e de 1911. A partir de 1934, ocupa a cátedra de Prática de Orquestra, da Escola Nacional de Música (VASCONCELOS, 1977:294-296).

precedem a música de seu país como as duas grandes estrelas do céu austral” (*apud* KIEFER, 1982:119).

Ao apresentarmos esta listagem de compositores, quisemos mostrar que embora a música do Teatro de Revista tenha sido, comumente, considerada como música funcional – isto é, música feita especificamente para auxiliar no *fazer teatral e artístico* – ela foi criada por excelentes e bem conceituados músicos para, ao menos na época, reconhecidos artistas e não deve ser desprezada como objeto de estudo, posto que o valor artístico do Teatro de Revista tem sido cada vez mais reconhecido¹⁸. Para enfatizar as características positivas da abordagem deste repertório por parte dos estudantes de canto, falaremos de alguns dos artistas que subiram aos palcos da Revista e de suas vozes, o que nos remeterá a questão da técnica vocal presente no segundo capítulo.

1.3 INTÉRPRETES DO TEATRO DE REVISTA

Como falar da voz cantada e do seu uso no Teatro de Revista do século XIX e do início do século XX? A literatura sobre a voz e o canto no chamado teatro ligeiro brasileiro – que inclui revistas, *vaudevilles*¹⁹, mágicas, operetas – é praticamente inexistente. Nosso caminho teve de passar por biografias pessoais e descrições de teatros para poder colher dados sobre a forma de cantar de atores e atrizes. A listagem do repertório musical de cantores e cantoras, atrizes e atores, assim como a estrutura e o tamanho dos teatros utilizados

¹⁸ Neyde Veneziano afirma que “hoje, não há mais a necessidade da argumentação sobre a importância do circo, dos teatros itinerantes, do *cabaret*, do teatro de revista das operetas, das burletas, das mágicas” (2004:32), ao fazer, em um ensaio, uma retrospectiva de sua própria pesquisa, na revista *O Percevejo* nº 13, que é dedicado ao teatro de revista brasileiro.

¹⁹ Gênero francês de canção popular, que passou a modalidade teatral, com caráter de comédias de situações, tendo intervenções de música ligeira e alegre, cenas ambíguas e imprevistos atordoantes (KUTCHMA, 1999:51).

pelo Teatro de Revista, nos deu importantes indicações que permitiram algumas considerações sobre seu preparo técnico-vocal.

Como a música era uma parte substancial dos espetáculos ligeiros, inclusive como elemento dramático, e a leitura de textos de Artur Azevedo nos mostra que a grande maioria dos papéis principais tinha partes cantadas, as questões que se levantam são: Eram os atores e atrizes realmente cantores, num sentido técnico-vocal? Que tipo de treinamento vocal teriam esses artistas recebido? A música era pensada para facilitar o desempenho dos cantores ou esperava-se que eles tivessem técnica vocal desenvolvida? As canções eram escritas para o espetáculo ou para um artista em especial que participaria do espetáculo?

Para Décio de Almeida Prado, “o teatro português – e por conseqüência o brasileiro – tinha alguma experiência do canto e da dança [...] adquirida no entremez” (1997:20). Podemos observar, com isso, que havia, no teatro brasileiro, tradição no cantar e no ouvir cantar e, possivelmente, alguma exigência para com a qualidade das vozes. Além disso, a influência de Portugal ainda é muito presente no Brasil durante o Segundo Reinado e durante a implantação da República. Esta influência vai do comércio à formação de um gosto peculiar do público, se estendendo também às artes (VENEZIANO, 1991:28). Esta influência se fez presente até estar avançado o século XX, influenciando os diversos gêneros teatrais, nos seus repertórios, elencos e principalmente na fala – “falava-se, pois, nos palcos brasileiros, castiçamente à portuguesa” (RUIZ, 1988:15).

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, pôde-se inferir,

pelo tamanho de suas platéias, a exigência que os atores-cantores sofriam ao projetarem suas vozes, falando e cantando. Dos teatros que, mais comumente, recebiam espetáculos de revista podemos citar alguns exemplos que demonstram essa exigência 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, o qual “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 platéia 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). O mesmo livro nos diz, contraditoriamente, que em 1896 tinha 250 lugares, tendo sido reformado em 1904, aumentando sua capacidade para 650 espectadores (LIMA, 2000:113). Posteriormente passou a ser chamado Teatro Carlos Gomes;

Este pequeno levantamento nos permite ver que, numa época em que a amplificação das vozes por microfones não existia, era realmente necessário aos atores e às atrizes possuir, através de técnica ou esforço, uma excelente projeção vocal. Para efeito de comparação, falemos da capacidade de lotação dos três teatros dedicados à ópera e ao teatro sério no Rio de Janeiro do século XIX: o Real Teatro São João, reconstruído depois de um incêndio como o Teatro São Pedro de Alcântara, e o Teatro Lírico (chamado antes da república de Imperial Teatro D. Pedro II); e, para termos um parâmetro de comparação, citemos o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, na sua forma atual.

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, foi chamado de Teatro São Pedro de Alcântara, com lugar 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 o tamanho da platéia, mesmo em teatros com acústica perfeita, influencia na escolha das vozes para os espetáculos, podemos entender que as demandas

vocais para o teatro ligeiro não eram menores, e em alguns casos até maiores, que as do teatro denominado sério.

Lendo as biografias dos nomes que mais freqüentavam os elencos das revistas, vemos atrizes que transitavam com tranqüilidade, e com freqüência, da revista para a mágica e para opereta cantando papéis que exigiam bastante da voz, sendo que algumas chegaram a se aventurar, com sucesso, 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:

Atrizes vindas de fora, principalmente francesas, mas também espanholas e italianas, para os principais papéis femininos, que aliavam sedução e musicalidade: atores nativos para formar o naipe masculino, em que predominava a caracterização cômica (PRADO, 1997:21).

Sendo também dito que:

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 Grau²⁰, Cinira Polônio²¹, Rose (depois Rosa)

Villiot²² e Pepa Ruiz²³ são citados na revista e na opereta. Ana Manarezzi é citada como

²⁰ 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 canções 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 Clarinha*”. Cantou em peças no Teatro Príncipe Imperial (“*O Mandarin*”, 1884). Com a *Empresa Heller*, fez “*Fausto Jr.*”, “*Os Sinos do Eremitério*”, “*Babolin*”, “*A Filha de Maria Angu*” (ABREU, 1963:69-76).

²¹ Cinira Polônio (1862-1938), “que estudara música na Europa e cantava com malícia e finura canções francesas, além de protagonizar operetas” (PRADO, 1997:29), estreou no Teatro Lírico em 1879.

soprano²⁴ e Xisto Bahia²⁵ é dito “de voz abaritonada” (TINHORÃO, s.d.:22). De qualquer forma, “era música para ‘gargantas inteiras’, não para [as] 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, há dados interessantes que nos conduzem a avaliar positivamente a capacidade vocal dos atores-cantores no Teatro de Revista. Artur 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 da ária “*La Donna è Mobile*”²⁶ com versos seus. Mesmo com a tonalidade modificada, uma música conhecida (e por isso utilizada comicamente) teria sido cantada integralmente para surtir o efeito desejado – o que é confirmado pelos versos que utilizam toda a melodia para serem acomodados, demonstrando a capacidade vocal do ator:

*Barão estou feito
Da Vila Rica!
Eis a rubrica
Do Imperador!
‘Stou satisfeito!
Sou mais um furo
Que aquele obscuro
Comendador!
Brasão doirado
Meu nome encerre:
Um V e um R,
Por cima um B.
Vê-lo-ei gravado,*

²² 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 Artur Azevedo a uma opereta francesa.

²³ 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 Mungunzá”, escrito para a temporada brasileira por Francisco de Carvalho.

²⁴ Ana Manarezzi (1864-??), “atriz grega, soprano” (RUIZ, 1988:35), cantou “As Laranjas da Sabina”, na revista-de-ano “*A República*”, de Artur Azevedo. Já Tinhorão (1972:60) diz “a atriz e soprano italiana Ana Manarezzi” (grifos nossos).

²⁵ 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.

²⁶ Da ópera “*Rigoletto*” de G. Verdi.

*Todo pachola,
Na portinhola
Do meu cupê!* (AZEVEDO, 2002a:1364)

As atrizes têm suas vidas contadas de forma mais detalhada. Abigail Maia, por exemplo, passou por diversas etapas, todas envolvendo seu canto e o reconhecimento do público e da crítica. 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”²⁷ 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; na *Cia. Luso-Brasileira*, do Empresário 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 Luís Moreira e João Foca 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 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 atriz Abigail Maia” ou “dedicada a grande atriz Abigail Maia”.

²⁷ “Ingênua” é a jovem (conhecida, em priscas eras, como *menina-moça*) que, nas estórias e no teatro, sempre se apaixona pelo *rapaz errado*, é enganada por ele, sofre com isso, mas tem um final feliz ou redentor.

Há, ainda, algumas atrizes cujas histórias são digna de livros. Margarida Max (São Paulo, 1902 – Rio de Janeiro, 1956), vedete do Teatro de Revista, que estreou no Rio de Janeiro em 1911 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, em 1917, substituindo a “ingênuas” na peça “*As duas gatas*”, da Companhia de Alzira Leão. Chegando ao Rio, trabalhou com Viriato Corrêa, Oduvaldo Viana, Otília Amorim, Abigail Maia, entre outros. Em 1924, encabeça o elenco de “*A la garçonne*”, 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, sob orientação de Klass, cantou “*Tosca*”, de Puccini, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, na década de 1940 (ABREU, 1963:269). No mínimo, boa extensão e grande volume vocal ela teve.

Outra dessas atrizes-cantoras que demonstrou grande versatilidade foi Medina de Souza (Lisboa, 1877 – Rio de Janeiro, ?) que, segundo Artur Azevedo, foi “uma atriz de imensos recursos, com bela voz, que tem sempre obtido sucessos” (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 (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 (de “*Les cloches de Corneville*” e “*Viúva Alegre*” às brasileiras “*Jurity*” e “*Amor Bandido*”), mágicas (“*Ali-Babá*”, “*Bico de Papagaio*”), revistas brasileiras (“*Rio Nu*”, “*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).

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 cantou 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 se utiliza amplificação sonora.

Estes dados sobre teatros e artistas do Teatro de Revista – que seriam material para diversas pesquisas e até romances – nos falam da capacidade vocal e artística dessas pessoas, que reuniam qualidades consideradas tão díspares nos dias de hoje – aliando técnicas vocais, ou líricas ou semi-eruditas, que independessem de amplificação sonora, com

o *fazer* música popular. Esta versatilidade era um objetivo e uma necessidade para aqueles atores e atrizes. E mesmo assim, encontrar intérpretes que se adequassem às necessidades das músicas e dos teatros não era questão de fácil solução, já que 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).

E também 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. Se por um lado a projeção da voz era fator de sucesso ou fracasso, por outro a expressão total do artista pesava bastante. A seguir, veremos quais os caminhos possíveis no uso da técnica vocal, observando suas semelhanças e diferenças, para, depois, vermos como isso se aplicará à música proposta como objeto de estudo.

ATO 2

TÉCNICA VOCAL

“Aprender a cantar é um processo de descobrimento do que sua voz pode fazer por você”²⁸ (BROWN, 1996:xiii). A busca pela melhor técnica vocal passa pelo desenvolvimento de aspectos da voz que a qualificarão como instrumento musical. Timbre, extensão, 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. A seguir discutiremos aspectos da técnica vocal, a diferenciação entre fala e o canto (popular e lírico) – com suas demandas e particularidades –, e, principalmente, o *belting*, técnica vocal originada no teatro musical norte-americano e usada, de maneira adaptada, no teatro musical brasileiro atual. Acreditamos, e isso dá margem a um outro e mais profundo trabalho, que o uso da voz – como o uso do corpo, dançando ou como elemento visual – seguia certas convenções estéticas, criando padrões para cada tipo de situação ou personagem.

²⁸ “*Learning to sing is a process of discovering what your voice can do for you*” (tradução do autor).

2.1 FALA E CANTO

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” (2005:300). A voz cantada é ainda dividida em “canto popular” e “canto erudito” (BEHLAU, 2005:334 e 336). Levando em conta C. Ware (*apud* RUBIM, 2000:15), 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 podemos afirmar que

O aumento das experimentações vocais, tal como o *Sprechgesang*²⁹ 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*³⁰ italiano na ópera [e o] Apuramento histórico na performance de música antiga (RUBIM, 2000:15),

entre outros fatores, criam uma gradação contínua e ininterrupta no uso da voz, desde aquela falada até a voz lírica mais perfeitamente treinada, sem degraus nem quebras. Esta continuidade nos parece extremamente relevante na abordagem do repertório vocal do Teatro de Revista, cujos personagens costumam apresentar várias facetas diferentes durante o drama e, possivelmente, necessitariam fazer com que isso se refletisse na voz. Naturalmente, cada uma dessas gradações no uso da voz vai demandar ajustes, assim como “treinamento e adaptações prévias específicas e conscientes” (BEHLAU, 2005:300). Na voz falada, a preocupação será com a transmissão da mensagem e com a necessidade de

²⁹ 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).

³⁰ 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).

articulação precisa, ou seja, a inteligibilidade. Já na voz cantada, o controle da qualidade vocal será a premissa básica, podendo-se observar “reduções articulatórias, prolongamento de vogais e introdução de recursos específicos” (BEHLAU, 2005:301). Sendo que, no canto erudito, a inteligibilidade é freqüentemente renegada a planos não prioritários.

Trataremos a seguir dos parâmetros mais comumente aceitos como diferenciais na produção vocal, para fala e canto, a saber: respiração, ressonância, projeção da voz e articulação dos sons da fala.

A voz é o resultado do uso da expiração para criar “pressão suficiente para fazer nascer e manter o som” (DINVILLE, 1993:51). Assim, aprender a cantar provém, inicialmente, de aprender a respirar, isto é, adaptar a respiração às demandas do canto.

Para Behlau (2005:301), o ciclo respiratório completo na voz falada é determinado pelas “emoções e o comprimento das frases” e a respiração é “natural”. Com isso, ocorre pequena movimentação pulmonar na inspiração, pouca expansão do tórax e a expiração é um processo passivo. Na voz cantada, o ciclo respiratório se adequa às frases musicais e, com isso, a respiração deverá ser treinada. Há, no canto, expressiva movimentação pulmonar com expansão de todas as paredes do tórax, sendo o volume de ar utilizado consideravelmente maior. Neste caso, o controle da expiração é ativo e a caixa torácica mantém-se expandida por mais tempo, assim:

Parece haver uma relação entre o treinamento de canto – desenvolvimento da voz lírica – e o treinamento respiratório. Enquanto os cantores populares raramente possuem um treinamento respiratório específico, a situação é oposta nos cantores eruditos (BEHLAU, 2005:301).

Quanto à técnica respiratória, existem duas formas principais que podem ser apresentadas por duas expressões norte-americanas: *belly in* (barriga para dentro) e *belly out* (barriga para fora) (BEHLAU, 2005:301). De forma muito resumida, pode-se dizer que na técnica *belly in* a parede abdominal fica contraída durante o canto; enquanto na técnica *belly out* a parede abdominal fica distendida durante a emissão. Behlau nos diz que “podemos observar bons e maus cantores nas duas técnicas respiratórias” (BEHLAU, 2005:301), assim, não será a técnica escolhida que determinará a qualidade técnica do cantor. Claire Dinville aponta que “retardar o fechamento das costelas com a ajuda da sustentação abdominal e da solidez dos músculos para-vertebrais” (1993:53) é um fator de controle no gasto de ar, o que influencia na qualidade da afinação, da intensidade e do timbre do cantor.

O cantor com bom treinamento combinará o início da fonação adequada com o controle preciso da expiração, produzindo pressão constante para a produção uniforme do som. O suporte respiratório é sempre essencial para o canto e, segundo Rubim (2000), a sensação do suporte ou apoio é uma sensação de equilíbrio entre as técnicas do *belly in* e *belly out*, resultando em uma suspensão livre que oferece a pressão ideal para se cantar. A coordenação entre o ciclo respiratório e a fonação será mais cuidadosa e precisa para o canto do que a necessária para a voz falada.

Ressonância pode ser definida como a “relação entre dois corpos, ou o reforço e prolongamento de um som pela reflexão ou pela vibração de outros corpos”³¹ (BROWN, 1996:79). Os principais ressonadores do aparelho fonador humano são a faringe e a cavidade oral – o chamado trato vocal. São também ressonadores as partes imóveis – os ossos cranianos e os seios da face – e as partes móveis ou ajustáveis – a própria faringe, a

³¹ “*Relationship between two bodies, or ‘reinforcement and prolongation of a sound by reflection or by vibration of other bodies’*” (T. do A.).

língua, o maxilar inferior, o palato mole e os lábios. Dependendo das dimensões, do formato e da densidade destes ressonadores, podem ser produzidas diversas qualidades de som e, através de modificações nas suas posições, amplificar o som de diferentes formas – principalmente pelo reforço de alguns harmônicos, o que resulta dos formantes do som. Para o canto importam os dois primeiros formantes, pois definem a vogal emitida. O terceiro formante define a estridência da voz, dando um caráter mais intenso ao som emitido.

O desenvolvimento da percepção das ressonâncias requer um treinamento específico. O cantor, ou aluno de canto, deve perceber a ressonância através da vibração óssea dos seios da face, do peito (osso esterno) e mesmo das cavidades cranianas e da própria coluna vertebral. O som se propaga pelos ossos e dá ao cantor uma espécie de *feedback* som-vibração óssea que o ajuda a construir um mapa corporal consciente. Além da vibração óssea e do som emitido, o cantor também tem percepções sensoriais cinestésicas (de movimento). Ele sente a expansão da faringe, do palato mole, das narinas, uma sensação de espaço interno em várias direções. Através da construção deste mapa som-vibração óssea-espacos internos ele vai treinando seu corpo para cantar e ampliar suas possibilidades ressonantis. Os ressonadores são, para os cantores, o mesmo que o corpo do violão e a cauda do piano. Sem eles a amplificação do som seria muito restrita. A ressonância, como fenômeno físico que é, vai cuidar de reforçar harmônicos específicos no trato vocal, os quais ajudarão no aumento da projeção vocal. Através do controle respiratório (energia, ar pressurizado), da tonificação do trato vocal e da exploração consciente das ressonâncias, o cantor vai poder produzir sons em torno de 100 a 120 dB, ou mais, e ser capaz de cantar sem microfone e com uma orquestra sinfônica num teatro grande como, por exemplo, o Municipal do Rio de Janeiro (RUBIM, 2000:74).

A articulação dos sons na fala e no canto é preocupação constante de atores e cantores, pois a compreensão do texto é fundamental. Enquanto a voz falada objetiva a transmissão de uma mensagem – com articulação definida e sons com sua identidade mantida dependendo do padrão da língua –, a voz cantada privilegiará os aspectos musicais acima dos verbais, podendo significar, em alguns casos, uma sub-articulação do texto. O canto lírico evidenciará ainda mais esta situação, pois “as vogais podem apresentar modificações [...], para manter o equilíbrio da qualidade vocal” (BEHLAU, 2005:310).

A voz humana é o único instrumento musical que pode usar as palavras e Brown (1996) nos diz que a música é feita para fazer crescer os significados do texto. Mas como apreciar este texto se não é possível entendê-lo? A comunicação das palavras exige mobilidade muscular para sua articulação. Uma boa pronúnciação – que, sendo bem feita, acrescenta cor, energia e interesse – pode ser a diferença entre uma excelente performance e outra menos apurada neste aspecto.

Para Dinville (1993), a articulação da fala e do canto são realidades bem diversas, mesmo utilizando-se dos mesmos movimentos. No canto existe um “imperativo que é a qualidade e a afinação dos sons e isto num registro muito extenso” (DINVILLE, 1993:62), imperativo este que demanda a preparação consciente de uma forma que corresponda à nota a ser cantada, procurando-se, a partir disso, introduzir movimentos necessários à pronúnciação de vogais e de consoantes. Articular bem, ainda assim, não se dá pelo exagero ou deformação dos movimentos articulatórios, mas pela precisão de movimentos que a produzem. As vogais definem e carregam o som cantado; as consoantes são ruídos que entrecortam o discurso, dando inteligibilidade ao texto. O trato vocal reforça os harmônicos que serão responsáveis

pelo aumento da projeção da voz. A coluna de ar pressurizada vai fornecer a energia básica para a produção do som fundamental pelas pregas vocais.

As partes móveis do aparelho fonador responsáveis, principalmente, pela articulação são a língua, o maxilar inferior e os lábios. A língua “pode e deve executar movimentos extremamente precisos, em diferentes pontos da cavidade bucal” (DINVILLE, 1993:37), sendo constituída de 17 músculos e ligada à laringe e à epiglote. O maxilar inferior é a parte móvel da articulação, comandando em parte a atitude da laringe e o volume da cavidade bucal, e dele dependem muito a coloração timbrística e a compreensão do texto, assim como a distribuição das zonas de ressonância (DINVILLE, 1993:38-39). Os lábios regulam as atribuições do ressonador bucal anterior e realizam grande parte da construção final de vogais e consoantes.

2.2 CANTO LÍRICO E CANTO POPULAR

Podemos qualificar como marcantes e variadas as diferenças existentes entre o *canto erudito* e o *canto popular*, incluindo questões técnicas e comportamentais, pois se baseiam, para Behlau (2005) em premissas praticamente opostas. Para Mara Behlau, comparando 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” (2005:342). 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 – e que têm muito a ver com o perfil profissional de cada cantor e as demandas de cada campo de trabalho – são:

- *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 da 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 não significa, necessariamente, 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). Aparentemente, as liberdades no canto popular são maiores quanto 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;

- *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 de menor importância, 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” (BEHLAU, 2005:342), pela extensa duração das apresentações e a variação na dificuldade das canções e nas condições do ambiente de trabalho;
- *Ressonância vocal.* Enquanto o cantor erudito tem a possibilidade e a necessidade de variar e adaptar no uso de seus ressonadores para caracterizar seus personagens, o cantor popular, em geral, só varia no uso das ressonâncias para suplantar dificuldades momentâneas ou até definir seu estilo ou marca vocal pessoal (BEHLAU, 2005:343).

2.3 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 sua origem no teatro musical norte americano.

Restritamente falando, o termo *belting* é aplicado no caso das cantoras levam a voz de peito até a região aguda de suas vozes (geralmente até Eb_4 ³², algumas até mais agudo). 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 *cobrando* a voz com mais mistura de voz de cabeça. O *belting* é um som intenso relacionado com a fala por uma vigorosa atividade do músculo tiroaritenóide (prega vocal), com alta pressão sub-glótica e contração de outros músculos relacionados à laringe e à faringe (NATS, 2001). Há uma hipertonicidade dos constritores faríngeos e elevação da laringe, com diminuição do comprimento e da largura da faringe (HANAYAMA, 2004:437). Craig (2003:6) nos fala, ainda, de um alto nível de esforço muscular na cabeça, pescoço e costas (por ela denominados músculos de respiração forçada), 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”³³ (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

³² 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 *b* significa bemol e #, sustenido. O número subescrito se refere à oitava a qual a nota pertence, então, neste caso, Eb_4 significa a nota mi bemol da oitava imediatamente mais aguda que a oitava central do piano, que é chamada “3”.

³³ “*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.).

obrigatório de microfones, sendo, como idéia sonora, parecido com um alrear de voz, em espaço aberto, para chamar a atenção de alguém (NATS, 2001).

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”³⁴ (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”³⁵ (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, idem).

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”³⁶ (CRAIG, 2003:5).

³⁴ O uso desses termos não é, neste caso, um juízo de valores, como o seria para os cantores em geral.

³⁵ “*Call and response*” (T. do A.).

³⁶ “*Many classical pedagogues refuse to teach belting because they do not personally like popular music*” (T. do A.).

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. No “IV Congresso Internacional de Professores de Canto” em Londres, em 1997, foi constatado que esta discussão era internacional³⁷. 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. 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.

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.

2.4 USO DA TÉCNICA VOCAL NO REPERTÓRIO DO TEATRO DE REVISTA

No repertório em questão neste trabalho – que é considerado música popular, mas com possibilidade de uso da técnica de canto lírico ou outra que promova grande projeção da voz – será possível apontar caminhos, aconselhar sobre escolhas, sem, no entanto,

³⁷ Relato da professora Mirna Rubim que presenciou o fato.

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.

Com a aplicação do questionário, verificamos que dois terços dos bacharelados em Canto consideram que cantar em português apresenta maiores dificuldades de cantar em língua estrangeira; no que concordam igual porção dos alunos de Artes Cênicas que responderam o questionário. A maioria dos questionados acredita que a inteligibilidade do texto é mais crítica e mais exigida ao se cantar em português, por ser a língua pátria da maior parte da platéia (aqui no Brasil). Dos que tiveram experiência anterior com teatro musicado em português, mais de 70% considerou ter obtido progresso na sua técnica vocal a partir desta experiência, tendo sido citados: aumento da capacidade de afinação; maior domínio vocal pelo uso da língua natal; e melhor possibilidade de expressão por compreensão total do texto cantado. Houve preocupação, expressa por poucos, com o distanciamento entre o português falado e o português cantado, devido a problemas com a fonética do português brasileiro.

Ao conversar com colegas cantoras³⁸ – três vozes femininas de timbres e pensamentos diversos, que responderam o questionário proposto – consideramos que o repertório, por não ser de conhecimento geral, não teve ainda um padrão de abordagem estabelecido, como já existe para outros repertórios, como, por exemplo, a canção de câmara alemã, a francesa ou, mesmo a brasileira. Este dado nos permitiu, e permitirá aos cantores em geral, *brincar* vocal-estilisticamente com esse repertório da revista e descobrir sua forma e seu estilo de abordagem.

³⁸ Como as vozes femininas conseguem uma diferenciação mais clara do padrão vocal (se popular, se lírico ou se *belting*), preferimos não procurar outras fontes (vozes masculinas) nesta fase, além do próprio autor.

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 neste tipo de repertório será a clareza com que o texto é apresentado e interpretado, por isso a sugestão de uma técnica como o *belting* e sua estética, pois propiciam clareza aliada à intensidade. 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 pode esconder todo o humor de uma peça. Com um desencontro entre música e texto, o efeito pode ser perdido. Então, entre duas ou mais possíveis opções, escolha-se aquela que promover o melhor entendimento da mensagem pelo espectador-ouvinte.

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

As demandas vocais de cada peça devem ser analisadas para se escolher como abordá-las, o que será feito, apenas como sugestão, no próximo capítulo. Algumas se inclinam para um estilo popular (com poucos saltos melódicos e predominância no uso de graus conjuntos) e não precisam de grandes esforços vocais, mas de interpretação teatral bem direcionada. Outras necessitam de cuidado, por apresentarem saltos para o agudo e maior variedades nos intervalos melódicos, que vão exigir uma voz mais trabalhada, mais flexível e com maior extensão – em que pese a interpretação e a expressão teatral.

A seguir, analisaremos as peças selecionadas para esse trabalho, localizando historicamente o material; avaliando estilo, tema, extensão e tessitura vocal, dificuldades técnicas apresentadas; para, com isso, sugerirmos abordagens técnico-vocais.

ATO 3

AS CANÇÕES

Neste capítulo, apresentaremos e analisaremos as canções por nós escolhidas para formar um pequeno painel, longe de exaustivo, do repertório de canções do Teatro de Revista brasileiro. Este material, editado na forma de partitura impressa, é composto por canções que alcançaram sucesso de público quando lançadas, sendo, por isso, imprimidas para consumo geral. Procuramos privilegiar a variedade de ritmos e temas, embora tenhamos alguns compositores com mais de uma peça nesta seleção e alguns temas recorrentes. Temos, levando em conta as indicações nas próprias partituras, duetos e solos em forma de lundu, de tango, de corta-jaca, de maxixe, de valsa lenta, de romance. Algumas para serem cantadas por mulheres, outras por homens, outras por quem delas se agradar.

Este repertório, como dito anteriormente, ainda não teve padronizada uma forma de abordagem, o que permite grande liberdade interpretativa e vocal da parte do cantor. Não foi e não é nossa intenção a de criar este padrão. Antes, preferimos que cada um se permita fazer sua própria leitura. Nossas sugestões surgiram de conversas entre amigos e de experiências próprias, não podendo ser generalizadas nem tomadas como lei, e servem para iniciar e alimentar uma discussão, sem procurar uma resposta definitiva – que provavelmente nem existe.

Neste repertório, uma característica, bem interessante e recorrente, é o uso quase que exclusivo de canto silábico, sendo mínimo o uso de melisma³⁹ – que, quando ocorre, busca um efeito que reforce o que é dito nos versos. O riso é um exemplo disto, como ocorre no “Tango do Jonjóca” (ver 3.1.2).

Tomaremos agora cada uma das canções selecionadas e faremos uma pequena análise que privilegiará as relações entre texto e música, entre vocalidade e articulação, fazendo também um breve histórico de cada peça. Embora informemos a extensão vocal de cada canção com alturas absolutas, isto não deve ser considerado um empecilho na sua escolha para execução, já que, em geral, a transposição para outras tonalidades não envolve grande dificuldade. As canções para vozes masculinas devem ter sua linha vocal cantada uma oitava abaixo da que aparece nas partituras. Como estas partituras foram editadas para venda ao público em geral, não retratam, necessariamente, as tonalidades em que foram executadas no palco dos teatros. As partituras constam no anexo 1 e estão ordenadas conforme sua apresentação neste capítulo.

3.1 SELEÇÃO COMENTADA

3.1.1 Ataca Filippe!

Também denominada, na partitura, “Lundu do Recreio da Cidade Nova”, faz referência nos seus versos a um certo Filippe – que era o proprietário do Teatro Recreio da Cidade Nova. Foi cantado, em 1886, na revista-de-ano “*O Bilontra*”, de Artur Azevedo, e sua

³⁹ Melisma é, em música vocal, um “grupo ou grupos de notas que se entoam sobre uma só sílaba”, em oposição ao canto silábico, “em que há uma nota para cada sílaba” (BORBA, 1958:206).

música é de Gomes Cardim. Grande sucesso na época em que foi lançada, Tinhorão relata que seu “refrão ‘Ataca Felipe’⁴⁰ entra para a linguagem popular” (1972:56).

A partitura traz, como indicação de andamento, a expressão *tempo de lundu* e ritmicamente faz uso constante da célula rítmica *semicolcheia-colcheia-semicolcheia*, ritmo que é enfatizado pelo uso, no texto, dos fonemas [p], [k] e [t]⁴¹. A melodia se baseia em saltos de terça, fazendo uma progressão no sentido descendente. Sem saltos melódicos maiores do que uma terça maior, a dificuldade da peça está na articulação do texto, cuja prosódia apresenta alguns poucos deslocamentos de acentuação. A linha melódica se restringe a um intervalo de oitava justa (de C₃ a C₄), com uma tessitura⁴² média. Há uma indicação da presença de um coro que ri e repete versos do cantor.

A peça é toda em uma única tonalidade, não havendo notas alteradas, nem cromatismo. Como a maior parte das partituras encontradas, a parte de canto vem inserida na mão direita do acompanhamento pelo piano. A primeira estrofe vem junto à partitura, as duas seguintes aparecem escritas ao final.

Sendo uma peça de pequena extensão e tessitura média, pensamos que a clareza de articulação do texto deve ser privilegiada. A escolha da sonoridade deve favorecer esta clareza, mais do que a própria vocalidade.

⁴⁰ Tinhorão (1972) usa a grafia *Felipe*, enquanto na partitura (ver anexo) consta *Filippe* e, no texto de Artur Azevedo (2002a:1389), *Filipe*.

⁴¹ Fonemas serão representados entre colchetes.

⁴² Região em que uma linha vocal se concentra, podendo tender para uma ou outra região da voz – grave, média ou aguda – ou ainda abranger mais de uma região.

3.1.2 Tango do Jonjóca

Com música de Costa Junior, o “Tango do Jonjóca” foi cantado na Comédia-Revista de Costumes “*Viúva Clark*”, de Artur Azevedo, em 1900. Trata das confissões fictícias de um paquerador carioca, chamado Jonjóca, que seguia as moças (de qualquer idade) para saber onde moravam, mas não queria conversa com elas...

A peça se constrói em estrofes a solo seguidas de refrão com coro, fazendo uso constante do ritmo *semicolcheia-colcheia-semicolcheia/colcheia-colcheia*. A linha melódica das estrofes se faz em arpejos, nos acordes de tônica e dominante, e por graus conjuntos, abrangendo um intervalo de oitava justa – sendo que a peça toda tem uma extensão de nona maior (de Eb_3 a F_4) para o canto, com uma tessitura médio-aguda. A harmonia é simples, com duas inclinações que acontecem através da linha vocal. Na relação texto-música, temos as notas mais agudas caindo nas vogais [a], [o] e [ɔ], com poucas exceções. Prosódia correta em todas as estrofes.

A parte vocal vem embutida na parte aguda do acompanhamento pelo piano, o que pode permitir variações na parte do canto. A partitura não traz todas as estrofes que constam no texto da peça teatral, por isso reproduzimos a letra completa (AZEVEDO, 2002a:636) abaixo:

Estrofe 1:

*Se uma senhora passar eu vejo,
Onde ela mora saber desejo!
Se nas Paineiras, se em Botafogo,
Nas Laranjeiras ou em São Diogo.*

Na repetição:

*Uma, em que via Moderna Circe,
Comigo um dia quis divertir-se:*

*Levou-me ao Bico do Papagaio⁴³!
Quase lá fico... Noutra não caio!*

Refrão:

*Eu bem sei que isto provoca
De toda a gente o riso!
Mas Seu Jojoca⁴⁴
Não tem juízo*

Estrofe 2:

*Beldade austera, fácil beldade
Sigo por mera curiosidade.
Não lhe dirijo sequer a fala...
Somente exijo acompanhá-la.*

Na repetição:

*Se se equivoca e afrouxa o passo,
Se me provoca, sei o que faço:
Muito escorreito dobro uma esquina!
Não tenho jeito para a bolina!*

E mais uma repetição do refrão.

Vocalmente a peça apresenta pequenas dificuldades, pelas mudanças de registro que ocorrem. Sendo uma canção cômica, podemos considerar o uso de uma sonoridade bem próxima da fala – sem reforçar uma impedância de caráter lírico, mas mantendo a projeção – o que aproximará sua sonoridade daquela do *belting*. Nas estrofes, onde é contada a história do Jonjóca, buscar um som mais tranqüilo, para no refrão enfatizar, vocalmente, o comentário cômico.

3.1.3 Lundu do Pescador

Xisto Bahia cantou este lundu na revista do ano de 1887 “*O Homem*”, de Artur Azevedo. Utilizando-se de uma “música popular do norte” (AZEVEDO, 2002b:1816),

⁴³ “*O Bico do Papagaio*” foi uma mágica em 3 atos de Eduardo Garrido, com música de Abdon Milanez.

⁴⁴ Enquanto a partitura traz a grafia *Jonjóca*, o texto completo (AZEVEDO, 2002a) grafa *Jojoca*. Respeitamos as fontes de acordo com o momento.

Artur Azevedo usa a pesca como metáfora para descrever algumas formas de se sobreviver em sociedade.

Tendo três estrofes com refrão, a peça tem harmonia bastante simples. A linha vocal apresenta dificuldade moderada. Nas estrofes, a mão direita do acompanhamento é simplesmente a linha vocal. Cobrindo uma extensão de décima-segunda justa (de C₃ a G₄), as frases da melodia, com exceção da primeira frase das estrofes, têm perfil descendente em graus conjuntos ou pequenos saltos. A maior dificuldade vocal é que as notas mais agudas (F₄ e G₄) são dadas na cabeça das frases. A nota mais grave para o cantor coincide com o final da melodia. A tessitura fica na região médio-aguda.

Quanto à prosódia, há problemas diversos. Embora os versos das estrofes tenham sempre sete sílabas, as acentuações variam muito de estrofe para estrofe, o que exige adaptações rítmicas⁴⁵ ou a aceitação de uma prosódia (bem) torta. A primeira estrofe vem junto à parte do piano, as seguintes no final da partitura.

A partitura traz a indicação “por Xisto Bahia” onde deveria constar o nome do compositor, o que acreditamos significar que era *cantada* por ele na peça, usando-se seu nome para chamar a atenção de um possível comprador.

Sendo uma peça a ser cantada por homem (provavelmente tenor), e tendo uma extensão considerável, a escolha de sonoridade deve privilegiar a igualdade vocal. Não há notas agudas sustentadas, mas são todas atacadas no início das frases.

⁴⁵ Quando falamos em adaptações rítmicas ou acomodações, queremos dizer que é necessário refazer a divisão dos valores escritos na melodia para que o texto caiba na frase musical com prosódia adequada, isto é, uma semínima que numa estrofe foi dividida em duas colcheias, noutra poderá sê-lo em quatro semicolcheias, por exemplo.

3.1.4 Tango da Feijoada

Usando a feijoada carioca (ou fluminense), com seus ingredientes, e a cachaça (“Paraty”) como temas, esta peça, indicada como tango, parece-nos um belo maxixe do compositor Assis Pacheco. Foi cantada em “*O Tribofe*”, revista-de-ano de Artur Azevedo, em 1892.

Com uma linha melódica que usa muitos saltos, para o agudo e para o grave, a peça apresenta maiores dificuldades, demandando muita atenção nos saltos de nona menor, sétima menor, sextas e quintas – muito embora a melodia seja facilmente aprendida (daquelas de sair assobiando do teatro).

A partitura traz a linha vocal embutida na parte aguda do acompanhamento, que é escrito de forma bem idiomática para o piano. Com isso, em alguns trechos, a melodia indicada deverá ser cantada uma oitava abaixo do que está escrito. Em outros trechos, a melodia vai depender de escolhas do cantor, dentro das notas escritas, sendo possível escolher entre realizar saltos ou continuar uma linha de graus conjuntos. Com isso, a extensão da linha vocal poder ser de C_3 a G_4 , ou menos extensa para o grave, descendo apenas até $D\#_3$. A parte vocal é predominantemente aguda com mudanças constantes de registro, indo do agudo ao grave e vice-versa.

Dividida em quatro partes (*A-B-C-A'*), este tango apresenta uns poucos problemas na prosódia. Na segunda parte, os problemas parecem ser da edição da partitura – a expressão “banana cozida” parece estar simplesmente defasada da melodia, sendo o encaixe

texto-música natural. Na terceira parte, a palavra *farinha*, logo no início da parte, é transformada em proparoxítona.

Podendo ser cantada indiferentemente por homem ou mulher, seu estudo vai demandar uma atenção especial para a afinação dos saltos em cima de dissonâncias (como nos compassos 6, 14 e 17). Podemos sugerir a estética do *belting*, mas controlando o volume, já que não é uma peça dramática. Outra sugestão seria, ainda usando a estética do *belting*, aliviar algumas notas agudas, em um som mais flautado ou *falsetado* (por exemplo, nos compassos de 16 a 19).

3.1.5 Mulata

Tango da revista paulista “*Uma Festa na Freguezia do Ó*”, com música de B. A. Lorena, esta *mulata* é uma baiana quitandeira que fala de comida com duplo sentido, procurando seduzir os fregueses.

A peça é em tonalidade menor, com várias inclinações para a dominante, tendo a estrutura introdução/parte A/refrão/parte B/refrão/coda, onde a coda é uma repetição da introdução. A parte de canto tem extensão de uma décima-primeira justa (de C₃ a F₄), o que demanda algum cuidado com as passagens de registro vocal, pois a linha melódica se move constantemente por toda a extensão. As notas mais agudas caem sobre as vogais [e] e [i], principalmente, mas sem serem sustentadas.

A dificuldade maior da peça está em manter uma boa dicção dentro da divisão rítmica proposta, feita em cima de quartos-de-tempo. A melodia é feita, no geral, de

graus conjuntos – onde as notas cromáticas não apresentam dificuldade – e pequenos saltos dentro de um mesmo registro. Há apenas um intervalo de segunda aumentada, na primeira parte, que pode representar dificuldade (compassos 7 e 15). Como a linha vocal está inserida na parte aguda do piano, algumas semínimas deverão ser divididas para acomodar o texto, como por exemplo, nos compassos 22 e 46. A prosódia apresenta erros na segunda parte. Se for seguida a divisão rítmica da mão direita no compasso 41, a letra não encaixa, mas aproveitando-se a divisão da mão esquerda é possível encaixar a letra à melodia. No compasso 43, há que se aproveitar a *fermata* do piano para se completar a última palavra do verso (“avexe”).

Como sugestão de abordagem, pensamos que fazer a primeira parte bem próxima da fala – sem pressão de voz de peito –, sendo os agudos apoiados, mas leves e sem vibrato, não foge da característica popular da peça. Para o refrão, surgiram duas possibilidades: ou fazer, para enfatizar o texto, um som de *belting* sem dar muito volume, ou pensar em uma sonoridade lírica, mas leve, priorizando o metal da voz. Para a segunda parte, entendemos que seria, novamente nos guiando pelo texto, interessante usar mais a voz de peito, muito próxima da fala. A extensão desta parte (de C_3 a Eb_4) é a mesma da primeira – com a mesma nota grave (C_3) terminando a estrofe –, mas o caráter mais picante do texto pede uma sonoridade um pouco mais pesada. A sugestão geral seria trabalhar em cima do metal da voz, sem perder muito espaço de faringe.

3.1.6 Tango do Corta-Jaca

A partitura traz a seguinte informação: “Da revista ‘*Não vou p’ra isso*’ original de Restier Junior e A. Machado” e uma anotação manuscrita, “1916”. O tema é o

sucesso do *corta-jaca* (ou maxixe) nos salões de bailes da sociedade, chamados na canção de “bailes de casaca” e a música é de Costa Junior.

A peça é estruturada em duas estrofes com refrão, em uma tonalidade menor. As estrofes têm o texto articulado de forma rápida (basicamente semicolcheias), enquanto no refrão usam-se figuras de maior valor (semínimas e colcheias), formando um ritmo mais tranqüilo. A melodia se constrói por graus conjuntos e por poucos saltos que não ultrapassam uma quarta justa.

A primeira estrofe vem junto da partitura, enquanto a segunda vem ao final. A prosódia é correta na primeira estrofe. Na segunda, o primeiro e o segundo versos vão precisar de uma certa acomodação (ver nota de rodapé 38). Há uma grande variação no uso de vogais, mesmo nas notas extremas, o que propicia um bom instrumento de estudo para a sua equalização.

A linha vocal corresponde à parte aguda do piano – que praticamente só faz a melodia – e faz uso constante da célula rítmica *semicolcheia-colcheia-semicolcheia*. Com extensão de nona maior (de D_3 a E_4) e tessitura médio-aguda, a música traz, porém, nos compassos 27 e 28, duas linhas melódicas: uma indo a Bb_4 , por saltos em semicolcheias, que pode ser cantada ou feita pelo piano (tem idiomatismo de flauta), dependendo do gosto ou possibilidades do cantor (manter a voz sem peso em toda a peça facilitaria a realização desta frase de efeito); e uma outra frase, em colcheias, que fica na região central. A escolha fica aberta ao cantor, que pode, inclusive, deixar as duas melodias para o piano fazer.

Nossa sugestão seria manter muito firmemente a articulação do texto, trabalhando no metal da voz e sem peso nas estrofes, enquanto no refrão, para criar contraste, acentuar a linha de *legatto*. Não usando voz de peito em parte alguma.

3.1.7 Tango do Comendador

“*O Engrossa*” (gíria da época para o atual *puxa-saco*), revista de 1899 de Moreira Sampaio – parceiro de Artur Azevedo em outros espetáculos –, foi musicada por Costa Junior. Este “Tango do Comendador (Bahiano)” fala das maravilhas da Bahia, que, segundo seus versos, foi o “paraíso da mãe Eva e pae [sic] Adão”.

Este tango tem duas estrofes (em dó maior) com refrão (em fá maior), com uma introdução que também serve de coda (que faz a peça terminar na tonalidade inicial). Poderia-se, como opção por nós sugerida, repetir a primeira estrofe sem o refrão, para que a parte vocal terminasse também na tonalidade principal.

Como a linha vocal vem junto à parte aguda do piano, que em alguns pontos faz a melodia com dobramento de oitavas e em outros toca a melodia em uma oitava aguda demais para o canto, são necessárias escolhas de acordo com a comodidade e gosto do cantor. Seguir exatamente as alturas escritas transformaria a canção em uma ária virtuosística, mas, acomodando as oitavas, a linha vocal fica quase toda dentro das cinco linhas da pauta (de D_3 a F_4 , podendo se fazer a opção de descer a B_2 no compasso 23). No compasso 34, embora a melodia esteja na mão direita, o ritmo que se encaixa na letra é o da mão esquerda, ficando a segunda sílaba da palavra “*vira*” sem nota definida – o cantor pode escolher entre repetir a nota dada na sílaba “*vi*” (Bb) ou cantar a nota da melodia que coincide com a articulação (G).

A prosódia apresenta pequenos erros, como “báhiano” (compasso 11) ou “Báhia” (segunda estrofe, compasso 17), que não causam grande dificuldade ou incômodo. Para encaixar o texto da segunda estrofe, será preciso eliminar no canto a ligadura que ocorre entre os compassos 20 e 21.

Os versos e o ritmo da música pedem uma sonoridade bem próxima da fala, o que é reforçado pela tessitura da linha vocal que fica no médio-grave, com poucas incursões ao agudo. Mesmo optando por um som *beltado*, chamamos atenção para os rápidos saltos de quinta e sexta que acontecem nos compassos 29, 30 e 31 – precisão e leveza devem auxiliar na sua execução. O refrão, onde estes saltos acontecem, pode ser todo feito com uma sonoridade mais leve e uma linha vocal com mais *legatto*, para enfatizar o contraste das partes e das tonalidades.

3.1.8 Tango do Caboclo e Bahiana

Dueto da revista “*Dengo-Dengo*”, com música de Costa Junior, este tango brasileiro tem uma letra que não faz muito sentido – nem conta uma história nem é realmente uma conversa, mas o assunto parece ser sexo. Falam os dois personagens de comida e dança, com aparente duplo sentido.

A peça é feita de duas estrofes com refrão e a linha vocal corresponde à parte aguda do piano – no refrão, a opção é cantar a nota mais aguda dessa parte. Toda a letra da música está impressa junto da pauta.

A linha vocal é feita por graus conjuntos ou arpejos dentro da harmonia – as notas alteradas são antecipadas pelo piano. A dificuldade maior da peça é a rápida articulação do texto junto aos constantes saltos, mantendo-se a clareza e malícia na entonação.

A parte do *caboclo* (com extensão de D₃ a E₄) fica ligeiramente mais aguda que a da *bahiana* (que vai de C₃ a D₄), sendo que as duas vozes usam uma extensão de nona maior numa tessitura médio-grave. Os dois personagens nunca cantam ao mesmo tempo, e mantêm-se sempre em alternância, como pergunta e resposta. A parte do *caboclo* fica numa região de fala e não demanda muitos cuidados além da afinação nos saltos da melodia, já a *mulata* vai precisar usar voz de peito em boa parte da música, o que pode representar dificuldade para sopranos.

3.1.9 Tango do Reco-Reco

Este tango – na verdade, um maxixe – também vem da revista “*Dengo-Dengo*” e tem música de Costa Junior, tendo três estrofes com refrão que declaram o interesse amoroso por uma mulata e a convidam a participar desse amor.

Os versos têm um sotaque meio carioca meio matuto, com palavras como “sabô” (por sabor), “sordado” (por soldado) e “chorá” (por chorar), assim grafadas na partitura. Trazendo uma prosódia com diversos deslocamentos: a palavra mulata, por exemplo, vira sempre *múlatá*, de modo que a única sílaba não acentuada é justamente a sílaba tônica.

Nas estrofes, a linha vocal fica na região médio-grave da extensão total (que vai de Bb_2 a Eb_4), com todas as frases partindo da mesma idéia melódica – perfil descendente com um salto para o agudo no final. O refrão tem a única frase de perfil ascendente que alcança e sustenta brevemente a nota mais aguda para a voz na peça. Apenas a primeira estrofe está junto à parte de piano, as outras duas estão no final da partitura.

Trabalhando com os registros grave e médio da voz masculina, a peça permite diferentes abordagens. Pode-se pensar toda ela como em uma estética popular, que enfatiza um caráter choroso e mantém toda a canção em um só clima. Ou pode-se pensá-la com estética de *belting*, que vai enfatizar uma certa violência que existe no texto das estrofes, com versos como “que o diabo te carregue”, mas que terá de ser suavizada para o refrão que fala do “beijinho de Yayá”. Se for o gosto do cantor, pode-se fazê-la toda de forma lírica nas estrofes, flautando ou *falsetando* o som no refrão. Todas essas opções soam interessantes neste maxixe.

3.1.10 Maxixe

Dedicado a atriz Pepa Delgado⁴⁶, este assumido maxixe de Costa Junior, fala da dança e da música do maxixe, gabando-o como valoroso e sem rival. Foi cantado na revista “*Dengo-Dengo*”, em 1913.

Dividida em duas partes, esta peça tem os inícios de frase em síncope, usando valores curtos (semicolcheias principalmente) e rápida articulação do texto. A segunda

⁴⁶ Maria Pepa Delgado (Rio de Janeiro, 1887-1945), atriz e cantora no Teatro de Revista entre 1902 e 1920, gravou discos para a Casa Edison entre 1905 e 1912 (VASCONCELOS, 1977:297). Cantou em revistas musicadas por Chiquinha Gonzaga e por Assis Pacheco, entre outros. Ao gravar “As Laranjas da Sabina” deixou registrada uma voz aguda de *soubrette*, indo de C_3 a A_4 .

parte, como é costume no maxixe dançado, tem ritmo menos marcado – usando colcheias e semínimas e sem síncopes na linha vocal. A primeira parte tem melodia com perfil variado, usando bem a extensão de nona maior (de D₃ a E₄) que possui. A segunda parte tem as notas mais agudas para a voz (E₄ e F#₄) – em geral com as vogais “A” e “O”, mas a nota mais aguda (F#₄) é em cima de “mi-udinho”.

A linha vocal usa muito o movimento por graus conjuntos, com poucos saltos, nunca maiores que uma quinta justa. O principal nesta peça é fazer a mudança de caráter entre as duas partes – a primeira rítmica, a segunda melódica. Isto se conseguiria enfatizando o texto, bem articulado, na primeira parte e a melodia, em *legatto*, na segunda.

Toda na região médio-aguda da voz, sem notas extremas, a peça permite uma igualdade sonora que auxilia no entendimento do texto e deve ser priorizada. Uma voz lírica, mas leve na intenção e sem voz de peito, nos soaria mais adequada ao tema dos versos.

Embora não constem na partitura, acreditamos que existam outras estrofes para serem cantadas nesta música, que como consta na partitura fica muito breve.

3.1.11 Duetto do Pão e Café

“*O Jocotó*”, constando na partitura como uma “revista fantástica”, foi escrita por Cardoso Menezes⁴⁷, em 1913, e teve música de Costa Junior.

⁴⁷ Frederico Cardoso de Menezes E Souza (1878-1958), autor de alguns dos maiores êxitos do teatro musicado brasileiro – entre revistas, burletas e operetas – estreou em 1905 com “*Comes e Bebes*”, em parceria com Chiquinha Gonzaga, tendo no elenco Cinira Polônio e Pepa Delgado. Foi parceiro de Carlos Bettencourt, com quem escreveu “*Gato, Baêta e Carapicu*”, quase que iniciadora das ‘revistas de carnaval’, e que homenageava as Sociedades Carnavalescas de então. Autor de “*Aguenta Felipe*” e “*Pé de Anjo*” (ABREU, 1963:247-250).

Neste dueto temos a conversa do “Café” com o “Pão”, que falam de suas qualidades individuais e da combinação dos dois. Isto tudo para falar, usando de duplo sentido, de sexo – que, em uma leitura atual, dá margem a variadas interpretações, já que os dois personagens são masculinos, um negro e outro branco. Nas revistas, os personagens alegóricos⁴⁸ eram representados de forma a serem facilmente identificados pelos espectadores, usando faixas com seu nome ou algum símbolo específico (VENEZIANO, 1991:139). Então, no caso desta peça, o “Café” ou, mais provavelmente, o “Pão” poderia ser representado por uma mulher.

O “Café” canta em uma região mais grave do que o “Pão”, sendo que este se mantém no médio-agudo, só descendo no refrão, numa frase maliciosa. O “Café” usa uma extensão de oitava justa (de D₃ a D₄), enquanto o “Pão” se estende por uma nona menor (de E₃ a F₄).

Vocalmente, não há muita dificuldade para o “Café”, que só precisa cuidar da afinação, já que ele introduz o Modo Maior do refrão. O “Pão” começa suas frases numa região de passagem para o agudo (indo de D₄ a F₄), o que demanda algum cuidado. Mas é uma peça tranqüila de se cantar, onde a malícia e a graça do texto comandam. Não aconselhamos a estética do canto lírico neste dueto, onde ela soaria pesada demais.

Tendo duas estrofes com refrão, apenas a primeira delas está junto da parte do piano. A mão direita, com exceção da introdução, é simplesmente a linha melódica do cantor. A prosódia tem erros que podem ser contornados sem dificuldade.

⁴⁸ Personagens alegóricos são “abstrações ou coisas inanimadas [...] representadas através de personagens que se expressam em linguagem figurada” (VENEZIANO, 1991:138). Usados nas diversas formas de arte e tendo como exemplos: o “Trabalho”, a “Moral”, o “Samba”, o “Café”, o “Pão” etc.

3.1.12 Um Beijo ao Luar

Esta valsa lenta, de Eduardo Souto, foi cantada na revista “A Maçã” dos Irmãos Quintiliano, em 1923, tendo versos de Benedicto Lopes.

Dividida em três partes (A-B-A) com uma introdução, fala das saudades de um amor e de um beijo ao luar. A linha vocal (com extensão de C₃ a F₄) se faz, em geral, por graus conjuntos, sendo que a primeira parte tem alguns saltos de quarta justa que lhe trazem maior interesse. A segunda parte traz dois saltos de quinta e um de sexta, todos ascendentes, que aumentam a dramaticidade da peça. Como é uma valsa em andamento lento e a melodia usa valores mais longos (mínimas pontuadas e semínimas), haverá maior preocupação com a sustentação das notas e com o *legatto*, inclusive pelo próprio tema da peça que é melancólico.

Sugerimos que se use o canto lírico nesta valsa, que vai trazer uma continuidade sonora que tem muito cabimento aqui, sendo que pensamos não ser necessário valorizar a impedância e o vibrato. Este cuidado trará para a peça uma sonoridade como a usada em canções de Carlos Gomes ou Alberto Nepomuceno, interessante aqui devido ao tema e aos versos.

3.1.13 Café com Leite

Este é um “maxixe-charge carnavalesco” de Freire Junior e foi apresentado na “revista-charge” (TINHORÃO, 1972:86) de mesmo título, em 1926. A revista falava sobre a sucessão presidencial na época da política do café-com-leite⁴⁹. Este maxixe usa a culinária

⁴⁹ O “café-com-leite” foi uma política de manipulação executada pelos dois Estados brasileiros mais poderosos do início do Século XX, São Paulo e Minas Gerais, grandes produtores, respectivamente, de café e leite, na qual

brasileira para criticar essa política, dizendo que as comidas de outros estados “têm que dar sorte na situação” para enfrentar o café-com-leite.

A música tem uma tessitura aguda na extensão de Eb_3 a F_4 , ficando constantemente acima de C_4 nas estrofes, que usam ritmo acelerado e bem sincopado. O refrão usa colcheias e semínimas para um movimento mais tranqüilo, na região médio-aguda da música. A prosódia está correta, com exceção da palavra “preto”, que pela acentuação musical soa “pretô”. A primeira estrofe está na partitura, a segunda ao final.

Sendo um maxixe, e carnavalesco, uma sugestão é usar-se a estética do *belting* em toda a peça ou, para criar contraste, fazer o refrão com a voz lírica, leve e sem muito vibrato. As estrofes pedem muita articulação de texto na região de passagem para o agudo, assim pensamos ser essencial trabalhar o metal da voz mais do que o volume sonoro. Outra sugestão seria fazer-se a peça com a voz lírica plena, mas, mesmo assim, trabalhando o metal sem priorizar a ressonância de faringe. Mesmo com toda liberdade que se possa tomar com este repertório, não nos parece interessante transformar uma peça dessas em uma ária operística.

3.1.14 Yayá, Fructa de Conde

A partitura informa que este foi o “Número da Bahiana da revista ‘*Ai Seu Mello*’”, cantado por Otilia Amorim, em 1922. Esta revista foi musicada por Freire Junior, mas a partitura não traz seu nome – apenas diz “*por Noir*” no lugar, em geral, reservado ao nome do compositor. Não é um dueto, mas há a participação de um “Coronel”, com apenas

os dois Estados revezavam a escolha do indicado à Presidência da República. Teve início ao final da *República da Espada*, e terminou com a *Revolução de 1930*, quando Getúlio Vargas assumiu o governo do Brasil.

uma frase na primeira parte: “É a fructa que eu mais gostava...”. Essa Yayá é uma *baiana* que vende frutas e, usando de duplo sentido, apregoa seus encantos, reclamando que os fregueses só querem o que ela não vende...

Toda a letra da música vem no final da partitura, apenas a primeira palavra do texto (Yayá) está na própria partitura. Ainda assim, não há dificuldade em encaixá-la na música já que existe uma nota na partitura para cada sílaba do texto – cuidando apenas de pular os segundos tempos dos compassos 22 e 24, que não devem levar letra para a prosódia ficar adequada, criando-se um padrão entre texto e melodia. A prosódia tem problemas de pequena monta que nunca ocorrem na cabeça dos compassos, sendo, com isso, mais facilmente contornáveis. Em termos de extensão, a música cobre uma oitava justa – de C₃ a C₄ numa região médio-grave. No segundo tempo do compasso 27 na segunda estrofe, haverá necessidade de mudar a célula *colcheia-semicolcheia-semicolcheia* para quatro semicolcheias, para que o texto seja acomodado.

Vocal e cenicamente, a dificuldade está, como em geral nas peças do Teatro de Revista, em insinuar sem explicitar – ou seja, manter o duplo sentido – articulando bem o texto e mantendo a clareza de dicção. Não há grande exigência vocal, apenas uma linha de *legatto* que dê o caráter gracioso e malemolente de uma *baiana*.

3.1.15 A Romã

Nesta peça, partimos de suposições. A partitura traz as seguintes informações: “poesia do Dr. Moreira Sampaio” (que costumava escrever revistas): “cantada [...] pela actriz Herminia” (que costumava atuar em revistas); “musica de Abdon Milanez”

(que costumava musicar revistas). A partir destas informações resolvemos incluir a peça nesta seleção.

O tema é um pé-de-romã em uma colina e uma menina que cuida dele – mas, há o provável duplo sentido, já que a mãe da menina avisa a ela para não deixar que o “passarinho” lhe belisque a “romã”.

A parte vocal usa exclusivamente a extensão do pentagrama, indo de Eb_3 a F_4), com uma nona maior de extensão. São usados diversos saltos na construção da melodia, o que demanda cuidados para manter a afinação e a igualdade da voz durante a execução. A melodia usa constantemente toda a extensão, sendo que as frases, em geral, se encaminham do agudo para o grave. Os compassos 28 e 29 têm uma seqüência de saltos de sexta e sétima para aumentar a dificuldade e o interesse. A prosódia tem muitos deslocamentos e, por vezes, dificultam o entendimento do texto. O compasso 10 traz uma divisão rítmica, no primeiro tempo da parte vocal, que não faz muito sentido – seria mais lógico dividir o tempo em quatro semicolcheias, cantando a segunda e a terceira semicolcheias com a nota Fb para coincidir com o acompanhamento (talvez haja um erro de edição). Há uma boa variedade no uso de vogais nas notas agudas, o que promove um bom exercício no trabalho de desenvolvimento técnico e de equalização na sua emissão.

No trecho até o compasso 21 – que fala de Luzia e sua romeira – há uma alternância entre Modo Menor e Maior, por isso e pelo texto em si aconselhamos uma sonoridade leve, mas lírica, para caracterizar a menina. A partir do compasso 23 – onde aparece o conselho da mãe – um certo peso pode contribuir para enfatizar a malícia do texto, então, poderia-se usar ou o *belting* ou o lírico com mais vibrato.

3.1.16 Cabo da Cassarola

Este “tango” de Abdon Milanez foi cantado e dançado (como consta na partitura) pelo ator Machado Careca na revista de mesmo nome, e fala sobre o casamento entre velhos e moças, com suas possíveis e cômicas decorrências.

A linha vocal está inserida na parte aguda do piano, que praticamente só toca a melodia, mesmo que em oitavas. A primeira estrofe está na partitura e a letra completa vem no final. Há uma participação de coro que repete a interjeição “ui” e o último verso do cantor, em cada estrofe.

A parte de canto abrange uma extensão de nona maior (de F₃ a G₄) em uma região médio-aguda, usando toda a extensão constantemente. Com o tema usado neste “tango” e com a extensão pedida, privilegiaríamos uma igualdade vocal que facilitasse a articulação e o entendimento do texto. Feito para ser “cantado e dançado”, o efeito desejado era certamente o cômico e nenhum outro. Nossa sugestão é usar a estética do canto lírico – como sempre indicamos, leve sem reforçar o vibrato –, deixando o *belting* para as interjeições “ui”.

3.1.17 O Mugunzá

“*Tim-Tim por Tim-Tim*” foi uma revista portuguesa apresentada e reapresentada no Brasil, a partir de sua estréia em 1892, trazida pelo empresário Souza Bastos. Pepa Ruiz era a estrela da companhia e, para a montagem carioca, foi acrescentado

um número brasileiro, “O Mugunzá”, com música de Francisco Carvalho e versos de Bernardo Lisboa, um ator português.

O tema da música é a receita do mugunzá⁵⁰, que só pode ser bem feito, segundo os versos, por uma baiana jeitosa. Com isso, a baiana provoca os clientes dizendo: “prove, seu moço... depois me dirá se gostou do... mugunzá”. A música pode ser cantada inocentemente, mas o duplo sentido era quase que convencional no Teatro de Revista.

A canção tem três partes, com mais introdução e coda. A linha vocal está inserida na parte aguda do piano, o que dá margem à diversas possibilidades na escolha da oitava em que a melodia será cantada. A edição não consegue fazer com que o texto encaixe na melodia, embora indique onde provavelmente a letra começa a ser cantada. Embora não tenhamos conseguido chegar a um consenso sobre a abordagem, a extensão total e a tessitura – pelos problemas existentes na edição da partitura – incluímos a peça pelo seu interesse histórico, já que ela é sempre citada na bibliografia sobre o Teatro de Revista.

3.1.18 O Ultimo Beijo

A partitura nos informa que esta canção de Carlos Sotomayor, com versos de Affonso Lopes de Almeida, veio do espetáculo “*Um Fado de Coimbra*”, foi cantada pelo ator Henrique Chaves e era do repertório de Abigail Maia.

A peça tem três estrofes, percorrendo cada uma delas as duas partes da peça – a primeira em tonalidade menor, a segunda em tonalidade maior. A introdução vai servir, ao

⁵⁰ Doce feito de milho branco, leite de vaca e coco ralado.

ser repetida no final, como uma coda. A primeira parte tem a nota mais aguda da melodia (F₄), que é sempre cantada na cabeça das frases. A segunda parte fica predominantemente na região médio-grave da extensão total usada – que é uma décima-primeira justa (de C₃ a F₄).

O tema e a linha vocal nos levam a sugerir uma colocação lírica plena e sem pudores, cuidando apenas de não pesar a sonoridade, já que a melodia se mantém muito na região média.

3.2 SUGESTÕES DE APLICAÇÃO PARA O ENSINO DO CANTO

Pelas características apresentadas, consideramos que o repertório musical do Teatro de Revista apresenta amplas possibilidades de aplicação pelos graduandos em Canto e em Artes Cênicas.

No Bacharelado em Canto, este repertório, além de auxiliar no desenvolvimento da vocalidade e da dicção do canto em português, poderá contribuir em outras disciplinas, tais como Expressão Corporal e Interpretação. Estas disciplinas levam o cantor a desenvolver trabalhos corporais nos quais ele deverá, também, cantar. Nossa experiência com estas disciplinas nos fez ver a dificuldade de se juntar o repertório operístico com as atividades corporais que nos foram propostas nessas aulas. Um repertório menos padronizado em termos vocais – onde o cantor-ator possa descobrir suas maneiras de vencer as dificuldades – seria, ao nosso ver, uma ferramenta muito útil, pois possibilitaria aos cantores, que em geral não possuem experiência cênico-corporal do ponto de vista teatral, concentrar as atenções em pequenas porções da dificuldade geral.

Em contrapartida, os atores-cantores, que freqüentemente trazem bastante bagagem cênica e pouca bagagem vocal, se beneficiariam por ter dificuldades vocais introduzidas paulatinamente, mas sem que isso afete muito seu trabalho cênico, já que as músicas do Teatro de Revista permitem sempre uma abordagem que privilegie a cena.

Este repertório poderá servir como ferramenta no ensino do canto em geral, por suas características apontadas anteriormente, e para principiantes, em especial, por serem as canções de mais fácil leitura e memorização – o que servirá como exercício de preparação para dificuldades maiores no decorrer do estudo.

O estudo vocal e o repertório dos cantores – líricos e/ou populares, iniciantes ou profissionais –, pelo que foi por nós observado, será amplamente enriquecido pelo material musical do Teatro de Revista, pois este conecta o popular com o erudito, sem que ambos precisem ser desfigurados. Nossas sugestões de abordagem procuraram privilegiar a diversidade, para que o cantor e o ator possam explorar de maneira mais completa a sua voz.

EPÍLOGO

A proposta deste trabalho foi apresentar uma pequena amostra do repertório vocal do Teatro de Revista brasileiro, do período entre as décadas de 1880 e 1920, investigar o interesse de atores e cantores para este tipo de material e qual a possível colaboração deste repertório musical para o desenvolvimento técnico-artístico destes cantores e atores, especialmente no que diz respeito ao canto em português.

No primeiro capítulo, falamos do Teatro de Revista – seu percurso inicial, seus compositores e cantores – o que nos permitiu observar as exigências vocais que esses artistas sofriam.

O segundo capítulo trouxe a questão técnica do canto – popular, lírico e *belting* – para que pudéssemos entender a possível aplicação e adequação de suas estéticas no repertório tratado neste trabalho.

O terceiro capítulo – fruto de conversas entre profissionais do canto e a partir das respostas obtidas em um questionário proposto às classes de canto dos cursos de Bacharelado em Canto e de Bacharelado em Artes Cênicas desta Universidade – trouxe uma

seleção comentada de exemplos colhidos do repertório de canções do Teatro de Revista, com sugestões de abordagem vocal para este repertório.

Embora o volume de respostas àquele questionário tenha sido pequeno, pudemos vislumbrar o interesse dos questionados por um material que, permitindo liberdade na abordagem, unisse técnicas de projeção vocal em diálogo com a música popular.

Optamos então por realizar conversas com cantoras líricas, que leram as músicas (texto e melodia) e as experimentaram vocalmente. A opção por vozes femininas se deu porque, em geral, as mulheres têm uma capacidade mais apurada de perceber seus registros vocais⁵¹ (voz de cabeça, voz de peito, colocação lírica ou popular etc.) e suas demandas específicas, embora, em geral, tenham mais dificuldades em utilizar o registro médio, com ou sem *belting*, sendo que simples mudanças de tonalidade nas canções, possivelmente, resolveriam questões de registro vocal. Com isso pudemos fazer sugestões que, longe de estabelecerem padrões, ajudam na abordagem inicial de um repertório pouco conhecido. Nessas sugestões de abordagem procuramos privilegiar a diversidade, de forma que o estudante e o cantor tirem o máximo proveito das diferentes formas de se usar a voz, ao mesmo tempo em que define seu estilo e desenvolve sua técnica.

Observamos que o repertório vocal do Teatro de Revista brasileiro, um extenso material que tem ficado escondido nas prateleiras das bibliotecas públicas de música, traz música de grandes compositores que foi cantada por grandes artistas – atores, atrizes, cantoras e cantores – que abordaram essas canções de variadas formas. Isto nos trouxe a consideração de que este repertório permitindo grande liberdade na sua abordagem – guiada

⁵¹ Os homens usam voz de peito todo o tempo e isso não exemplificaria bem as dificuldades mais comuns. Quanto ao *falsete*, ele poderá ser estudado também através das percepções vocais femininas.

principalmente pelo texto das canções – se configura em um campo de experimentação cênico-vocal para o estudante de canto.

Esta pesquisa pretendeu simplesmente chamar a atenção do público para um lado pouco explorado da música brasileira, popular ou de concerto, e ofereceu apenas uma pequena amostra para novos estudos do que existe neste campo de pesquisa. Sugerimos e esperamos que surjam novas pesquisas sobre o repertório vocal do Teatro de Revista brasileiro, primeira forma de divulgação em massa da música popular brasileira.

BIBLIOGRAFIA

- ABREU**, Bricio de. *Esses populares tão desconhecidos*. Rio de Janeiro: E. Raposo Carneiro, 1963.
- ANTUNES**, Delson. *Fora do Sério: Um Panorama do Teatro de Revista no Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2002.
- AZEVEDO**, Artur. *Teatro Completo de Artur Azevedo*. v. IV da Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2002a.
- _____. *Teatro Completo de Artur Azevedo*. v. 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 e **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.
- BRANDÃO**, Stela Maria Santos. Normas da dicção lírica brasileira: seis décadas de defasagem e controvérsias – avaliando resultados e retomando o Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada. *UnespArte*, UNESP, São Paulo, v.16, p.86-99, 2004.
- BROWN**, Oren L. *Discover your voice: how to develop healthy voice habits*. San Diego, EUA: Singular, 1996.
- 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.
- 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.
- DINVILLE**, Claire. *A técnica da voz cantada*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1993.
- ENCICLOPÉDIA ABRIL**. DICIONÁRIO BIOGRÁFICO, v. I. São Paulo: Abril Cultural e Industrial, 1972a.
- ENCICLOPÉDIA ABRIL**. DICIONÁRIO BIOGRÁFICO, v. II. São Paulo: Abril Cultural e Industrial, 1972b.
- HANAYAMA**, Eliana M.; **TSUJI**, Domingos H.; e **PINHO**, Sílvia Maria R. Voz Metálica: Estudo das Características Fisiológicas. *CEFAC*, São Paulo, v.6, n.4, p.436-445, out-dez, 2004.
- HERR**, Martha. As normas da boa pronúncia do português no canto e no teatro: comparando os documentos de 1938 e de 1958. *UnespArte*, UNESP, São Paulo, v.16, p.56-67, 2004.
- KIEFER**, Bruno. *História da Música Brasileira dos Primórdios ao Início do séc. XX*. 3ª ed. Porto Alegre: Movimento, 1982.
- KUTCHMA**, Silvia. Um Estudo dos Gêneros Dramáticos. *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.

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.

MEDEIROS, Beatriz Raposo de. O português brasileiro e a pronúncia do canto erudito: reflexões preliminares. *UnespArte*, UNESP, São Paulo, v.16, p.46-55, 2004.

MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena Aberta: a Absolição de um Bilontra e o Teatro de Revista de Artur Azevedo*. Campinas, SP: UNICAMP, 1999.

NATS 2001 Winter Workshop. *Music Theater and the Belt Voice*. 2001. Disponível em <http://www.nats-boston.org/beltvoice.html>, acessado em 20 de junho de 2006.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o Rebolado! Vida e morte do Teatro de Revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

PRADO, Décio de Almeida. *Seres, coisas, lugares: do teatro ao futebol*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

RUBIM, Mirna. Controvérsias do português brasileiro para o canto erudito: uma sugestão de representação fonética. *UnespArte*, UNESP, São Paulo, v.16, p.68-85, 2004.

_____. *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. *O Teatro de Revista no Brasil – das Origens à Primeira Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: INACEN, 1988.

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.

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.

SÜSSEKIND, Flora. *As Revistas de Ano e a Invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

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.

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro: Livraria Sant'Anna, 1977.

VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções*. Campinas, SP: Pontes, UNICAMP, 1991.

_____. Revistando o Baú Revisteiro. *O Percevejo*, Rio de Janeiro: Tania Brandão, UNIRIO, ano 12, nº 13, p.30-41, 2004

ANEXO

2

Preço 1000

O BILONTRA

ATACA FILIPPE

LUNDU DO RECREIO DA CIDADE NOVA
MUSICA DO MAESTRO GOMES CARDIM.

Tempo de Lundu.

PIANO. *f*

RECREIO

Quem

quer que a noi.ta.da se passe de pressa Quem quer que a noi.ta.da se passe de. pressa Quem

compruma en.tra.da p'ra ou.vir a pe.ça Quem compruma en.tra.da p'ra ou.vir a pe.ça

CORO

f Ah. ah. ah. ah. ah! Bo - ni - to Filippe!! Quã. Quã. Quã. Quã.

RECREIO

CORO



21

Ab. ah. ah. ah. ah! Bo - ni - to Filippe!! Quá. Quá. Quá. Quá.

D.C. duas vezes.

CODA.

2º Couplet

O drama na scena não anda a matroca (bis)

Não sou Philomena, não sou João Minboca (bis)

CORO.... Ah. ah. ah. ah. ah!

RECREIO. Ah! seu Filippe!!

CORO.... Quá. Quá. Quá. Quá.

} Bis

3º Couplet

E se continua successo assim tanto (bis)

Eu vou para a rua do Espirito Santo (bis)

CORO.... Ah. ah. ah. ah. ah!

RECREIO. Alaca Filippe!!

CORO.... Quá. Quá. Quá. Quá.

} Bis

VIUVA CLARCK

Comedia-Revista de costumes de ARTHUR AZEVEDO.

TANGO DO JONJÓCA.

COSTA JUNIOR

PIANO.

The piano introduction consists of two staves of music in 2/4 time, featuring a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand.

Se uma se- -nhora Pas-sar eu

vejo on-de el-la mo-ra sa-ber de - se-jo se nas Pai-nei-ras se em Bo-ta -

1.^a 2.^a
- fogo nas La-ran-geiras ou em São Dio-go se uma se - go Bem sei que

is-to provo-ca de to-da agen-teo ri - so; mas seu jonjo-ca, seu jonjo-ca

Seu Jonjo - ca, não tem ju - i - so. Bem sa - be que is - to provo - ca

De to - da gen - te o ri - so; Mas seu Jon - jo - ca, mas seu Jon - jo - ca,

Não tem ju - i - so.

2ª COPLA.

Beldade austera,
 Facil beldade,
 Sigo por mera
 Curiosidade.
 Não lhe dirijo
 Sequer a falla,
 Somente exijo
 Acompanhal-a.

Bem sei que isto provoca
 De toda a gente o riso;
 Mas seu Jonjoca, seu Jonjoca,
 Seu Jonjoca, não tem juiso.

Capa: *...*
 a) Lundu do Pescador - Xisto Bahia
 Fadinho do fazendeiro - A. Milarez
 Fadinho final - A. Milarez

2

O HOMEM

LUNDU DO PESCADOR

(REVISTA DE 1887)

POR XISTO BAHIA

PIANO *ff*

Fim

N'es - ta terra d'in - te - res . . . se N'es - te mundo ingana -

...dor, Não há homem que não se - ja Mais ou me - nos pes - ca - dor Pesca o pobre pesca -

ri-co Pesca aqui pesca aco-lá Pes-ção uns porque pre-ci-sam Outros pescão por pescar A ti-ra a

re-de Pesca seu bem Tempaci-en-cia Que o peixe vem A ti-ra a re-de pes-ca seu

bem Tempa-ci-en-cia Que o pei-xe vem A ti-ra a vem

1ª 2ª

f

D.C. ao %

2º

Pescadores d'aguas turvas,
Na politica se vê.
Ha nas classes elevadas
Pescadores como que.
Mas ha muitos que na pesca,
Tenha só contrariação.
Desejando um peixe fino
Só encontra algum cassão.

Atira a rede,
Pesca seu bem,
Tem paciencia,
Que o peixe vem.

na lagoa feia

3º

menina do mar
Se alguem ~~é~~ ^é uma menina
Na janella namorar,
Ficou certo de que aquillo,
E que se chama pescar.
Mas cuidado sinhásinha
Nunca pesqueum peixe só.
Lance a trez a mesma linha
Pesque seis no mesmo anzol.

Atire a rede,
Pesca seu bem,
Tem paciencia,
Que o peixe vem.

O TRIBOFE

Revista de jazz por Arthur Asquato

TANGO da FEIJOADA

Musica de
ASSIS PACHECO

PIANO

p

rall.

TANGO

A terço a da do fia. Yael.

nenes Deve ter todas as nem per- tences A car. ne moda de a entrar. Uel. Eo bel lo

po do vir de Lis. Ju. al. A terço a da do fia. Uel. nenes Deve ter todas as nem per-

tences A car. ne nera deve ter bo. a Eo bel lo para vir de Lis. bo a Cabeça de

potes Da praça foi Jão Ba. na march. ri. da. Fimentaelli. maol. Co. pe. ca. de. Uel. Gil.

Gu - itra fari - bra não há, já não há, já não há a de - Suru - by de Suru - by! E no fim não se en -

...ceram não se en - gaeram. Ha - ra - ty! a! ty! a! A fol - ja a da dos fru - ti -

...mentos de ve - ter - to dos os seus per - tences. A car - ne secca deve - estar boa. É o bel - lo

pa - lo ser de Lis - bo - a! A fol - ja a da dos fru - ti - mentos. Deve - ter - to dos os seus per -

...mentos de ve - ter - to dos os seus per - tences. A car - ne secca deve - estar boa. É o bel - lo pa - lo ser de Lis - bo - a. **ff** FIM.

MULATA.

Da Revista
Uma Festa na FREGUEZIA DO "Ó"

Tango.

B. A. Lorenã.
A.---

PIANO

8

FIM

Sou mu-la ta qui tan dei ra Da Ba-hi-a na tu-ra. Meu tem-pe-ro e de pri-

p

mei-ra Se qui-zé po-de pro-va. Meu pra-ti-ko tem-pe-ra-do.

Com pi-men-ta e com den-dê, Faz fi-ca deses-pe-ra-do Da von-ta-de de que-

re Aii Me-xe Bahia-na, Aii me-xu-o tun-dá.

mf

Que é só pra mo-e, 1. Só pra ma-chu-a-a 2. Só pra ma-chu-e-a.

Propriedade reservada.

Me . xe, me . xe, bem mo . si . do, Me . xe, me . xe, me . xe p'ra diante e p'ra tráz, Que

olha, fi . ca per . di . do, não se a . vexe! Prova, gos . ta e pe . de mais

Che . ga . per . to . seu . bem . si . não, com a breca! Che . ga . per . to, che . ga . ren . te .

Si . ro . é bo . ta . o . min . di . nho . na . mo . que . ca Chu . pa . o . dedo . de . con . ten . te!

Ai! Me . xe, Babiana, Ai! Me . xe, o . tun . dá, Que . e . so . p'ra . mo .

1 Só . p'ra . ma . chu . va

2 Só . p'ra . ma . chu . va

TANGO DO CORTA JACA

(1916)

Da revista "Não vou p'ra isso" original de Restier Junior e A. Machado

Preço 1500

COSTA JUNIOR

Piano introduction for the tango. The music is written in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It features a rhythmic melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The piece concludes with a double bar line.

Meu bem_zi_nho do ce_a_ma_do a_do_ra do Va_mos mos_trar a sci_en_cia

Vocal line and piano accompaniment for the first line of lyrics. The melody is in the right hand, and the piano accompaniment is in the left hand. The lyrics are: "Meu bem_zi_nho do ce_a_ma_do a_do_ra do Va_mos mos_trar a sci_en_cia".

Vou pu_char por to_da mi_n'ha_bi_li_da de Sem_pre a_gra_dan_do á assis_ten_cia

Vocal line and piano accompaniment for the second line of lyrics. The melody is in the right hand, and the piano accompaniment is in the left hand. The lyrics are: "Vou pu_char por to_da mi_n'ha_bi_li_da de Sem_pre a_gra_dan_do á assis_ten_cia".

Vou pu_char por to_da mi_n'ha_bi_li_da de Sem_pre a_gra_dan_do á assis_ten_cia

Vocal line and piano accompaniment for the third line of lyrics. The melody is in the right hand, and the piano accompaniment is in the left hand. The lyrics are: "Vou pu_char por to_da mi_n'ha_bi_li_da de Sem_pre a_gra_dan_do á assis_ten_cia".

C.453.W.

Ah! Ah! co - mo is - to é bom o - lá a re - me - cher as - sim as - -

- sim as - - sim vem vem vem ó meu bem -

zi - - nho dan - sar com - - gei - - - to e de man - - si - - nho Ah!

2.

bis } Hoje em dia elle faz um successão
 } Em qualquer baile de casaca,

bis } Quer condessa ou mesmo filha de barão
 } Canta bem o corta jaca!

Ah! ah! como isto é bom, olá

A remecher assim, assim,

Vem, oh! vem, oh! meu bemzinho

Dansar com geito e de mansinho!

Ah!

C. 453.W.

Engrossa

TANGO DO COMMENDADOR (BAHIANO.)

Revista de 1899 do D.^r Moreira Sampaio.

Musica de COSTA JUNIOR.

PIANO.

The piano introduction consists of two staves in 2/4 time. The right hand features a rhythmic melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Um

The first line of the song features a vocal melody in the right hand and piano accompaniment in the left hand. The vocal line begins with the word 'Um'.

bom filho da Ba - hi - a Pra ba-hia - no se mos trar Não

The second line of the song continues the vocal melody and piano accompaniment. The lyrics are: 'bom filho da Ba - hi - a Pra ba-hia - no se mos trar Não'.

de - ve passar um di - a Sem na Ba - hi - a pen - sar

The third line of the song continues the vocal melody and piano accompaniment. The lyrics are: 'de - ve passar um di - a Sem na Ba - hi - a pen - sar'.

meu peito em si a - ca - ta Um a - mor ter - no pro - fun - do Por

The fourth line of the song concludes the vocal melody and piano accompaniment. The lyrics are: 'meu peito em si a - ca - ta Um a - mor ter - no pro - fun - do Por'.

mi-nha velha mu-la-ta Primei-ra terra do mun-do Se pro-fes-

-sor eu me vi-ra Ensinando geographi-a To-do mundo re-du-zi-ra á Ba-

-hi-a á Ba-hi-a Se pro-fes-sor eu me vi-ra Ensinando geogra-

-phi-a To-do mundo redu-zi-ra a Ba-hi-a a Ba-hi-a *D. C. al F.*

COPLAS DO COMMENDADOR

I

Um bom filho da Bahia,
P'ra bahiano se mostrar,
Não deve passar um dia
Sem na Bahia pensar.
O meu peito em si acata
Um amor terno e profundo
Por minha velha mulata,
Primeira terra do mundo!

Si professor eu me vira,
Ensinando geographia,
Todo o mundo reduzira
A' Bahia.

II

Talvez isto cause riso,
Mas é minha opinião
Que foi lá o Paraíso
Da mãe Eva e pae Adão!
Ah! Bahia, nome doce,
Mais doce do que a juçara,
Sou teu filho e, si o não fosse,
Ser teu filho desejara.

Si professor eu me vira,
Ensinando geographia,
Todo o mundo reduzira
A' Bahia.

DENGO-DENGO.

TANGO do CABOCLO e BAHIANA

de COSTA JUNIOR

The piano introduction consists of two staves. The right hand features a rhythmic melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment with chords and single notes.

CABOCLO

Minha Ba - hiana côm de ca - nel - la, Não te des -
 Bota pi - - menta, mui - to «den - dê» E não t'es -

The musical notation for the 'CABOCLO' section shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with lyrics underneath. The piano accompaniment is shown in two staves.

- cuides do va - ta - pá... Mexe e re - me - xe bem a pa - nel - la, Mexe com
 - queças do amen - do - im; Viver não pos - so mais sem vo - ce, Sem ai - grê -

The musical notation continues the vocal line and piano accompaniment for the 'CABOCLO' section.

BAHIANA

ar - te, minha Ya - yá...! Ca - bo - clo ve - lho, mostra a sus - tan - ça. Tu - a mu -
 - ji - nha lá do Bom - fim. Ai meu ca - bo - clo, p'ra que ne - gá! Demim tu

The musical notation for the 'BAHIANA' section shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with lyrics underneath. The piano accompaniment is shown in two staves.

-la-ta não ne - ga fé...! Ca - so nos fa-çam quarqué lam - ban-ça, Tiro a chi-

fa-zes o que qui - zé...! Va - mos a - go-ra, jun-tos «sam - bá» Dê essa en-

CABOCLO

- nel-la fó - ra do pé...! Meu ladrão - si - nho, Ai meu ben -

- crenca lá no que dê!

BAIANA

- si - nho! Eute a - com - pa-nho no re - sul - ta - do... Meu a - mor.

- zi - nho, De - va - ga - ri - nho, Dança com - migo o sa - pa - te - a - dol

DENGO - DENGO.

TANGO do RECO-RECO

de COSTA JUNIOR

Mu - la - ta não se arre - ne - gue, Não fa - ça ma is tempo quen - te!

Que o di - a - bo te car - re - gue, De ti me faça pre - sen - te! Au -

-ê! Au - á!... Au - é! Au - ô!

Um bei - ji - nho de Ya - yá Ya - yá Tem me-la-do, tem sa - bô! Au -

-ê! Au - á!... Au - é! Au - ô!

Um bei - ji - nho de Ya - yá Ya - yá Tem me-la-do, tem sa - bô! I. - bô! 2. &

II

Mulata não me persegue
De troça já ando farto...!
Que o diabo te carregue
Neste instante para o meu quarto!

III

Mulata dos meus peccados...
Não arreceie o perigo...
Se tens medo de sordado,
Vem chorá junto commigo.

ESTRIBILHO

Auê! Auá...!
Auê! Auô!
etc, etc.

ESTRIBILHO

Auê! Auá...!
Auê! Auô!
etc, etc.

DENGO - DENGO.

MAXIXE

à *Pepa Delgado*

de COSTA JUNIOR

O maxi-xe bra-si-

- lei-ro, bem dan-sa-do Quem valor lhe ne-ga - rá? Quem n'um passo de mas-

- si-dras, requebra-do, Com prazernão ca-hi - rá? Go-zos mil sen-te, de -

- vé-ras, um mortal Tem pra - zer, tem sen-sa - ção..... O ma - xi - xe não te -

-rá nun-ca ri-val Causa sempre um sucessão! Assimlas - sim! _____

_____ Só na ru - xu - ra, Quanta ter - nu - ra, Ai, que pra -

-zer! _____ As-sim! as - sim! _____ Tão mi - u - di - nho _____

_____ 1. Nes - te pas - si - nho, _____ A re - me - xer! _____

CÔRO _____ 2. As - sim as - _____ A re - me - xer. _____

LEI Nº 13.321
 27/12/1956
 A PUBLICAÇÃO DE
 S. PAULO



O JOCOTÓ.

REVISTA FANTASTICA.

Original de F. CARDOZO DE MENEZES.

DUETTO do PÃO e CAFÉ

Musica do M^o Costa Junior.

Allegretto.

PIANO. *ff*

CAFÉ
 Em - bo - ra não sen.do

Fim.

PÃO
 pu - ro, Sou do pobre o sal - va - te . . . rio... Se - ja fresco ou se - ja

du - ro, Sou le - va - do sempre a se - rio, Sou le - va - do sempre a se - rio...!

CAFÉ
 Sem - pre fui a - pre - ci - a - do, Quente, morno, ou mesmo fri - . . .

Propriedade A. DI FRANCO. Editor. S. Paulo.

Direitos de reprodução e interpretação reservados para todos os países.

A. D. F. 288.

PÃO
Sou de - vé - ras pro - cu - ra - do, Mesmo por quem tem fas - ti - o, Mesmo

CAFÉ
por quem tem fas - ti - o! Sempre esquen - tan - do..... A quem mengo - le.....

PÃO CAFÉ
..... Eu nel - le en - trando Só sa - io mol - le...! Ai meu pão - si - nho...!

PÃO JUNTOS
Meu bom ca - fé..... Assim jun - tinhos Que bom que é!.....

CAFÉ
Eu sou de véras cheiroso,
De agradável paladar

PÃO
Sou pouco dispendioso
E fácil de fabricar!

II

CAFÉ
Sou hoje valorizado
Producto de exportação

PÃO
Não posso ser dispensado,
Em qualquer ocasião.

Para Canto em mi b

Este numero faz parte da Revista "A MAÇA" (dos Irmãos Quintiliano), em scena no Theatro Recio "Grupo das Violetas"

Um beijo ao luar...

Versos de Benedicto Lopes.

VALSA LENTA.

Musica de Eduardo Souto

Introd.
Lento.

Valsa.

Foi, ja me são

PIANO.

The piano introduction consists of two staves. The right hand plays a series of chords and single notes in a 3/4 time signature, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment. The tempo is marked 'Lento'.

lem - bro, Em A - gos - to gu - Se - tembro, Que a do - ran -

The first line of the song features a vocal melody line with lyrics and a piano accompaniment. The melody is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The piano accompaniment is in the bass clef.

do o Mar, Eu te dei um bei - jo ao lu - ar...

The second line of the song continues the vocal melody and piano accompaniment. The lyrics are 'do o Mar, Eu te dei um beijo ao luar...'. The piano accompaniment includes some grace notes and slurs.

Man - go - ra tonho Do teu be - jo a tra - tôr, Car - ro -

The third line of the song continues the vocal melody and piano accompaniment. The lyrics are 'Man - go - ra tonho Do teu beijo a tra - tôr, Car - ro -'. The piano accompaniment features a steady rhythmic pattern.

gan - do o lenho de uma gran - de e immen - sa dór Fim

The fourth line of the song concludes the piece. The lyrics are 'gan - do o lenho de uma grande e imensa dor Fim'. The piano accompaniment ends with a final chord and a fermata over the word 'Fim'.

Minha il - lu - são per - dida Vi - ve a ra - gar, va - gar.....

Vi - ven chor - rar, sen - ti - da, Minha vi - da, A quella noi - te de lu - ar...

Eu a sorr - ir qui - sera..... Go - zar de no - vo en - se - jo,

Oh! meu so - nha - do a - mór! Recor - dar O bel - jo, que me des - tech! Flor!.....

D. C. al \otimes *1ª Parte.*

Enjá me não lembro,
Em Agosto ou Setembro,
Que aderando o Mar,
Eu te dei um beijo ao luar

Mas agora tenho
Do teu beijo o traço,
Carregando o lenço
De uma grande e imensa dor

2ª Parte.

Minha ilusão perdida
Vivo a ragnar, vagar,
Vivo a chorar, sentida,
Minha vida,
A quella noite de luar...

Eu a sorrir quixera,
Gozar de novo o ensejo,
Oh! meu sonhada amor!
Recordar o beijo,
Que me deste oh! flor!

2



CAFÉ COM LEITE.

Maxixe charge carnavalesco.

Freire Junior.

PIANO.

Nos so Mes.tre Cu - ca mo.vi men.tou o Bra.sil in - tei - ro,

Pois ca.da Es - ta - do pra cá man.dou o seu co.si - nhei - ro;

Me.xeu-se a pa - nel - la, fez-se a co - mi - da Comperfei - ção

As_sim foi a boia bem escolhi - da Com precaução

Ca_fé pau -

lis - ta

Lei - te mi - nei - ro

Na_cio - na -

lis - ta

Bem bra - si - lei - ro

Ca_fé pau - lei - ro

D. C. $\text{\textcircled{S}}$

Nosso *Mestre Cuca* movimentou
 O Brasil inteiro,
 Pois cada um Estado p'ra cá mandou
 O seu cozinheiro;
 Mexeu-se a panella, fez-se a comida
 Com perfeição
 Assim foi a *boia* bem escolhida
 Com precaução.

Estrôfio.

Café paulista
 Leite mineiro
 Nacionalista
 Bem brasileiro.

bis.

É preto com branco café com leite
 Cor democrata

É preto com branco meu bem aceite
 Côr da mulata
 O leite é bem grosso, o café é forte
 Aguenta a mão

As novas *comidas* têm que dar sorte
 Na situação.

YAYÁ, FRUCTA DE CONDE

Número da Balada de Concerto

—AL SEU BELLO—

por Noir

ALL.^o

PIANO.

ff

p

ff

Prop: reservada

p

Ya...

rall. a tempo *al f* *FIM.*

1.

Yayá, fructa de conde } *Bis*
castanhas do Pará
Coronel: - É a fructa que eu mais gostava } *Bis*
Bahiana: - Dessa fructa já não há
Tenho laranja banana
Tenho maca cambucú yoyo
Compra da sua bahiana
Vamos vê que quer comprá.

2.

Yayá, fructa de conde } *Bis*
castanhas do Pará
Coronel: - É a fructa que eu mais gostava } *Bis*
Bahiana: - Dessa fructa já não há
I é sempre assim como vê
Só se pede o que não há yoyo
É o que a gente que vende
Não há quem queira comprá.

Rio de Janeiro.

 Rua do Cavador, 16

2

A ROMÃ

ROMANCE

Preço 1500

CANTADO COM GRANDE SUCESSO
PELA ACTRIZ HERMINIA.

Poesia do DR MOREIRA SAMPAIO.

Musica de ABDON MILANEZ.

PIANO.

Musical notation for the piano introduction, consisting of two staves (treble and bass clef) in 2/4 time, key of B-flat major. It begins with a forte (f) dynamic marking.

No cimo de u-ma col - li - - na Ti - nha Luzia um po - mar E

First line of the song, featuring a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "No cimo de u-ma col - li - - na Ti - nha Luzia um po - mar E".

delle le - va - va a me - ni - - na O santo dia a cui - dar U - ma for - mo - sa ro -

Second line of the song, featuring a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "delle le - va - va a me - ni - - na O santo dia a cui - dar U - ma for - mo - sa ro -".

- mei - ra To - da co - ber - ta de flor Dava - lhe gran - de can - cei - - ra Pois

Third line of the song, featuring a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "- mei - ra To - da co - ber - ta de flor Dava - lhe gran - de can - cei - - ra Pois".

lhe tinha muito a - mor

Quando Lu - zi - - a

ao po - mar . i - - a

Di - zi - a lhe sem - - pr'a ma -

- mã

Tem cui - da - di - nho c'o o passa - ri - nho que não te bel - lis - que a ro -

- mã

Tem cui - da - di - nho c'o o pas - sa - ri - nho que não te bellis - que a ro - mã

CABO DA CASSAROLA

TANGO CANTADO E DANSADO PELO ACTOR MACHADO

ABDON MILANEZ

En - tre a mulher e o ma - ri - do Não

ha - ja des - e - gual - da - de; Se qui - ze - rem ser fe - li - zes De - vem ter a mes - mai -

dade. Com ra - pa - ri - ga ca - sado 'Stá sem - pre um ve - lho arris -

- e - ado, Uí! uí! Pois o me - lhor... Pois o me - lhor Pois o melhor não pos - sue.

f *p*

Com ra-pa-ri-ga ca-sado 'Stá sem-pre um ve-lho arris-cado, Ai! ai!

Pois o me-lhor... Pois o me-lhor Pois o me-lhor não pos-sue.

1ª COPLA

2ª COPLA

Entre a mulher e o marido
 Não haja desigualdade,
 Se quiserem ser felizes
 Devem ter a mesma idade,
 Com rapariga casado
 'Stá sempre um velho arriscado,

Quando um sujeito envelhece
 Não pense no casamento,
 E melhor que se sepulte
 Na cela de algum convento
 Casam com velhos mocinhos
 E depois as criancinhas,

Ui!

CORO:

Ui!

VOZ:

Pois o melhor... não possui.

CORO:

Pois o melhor... não possui.

Ai!

CORO:

Ai!

VOZ:

Não se parecem com o pai!

CORO:

Não se parecem com o pai!

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 LISBOA

Musica de Francisco Carvalho

PIANO

ff

zer bom mu - gun - zá... To - do cui - da - do s'em - pre - ga Como eu gei - to - sa não

p

ha Ba - hiana pu - ra não ne - ga! P'ra fa - zer bom mu - gun - zá to - do cui -

cres.



190961
- 1953

2

- da - do - seu - pre - ga como eu gei - to - sa não ha Ba - hia - na pu - ra não

Musical notation for the first system, featuring treble and bass staves. The lyrics are: - da - do - seu - pre - ga como eu gei - to - sa não ha Ba - hia - na pu - ra não. Dynamics include *ff*, *p*, and *f*.

ne - ga

Do - - ce a - - pu -

Musical notation for the second system, featuring treble and bass staves. The lyrics are: ne - ga Do - - ce a - - pu -. Dynamics include *p*.

- ra - - do lei - te bem gros - so Cò - co re - - la - - do Pro - ve seu moço

Musical notation for the third system, featuring treble and bass staves. The lyrics are: - ra - - do lei - te bem gros - so Cò - co re - - la - - do Pro - ve seu moço. Dynamics include *ff*.

Do - - ce a - - pu - - ra - - do lei - te bem gros -

Musical notation for the fourth system, featuring treble and bass staves. The lyrics are: Do - - ce a - - pu - - ra - - do lei - te bem gros -. Dynamics include *ff*.

- so Cò - co re - - la - do Pro - ve seu moço

Ah!

Ah!

Pro -

Musical notation for the fifth system, featuring treble and bass staves. The lyrics are: - so Cò - co re - - la - do Pro - ve seu moço Ah! Ah! Pro -. Dynamics include *ff*.

Pro-ve depois me dirá se gos-tou do mugun - za lô iô iá

pp

iá ven-den-dos' tou mu-gunzá Pro-ve depois me dirá se gos-tou do mugun -

pp

za do mugun - za lô iô iá iá ven-denos' tou mugunzá

gracioso p
ff
1.^a
2.^a
D.C. al Fine

CODA

ff

ff

Repertório da Actriz
ABIGAIL MAIA.

O ÚLTIMO BEIJO

CANÇÃO

Versos de Affonso Lopes de Almeida.

Cantada pela Actriz Henrique Chaves.

(Um Fado de Coimbra)

Musica de Carlos Salomayor.

Andante

PIANO

The first system of the piano accompaniment is in 2/4 time, marked 'Andante' and 'PIANO'. It features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand, both in a key signature of two flats (B-flat and E-flat).

CANTO.

The vocal line begins with the lyrics "Ua - e des - can - do se - re - na - ta". The piano accompaniment continues below the vocal line, with a 'FINE.' marking appearing in the piano part.

The vocal line continues with the lyrics "Pe - la Mon - du - que can - tar...". The piano accompaniment provides harmonic support for the vocal melody.

The vocal line concludes with the lyrics "E o ri - o can - ta na mal - ta. E a mália nan - ta can - ta can - ta so lu -". The piano accompaniment ends with a final chord.

ar... Pai no Chou - pol' se - lu - tan - te Des - tume - um - be - i - ja -

nal, Des - pes - a - a - noi - te vis - tan - te... Ha rou - xi - não - es... no Chou -

pai... Ha rou - xi - não - es... ha rou - xi - não - es... ha rou - xi - não - es no Chou - pai.

D. C.

2.

Na descendida a serenata,
 Como a guitarra plangente;
 Não a saudade não mata!
 Mas faz (chorar) muita gente!
 E desde a tua partida
 Que eu me sinto triste assim
 E que anda dentro da vida
 Sem vida dentro de mim
 Dentro da vida,
 Dentro da vida
 Sem vida dentro de mim.

3.

Na descendida a serenata,
 E sobre a terra a fugir
 Abrite um lençol de preto
 (Estãdo) para dormir.
 Linda noite! Boca anelo!
 N'alma tenho outra melhor!
 E o meu luar é mais bello!
 Meu firmamento é maior!
 Meu firmamento!
 Meu firmamento!
 Meu firmamento é maior!