



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

CENTRO DE LETRAS E ARTES

INSTITUTO VILLA-LOBOS

LICENCIATURA EM MÚSICA

**DOS PICADEIROS PARA AS *MACHINAS FALLANTES*: BAHIANO, A
CASA EDISON E O INÍCIO DA INDÚSTRIA FONOGRAFICA NO
RIO DE JANEIRO**

MARCELO LEAL CEBUKIN

RIO DE JANEIRO, 2012

**DOS PICADEIROS PARA AS *MACHINAS FALLANTES*: BAHIANO, A
CASA EDISON E O INÍCIO DA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA NO
RIO DE JANEIRO**

por

MARCELO LEAL CEBUKIN

Monografia apresentada para conclusão
do curso de Licenciatura em Música do
Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e
Artes da UNIRIO, sob orientação da
Professora Martha Tupinambá de Ulhôa.

Rio de Janeiro, 2012

AGRADECIMENTOS

Ao CNPq pela bolsa concedida para a pesquisa

À minha família e aos meus amigos pelo apoio

Aos meus professores do Instituto Villa-Lobos pela generosidade

CEBUKIN, Marcelo Leal. *Dos Picadeiros para as Machinas Fallantes: Bahiano, a Casa Edison e o Início da Indústria Fonográfica no Rio de Janeiro*. 2012. Monografia (Licenciatura em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Este estudo se propõe inicialmente a traçar um panorama das transformações sofridas na vida musical do Rio de Janeiro na passagem do século XIX para o século XX como consequência do início da produção fonográfica no Brasil. Os primeiros artistas contratados para as gravações comerciais pioneiras do país vieram quase em sua totalidade dos meios de entretenimento popular da época como os circos e os teatros de revista. Um estudo será feito a partir do cantor Bahiano e de dois gêneros bastante presentes no seu repertório: o lundu – tradicionalmente considerado como uma das matrizes da música brasileira popular – e a cançoneta – nomenclatura que basicamente se referia àquelas canções que eram utilizadas para a representação de cenas em espetáculos teatrais ou circenses. A presença de muitas letras de duplo sentido leva a uma comparação com alguns exemplos do repertório da música presente na mídia da década de 1990 em diante, e desperta a discussão acerca da música que é consumida pelos estudantes dos ensinos fundamental e médio e o papel da escola e do professor de música na discussão sobre o repertório com apelo sexual ouvido pelas crianças e adolescentes através da mídia, assim como de que maneira pode se dar a relação da escola com a mídia e a sociedade.

Palavras-chave: Indústria Fonográfica – Bahiano – Lundu – Escola – Mídia

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	
CAPÍTULO 1 – LUNDUS E MODINHAS	9
1.1 A Modinha	
1.2 O Lundu	
CAPÍTULO 2 – MÚSICA E PICADEIRO	13
2.1 O Palhaço-Cantor	
2.2 A Cançoneta	
CAPÍTULO 3 – BAHIANO E A INDÚSTRIA DE DISCOS	17
3.1 Bahiano	
3.2 Fred Figner e a novíssima Indústria Fonográfica	
3.3 Músicas de tradição oral e o processo de transcrição de canções	
CAPÍTULO 4 – MÚSICA, MÍDIA E ESCOLA	21
4.1 A “vertente maliciosa”	
4.2 Canções maliciosas em sala de aula	
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	24
ANEXOS	25

INTRODUÇÃO

Este estudo foi iniciado durante um projeto em que fui bolsista de Iniciação Científica na UNIRIO (PIBIC/CNPq), realizado de Outubro de 2009 a Junho de 2011, e que estava inserido como subprojeto no projeto de pesquisa intitulado “A Música Popular Gravada – Modinhas e Lundus”, coordenado pela professora Martha Tupinambá de Ulhôa. A pesquisa “A Música Popular Gravada” tinha como objetivo primeiro o levantamento das modinhas e lundus gravados para a Casa Edison no período compreendido entre 1902 – data do início das gravações realizadas no Brasil – e 1915 – data em que a fábrica de discos Odeon muda de local e ocorrem problemas com a numeração das matrizes –, e posteriormente a transcrição e a discussão musicológica e contextual dessas gravações feitas nas primeiras duas décadas do século XX. O meu subprojeto inicialmente se limitou apenas aos lundus gravados pelo cantor e artista de teatro e de circo Manuel Pedro dos Santos, mais conhecido como Bahiano, um dos mais importantes e populares intérpretes de sua época. Posteriormente foi acrescentado ao universo da pesquisa as cançonetas gravadas pelo mesmo Bahiano, numa tentativa de compreender as semelhanças e diferenças entre lundus e cançonetas, e o que definiria cada um desses dois gêneros, uma vez que a semelhança observada entre o que era catalogado ora como lundu ora como cançoneta era bastante visível.

Uma questão levantada por Ulhôa (2004a) é como identificar os lundus gravados do início do século XX pela escuta, ou seja, quais características definem o gênero e nos permitem afirmar que se trata ou não de um lundu? Algumas estruturas recorrentes são mencionadas como “[...] o padrão rítmico estável, a presença de interjeições faladas, repetições de frases como mote ocasional ou recorrente na canção e, o mais importante em termos de matrizes orais, o uso de expressões e tipos de verso mais ou menos consagrados pelo uso tradicional.” (ULHÔA, 2004a, p. 5). Meu objetivo mais amplo de pesquisa foi colaborar com a tarefa de análise de transcrições de lundus gravados, sendo que neste trabalho específico me limitei a analisar vinte lundus e cançonetas gravadas por Bahiano, que estão anexadas na forma de partitura e letra ao final desta monografia.

Com relação ao processo e metodologia do trabalho, primeiramente foi realizada consulta à *Discografia Brasileira 78 rpm* (SANTOS e outros, 1982), com o levantamento de todas as músicas que foram gravadas por Bahiano no período delimitado entre 1902 e

1915 e catalogadas como lundus ou canções. Da totalidade dos 438 registros de gravações encontrados na *Discografia Brasileira 78rpm* associados ao cantor Bahiano ao longo de sua carreira, foram encontrados 33 lundus e 61 canções, num total de 94 registros. O passo seguinte consistiu em descobrir quais dessas gravações ainda estão disponíveis para escuta hoje em dia, sendo encontradas várias delas, algumas em bom estado de conservação, porém em outras a qualidade está tão comprometida que se torna tarefa árdua a tentativa de entender o que é cantado. Utilizei como referência para a busca desses arquivos os acervos discográficos do Instituto Moreira Salles (IMS), onde se encontram algumas coleções raras de discos 78 rpm como as dos pesquisadores Humberto Franceschi e José Ramos Tinhorão. Grande parte do acervo de gravações 78 rpm das coleções do IMS está disponível para escuta no *site* do instituto (<http://ims.uol.com.br/>). Encorajo fortemente o leitor a buscar as gravações aqui mencionadas – principalmente as que se encontram transcritas no anexo – para escuta, assim como muitas outras relacionadas da mesma época de outros cantores.

Uma característica interessante do repertório selecionado é a presença constante de letras cômicas e de duplo sentido com conotação sexual, associado muitas vezes ao lundu (LIMA, 2010, p. 28), mas também possivelmente bastante presente nos números dos espetáculos circenses e dos teatros de revista da época, local de atuação de grande parte dos artistas que realizaram as gravações das primeiras décadas de existência da indústria fonográfica brasileira. Ou seja, é bem possível que as primeiras músicas gravadas por estes artistas já fossem conhecidos sucessos interpretados pelos mesmos nos palcos dos circos e teatros da cidade do Rio de Janeiro. Alguns desses artistas importantes neste momento, além do já mencionado Bahiano, são Eduardo das Neves (1874-1919) e Mario Pinheiro (1880-1923), ambos também foram palhaços de circo e pioneiros da gravação de discos para a Casa Edison, assim como Bahiano.

A música nos circos no século XIX não pode ser entendida apenas como um mero acompanhamento para os números e atrações. Lembremos que não existiam vitrolas nem rádios, e nesse ponto o circo era um dos locais privilegiados em que as pessoas podiam escutar música sendo tocada ao vivo. Um dos símbolos de status dos circos era a presença de uma boa orquestra, geralmente compostas por instrumentos de sopro e de percussão, que executavam variados ritmos e estilos musicais, geralmente músicas representativas de cada momento e também de cada lugar onde passavam com seu espetáculo.

Sobre a questão da conotação sexual nas letras, isso certamente não é uma exclusividade do lundu. Ao longo do tempo se viu muitas vezes este tipo de canção, e não só pelas letras como muitas vezes pelas coreografias relacionadas às músicas. Até os dias de hoje, como é o exemplo dos grupos de axé que fizeram grande sucesso nos anos 1990 ou do funk carioca, que para desespero dos pais e professores de escola possuem grande aceitação por parte das crianças. É nesse contexto que o conhecimento histórico de outros tipos de manifestação musical que alcançaram sucesso em outras épocas pode trazer um auxílio na maneira de lidar com questões desse tipo na educação de crianças e adolescentes. É inevitável que a escola precise lidar com a mídia e que a tome como “objeto de estudo e ferramenta pedagógica, entendendo que a formação para a cidadania supõe o debate, a discussão e a percepção dos conceitos, preconceitos e conhecimentos que as crianças trazem de sua vida cotidiana” (SUBTIL, 2005).

Abordamos um conceito tratado por Mônica Neves Leme (2003) chamado “vertente maliciosa” da música popular brasileira. A autora faz uma revisão histórica das canções que apresentam, ao longo da história, letras satíricas, humorísticas e com conotação sexual, remontando ao século XVII com Gregório de Matos, o “Boca do Inferno”, até a década de 1990 com o grupo de baiano pagode/axé “É o Tchan”.

CAPÍTULO 1

LUNDUS E MODINHAS

Desde a primeira metade do século XIX é possível observar um esforço do meio intelectual brasileiro em encontrar elementos que definiriam as características do que seriam a cultura e a identidade do povo brasileiro, e nesse ponto o lundu e a modinha têm sido consagrados desde então em textos de diversos autores como as duas matrizes da nossa música popular. Segundo Ulhôa (2012, p. 70),

“em parte a ênfase na modinha e no lundu têm a ver com a necessidade que nossos ‘homens letrados’ tinham de encontrar gêneros ligados à ‘natureza’ brasileira. (...) Logo após a Independência, em 1822, (...) aparece um grupo de homens letrados convictos do seu projeto ao mesmo tempo civilizador e construtor da nacionalidade”.

Um desses homens é Manoel de Araújo Porto Alegre (1806-1879), importante pintor e intelectual que, juntamente com Gonçalves de Magalhães (1811-1888) e Francisco de Salles Torres Homem (1812-1876), publica em Paris no ano de 1836 a revista *Nitheroy, Revista Brasiliense*, considerada um dos marcos do Romantismo brasileiro, e que foi criada pelos jovens pensadores da nação para tratar dos temas de interesse nacional e trazer aos novos cidadãos da recém pátria independente uma reflexão “sobre objectos do bem commum, e de gloria da pátria”. A revista teve vida curta – somente dois números foram publicados – e é no primeiro número do periódico que Araújo Porto Alegre publica seu “Ensaio Sobre A Música”, em que levanta a ideia de que o lundu e a modinha seriam dois elementos intrinsecamente ligados a esse “caráter nacional” do brasileiro. Desde então, praticamente a totalidade dos estudiosos e historiadores da música brasileira popular colocam os dois gêneros como responsáveis pela sua gênese:

Entre todos os povos, alem do character geral, outro se manifesta, que é o dos habitantes dos diversos logares na mesma Nação. Entre nós apparecem dous salientes na Musica, na Bahia, e Norte, Minas Geraes, e o Sul: a Musica bahiana é o *lundum*; e a Mineira, a *modinha*. O *lundum* é voluptuoso em excesso, melódico; e a *modinha* é mais grave. Tudo é doce na Bahia, o terreno produz assucar, e come-se chorando com o ardor da malagueta! (PORTO ALEGRE, 1836, p.179, grafia original)

Vemos algumas manifestações dessa importância atribuída à modinha e ao lundu em publicações diversas vezes, ao longo dos anos, desde então. O musicólogo e historiador da música Mozart de Araújo, já no século XX, no ano de 1963 publica seu famoso livro “A Modinha e o Lundu no Século XVIII”, no qual afirma que “O Lundu e a Modinha representam, por assim dizer, os pilares mestres sobre os quais se ergueu todo o arcabouço da música popular brasileira” (ARAÚJO, 1963, p.11). Entretanto, vemos em Ulhôa (2012, p.70) uma atitude ponderada acerca dessa teoria, onde afirma que uma pesquisa atenta aos periódicos do século XIX revela muito mais citações à valsa e à polca, por exemplo, do que ao lundu e à modinha, sugerindo que a formulação de ser a modinha e o lundu as duas matrizes de nossa música possa ter sido um tanto fabricada ou artificial.

Para Lima (2010, p.15), o surgimento e desenvolvimento do lundu e da modinha estão ligados diretamente à história do expansionismo lusitano. Ao longo dos séculos de sua história de conquistas de territórios ao redor do mundo, Portugal buscou implantar em suas colônias “uma cultura europeia, monárquica, capitalista e calcada, evidentemente, em seus próprios anseios, ou seja, lusitana”. Porém, a imposição de cima para baixo de valores e uma cultura nunca se dava inteiramente sem uma negociação com atores locais, e a modinha e o lundu despontam como gêneros musicais dentro do complexo contexto da época entre Portugal e a colônia brasileira.

Nesse ponto discute-se se a modinha e o lundu foram uma criação autêntica brasileira e que foi posteriormente levada por Domingos Caldas Barbosa para a corte portuguesa no final do século XVIII, como muitos pesquisadores nacionalistas preferiram ver a questão, ou se o surgimento desses dois gêneros se deu nessa complexa trama de relações culturais entre metrópole e colônia.

1.1 A Modinha

Acredita-se que a modinha tenha surgido por volta da segunda metade do século XVIII, e temos apenas registros de sua introdução em Portugal na década de 1770 pelo poeta, compositor e cantor Domingos Caldas Barbosa. Nascido no Rio de Janeiro em 1740, filho de um português com uma escrava de descendência angolana, frequenta um colégio de jesuítas. Depois de adulto, viaja para Portugal, onde passa a exercer a profissão de

capelão e, na década de 1770, entra em cena na corte portuguesa cantando suas modinhas e lundus “tipicamente brasileiros”: é documentada a distinção que se faz entre as modinhas de Caldas Barbosa e as modas portuguesas da mesma época. Torna-se membro dirigente da Academia de Belas Artes de Lisboa e publica, em 1798, o volume I de um grande conjunto de poesias chamado *Viola de Lerenó: coleção de improvisos e cantigas de Domingos Caldas Barbosa*. O segundo volume só seria lançado em edição póstuma, em 1826. A modinha retornaria ao Brasil com a chegada da família real portuguesa ao Brasil em 1808, tendo a esta altura recebido a influência da música européia de salão, o que a faz se assemelhar um pouco mais às árias portuguesas. A *Viola de Lerenó* foi um grande sucesso editorial na época, tendo sido encontradas muitas reimpressões dela ao longo do século XIX.

Outro importante compositor de modinhas é Joaquim Manoel da Câmara, que foi o primeiro personagem a se destacar como compositor e intérprete no início do século XIX. Teve vinte de suas modinhas harmonizadas e arranjadas para canto e piano-forte pelo compositor austríaco Sigmund Neukomm, que viveu no Brasil entre 1816 e 1821. Essas modinhas foram compostas inicialmente por Manoel da Câmara para voz e violão, e que desta forma podemos considerar que se incluía então como canções da tradição oral. As vinte modinhas são, aliás, os mais antigos registros em partitura de modinhas compostas no Brasil.

No fim do século XIX a modinha se democratiza e se populariza na voz dos cantores de serenata, que substituem de vez o acompanhamento de piano pelo do violão. Os principais compositores deste período são Xisto Bahia e Laurindo Rabelo.

2.2 O Lundu

Do lundu, por sua vez, temos indícios de que teria sido originalmente uma dança sensual de origem africana, porém, de acordo com Sandroni (2001), não existem indícios de que fosse praticada exclusivamente por negros e mulatos. O famoso quadro de Debret representando a dança do lundu mostra pessoas brancas dançando com os braços levantados e estalando os dedos, o que sugeriu a alguns historiadores uma relação ou influência do fandango espanhol no lundu. A “umbigada”, ato de uma dança em que os pares estão separados e um dançarino encosta no ventre do outro, do sexo oposto, também

ficou caracterizada como um dos elementos da dança do lundu. Segundo Leme (2003), “a dança se fazia ao som dos batuques e cantos coletivos” (p.62).

Essa dança só tomaria a forma de canção também no final do século XVIII e no início do século XIX. Com este gênero de canção também acontece fenômeno semelhante ao ocorrido com as modinhas: apenas chegam até nós através de partituras editadas e arranjadas por músicos letrados, após ele também passar a ser composto de forma elitizada por músicos “de escola”. Seria o início do chamado lundu de salão.

Domingos Caldas Barbosa também pode ser considerado como o introdutor do lundu em Portugal, porém somente na edição póstuma da *Viola de Lereno* é que aparece o termo lundu designando gênero musical. A modinha e o lundu tem estado indissolúvelmente associados na historiografia da música brasileira (SANDRONI, 2001). Muitos pesquisadores tem estudado essas “matrizes” e conexões entre os dois gêneros, entre eles Mozart de Araújo, que escreveu um importante livro chamado *A modinha e o lundu no século XVIII*; Bruno Kiefer, que também escreveu um pequeno livro chamado *A modinha e o lundu*; assim como Mario de Andrade e José Ramos Tinhorão, entre alguns outros.

Algumas características do lundu podem ser descritas a seguir. Geralmente seus textos são satíricos e humorísticos, com frequente uso de expressões de duplo sentido, presença de personagens populares em sua temática, alusão à sensualidade da “mulata”, como vemos em muitos exemplos do repertório do cantor Bahiano, e associação da figura dessa mulata com referências à comida, geralmente da tradição baiana como acarajé e muqueca, sempre com duplo sentido e conotação sexual.

Sua música apresenta praticamente sempre a forma binária; fórmulas melódicas simples em que prevalecem os graus conjuntos e melodias recorrentes em diversas canções; e a presença de alguma contrametricidade, percebida no deslocamento e antecipação frequente dos tempos fortes do compasso. Ulhôa (2012) utiliza o conceito de “métrica derramada” para se referir muitas vezes a essa contrametricidade e a alguns erros de prosódia presentes nas canções, e sustenta que o “derramar” melódico da letra na canção seria mais próximo do que acontece na prática interpretativa da canção brasileira

CAPÍTULO 2

MÚSICA E PICADEIRO

Este capítulo se dedica à relação que liga os espetáculos circenses do final do século XIX até o começo do século XX com a música que era produzida na época. O surgimento do palhaço-instrumentista-cantor-ator faz com que esse personagem, além de sua parcela cômica, passe a ter a função de intérprete das canções dos gostos populares, cantando acompanhado ao violão lundus, modinhas, chulas, fados, etc. (SILVA, 2007). A figura do palhaço-cantor e seu repertório de canções provenientes dos espetáculos circenses e das operetas e *vaudevilles* marcará profundamente o início da indústria fonográfica brasileira.

2.1 O Palhaço-Cantor

Segundo Tinhorão (1976; apud SILVA, 2007), durante o período entre 1890 e 1910 se verifica a presença nos circos desse personagem do palhaço-cantor-ator, e nesse momento se vê “a elevação de negros talentosos das baixas camadas ao papel de palhaços” (TINHORÃO, 1976). Nessa virada de século esse palhaço-cantor negro passa a ter cada vez mais um lugar de destaque dentro dos espetáculos circenses, que interpretavam, nas cenas cômicas e sainetes (peças curtas de um ato de caráter burlesco), as canções, muitas vezes de maneira parodiada, e os assuntos cotidianos e que representavam o dia-a-dia das culturas locais. (SILVA, 2007).

Os circos da Europa já contavam com a presença desses palhaços artistas de múltiplos talentos, que tocavam diversos instrumentos musicais e cantavam. Com a chegada dos circos europeus ao Brasil vieram esses artistas, chamados excêntricos, ou *clowns* excêntricos. Para Tinhorão (1976; apud SILVA, 2007, p.117), uma importante contribuição sul-americana à criação internacional do circo foi a criação, a partir dos multi-talentosos *clowns* europeus que aqui desembarcaram, de dois tipos locais que lhes sintetizariam todas as suas virtudes: o palhaço-instrumentista-cantor e o palhaço-ator, o primeiro sendo o equivalente do *chansonnier* dos teatros musicados e o segundo “aresponsável pelo aparecimento da originalíssima teatrolgia circense das canções

representadas” (SILVA, 2007, p.117). Alguns exemplos desse tipo de figura no Brasil, mais especificamente no ambiente circense e musical do Rio de Janeiro, são: Benjamim de Oliveira, grande estrela do circo da época e umas das atrações principais do Circo Spinelli; Bahiano, colega de Benjamim no mesmo circo durante muitos anos e importante cantor do início da indústria fonográfica brasileira; Eduardo das Neves, palhaço de circo e conhecido pelas canções humorísticas e satíricas; e Mário Pinheiro, um dos mais importantes cantores da indústria de discos pela sua impecável emissão vocal e dicção, também foi palhaço de circo e posteriormente cantor de óperas em importantes teatros da época.

Foi às custas destes personagens que muito da música popular brasileira se deveu nesse período de fins do século XIX e início do século XX. Eram os palhaços que interpretavam as modinhas, os lundus, as chulas e os maxixes nas entradas ou nas cenas cômicas dos espetáculos circenses. Podemos dizer que eram eles os “responsáveis, no final do século XIX, pela divulgação dos principais ritmos musicais; não só das músicas produzidas individualmente, mas, também, dos enredos musicais compostos para o gênero revista, nos teatros” (SILVA, 2007).

A multiplicidade de gêneros musicais que eram interpretados por esses artistas era enorme, e podemos analisar esse ponto levando em consideração o caráter itinerante dos circos, o que garantia um grande intercâmbio e mistura entre o que se tocava nas capitais e nas cidades do interior. Essa mistura pode inclusive ser um fator que veio dificultar posteriormente a identificação dos gêneros, uma vez que em determinado ponto possivelmente já estariam tão mesclados e misturados que se tornaram indissociáveis, impossível de discernir o que é um e o que é outro. Questão que será levada em conta a seguir, a partir da pesquisa feita com as gravações do início dos 1900, em que muitas vezes gêneros musicais distintos são quase totalmente confundíveis, com uma semelhança enorme.

2.2 A Cançoneta

Sobre a cançoneta pode-se dizer apenas que em princípio era um gênero de canção que servia para a representação de cenas em espetáculos teatrais. De acordo com Tinhorão (1998, p.212),

o gênero mais geral da canção composto para tais cafés cantantes (depois tornado número obrigatório não apenas no *music-hall*, mas nas revistas de teatro) seria a chamada *chansonette*. Um tipo de canção de palco (...) cujos versos exploravam geralmente temas de atualidade (tal como os antigos romances dos trovadores, agora reescritos em gíria da cidade), era feita apenas para uma temporada, como seria bem a norma da música popular depois produzida para o mercado da era dos discos e do rádio.

Também sobre a cançoneta, segundo Severiano (2008, p. 56):

a cançoneta, um gênero leve e espirituoso, geralmente satírico, chegou ao Brasil na década de 1860, diretamente importada da França pelo pessoal do Alcázar Lyrique. Aqui, abasileirada e adaptada às exigências de nossas revistas, tornou-se presença constante nos palcos por mais de meio século, só decaindo na década de 1920, quando apareceu a marchinha

Interessante notar que adjetivos como “espirituoso” e “satírico” também estão freqüentemente associados ao lundu.

Retomando ao projeto de pesquisa citado na introdução do trabalho, com a entrada das cançonetas na pesquisa, um novo horizonte se abriu: a possibilidade de investigar a relação entre a música utilizada nos teatros e circos e a música que estava sendo gravada a partir de então. A maior parte do *cast* de cantores contratados por Fred Figner e que realizaram as gravações pioneiras da Casa Edison eram artistas que trabalhavam nos teatros e circos da cidade, ou seja, cantores que de certa forma representavam os gostos das classes mais populares. Figner poderia ter escolhido gravar árias de óperas famosas e peças de música clássica, mas ao invés disso preferiu contratar artistas que gravassem lundus, maxixes, modinhas e cançonetas. Fica caracterizado dessa maneira o caráter popular do início da gravação de discos no país:

Na abertura do século XX, as opções oferecidas pelo Rio de Janeiro aos que pretendiam viver profissionalmente da música popular se restringiam ao teatro de variedades e aos cafés-cantantes – para os consagrados –, e aos picadeiros circenses, às casas de chope e às bandas – para os menos conhecidos. Foi nessa última categoria, principalmente, que Fred Figner recrutou os artistas que gravariam os seus discos iniciais (SEVERIANO, 2008)

Com relação à confusão observada entre os gêneros musicais na classificação dos fonogramas, a pesquisa, que no seu objetivo inicial somente trataria dos lundus gravados pelo Bahiano no período delimitado acima, passou a contemplar as cançonetas por dois motivos. Primeiro devido à semelhança observada entre os dois gêneros nas gravações, apesar do fato de, em princípio, a designação cançoneta não especificar características musicais que a definiriam, mas somente que a música em questão deveria fazer parte de algum espetáculo cênico. Em relação a esse argumento, podemos supor que talvez muitas dessas canções de teatro – ou seja, cançonetas – eram na verdade lundus. Em segundo lugar, foi observada a dupla designação envolvendo estes dois gêneros para a mesma canção em duas gravações distintas. Como exemplo, tomemos a música “A Farofa”, gravada em 1912 com o número de série 10.324 e posteriormente, em 1915, com o número de série 121.061, sendo nas duas vezes cantada pelo mesmo Bahiano. A primeira delas foi catalogada como lundu, enquanto a segunda como cançoneta.

CAPÍTULO 3

BAHIANO E A INDÚSTRIA DE DISCOS

Esta parte se dedica a apresentar o aparecimento da indústria de discos no Brasil, mais especificamente no Rio de Janeiro, no início da primeira década do século XX e a atuação de um de seus mais prolíficos intérpretes, o cantor e compositor Bahiano, autor de grande parte das gravações das primeiras décadas desta incipiente indústria fonográfica.

Como já dito anteriormente, a maior parte dos intérpretes responsáveis pelas gravações do início da indústria fonográfica eram artistas populares, provenientes dos circos.

3.1 Bahiano

Nascido em Santo Amaro da Purificação, na Bahia, em 5 de dezembro de 1870 e falecido no Rio de Janeiro em 15 de julho de 1944, Bahiano foi um dos artistas mais populares de sua época e, ao lado de Eduardo das Neves, Cadete e Mário Pinheiro, também foi um dos pioneiros da gravação de discos no Brasil. Como exemplos desses fatos, podemos citar que ele foi um dos cantores que mais gravaram discos nas duas primeiras décadas do século XX e, além disso, Bahiano possui o registro de número 1 da produção fonográfica do país: “Isto é Bom”, de Xisto Bahia, é a primeira música do catálogo do ano de 1902 da Casa Edison, empresa fundada pelo comerciante tcheco Fred Figner e que lançou as bases da indústria fonográfica brasileira. Curiosamente Bahiano também é responsável, anos mais tarde, em 1916, pela gravação da música “Pelo Telefone”, considerada o primeiro samba gravado da história.

3.2 Fred Figner e a novíssima indústria de discos

Fred Figner foi o introdutor do fonógrafo no Brasil, desembarcando em Belém do Pará no ano de 1891 com esse novíssimo aparato tecnológico. Nascido no território da

atual República Tcheca, na Europa, porém vivendo nos Estados Unidos desde 1882, apostou no negócio proposto por seu cunhado de investir na nova tecnologia e sua nova “engenhoca”, descrito por ele anos mais tarde “como um aparelho com uns canudos que as pessoas punham nos ouvidos e riam” (FRANCESCHI, 2002, p.17). Mesmo sem ter a curiosidade de saber exatamente o que era o novo aparelho, aposta na ideia e junto com o cunhado compra um fonógrafo e uma porção de cilindros em branco para preparar um repertório que seria exposto nos países da América Latina.

Porém, o início da comercialização de fonógrafos e cilindros só começa mesmo em 1897, importados pelo comerciante James Mitchel. Cabe notar que a tecnologia da época consistia nestes cilindros que eram feitos de cera, e que por isso podiam ser raspados e polidos para novas gravações. Só posteriormente é que os cilindros serão substituídos pelos discos, tocados por um novo aparelho chamado gramofone, que possuía som mais potente que o fonógrafo.

O ano de 1902 representa o início efetivo da produção discográfica brasileira. Fred Figner funda sua nova empresa com o nome de Casa Edison, em homenagem ao inventor do gramofone, Thomas A. Edison. Como ainda não existiam fábricas que pudessem produzir os discos no Brasil, as matrizes gravadas aqui eram enviadas à Alemanha para esse fim. Um fato relacionado a isso é o de que provavelmente as famosas locuções que antecediam as músicas nas gravações serviriam para a identificação das mesmas no momento da prensagem dos discos. Bahiano também é conhecido por ser o autor de muitas das locuções iniciais que apresentavam as músicas dos discos da Casa Edison, que na maior parte das vezes apresentavam o nome da canção, o nome do intérprete e o gênero musical a que pertencia a canção. Não raras vezes se observa uma certa confusão na classificação dos gêneros, havendo músicas que, gravadas mais de uma vez, eram classificadas em gêneros distintos, o que leva a crer que estas designações não eram tão precisas assim, com dubiedades e limites pouco definidos.

No ano de 1915 acontece a inauguração da Fábrica Odeon de discos no Rio de Janeiro, o que fez com que as matrizes dos discos, que estavam na Alemanha, retornassem ao Brasil. Várias dessas matrizes foram reaproveitadas, fato que causou uma certa confusão na numeração de série dos discos. A delimitação de data desta pesquisa fica, por esse motivo, compreendida no período entre 1902 e 1915.

O início da indústria fonográfica no nascente século XX tem uma interessante característica que é sua estreita relação com a cultura popular que acontecia na época.

Figner escolheu para fazer parte de seu primeiro catálogo de discos a serem comercializados justamente os cantores de sucesso da época que se apresentavam nos circos e teatros da época, e que interpretavam canções populares de gêneros como a modinha, o lundu, a chula, cançonetas, valsas, etc. Sobre a Casa Edison, segundo Franceschi (2002, p.51), esta “era uma atividade puramente comercial e Figner, por toda a vida, não se propôs a nada mais do que isso”. Talvez isso nos faça pensar que essa relação da Casa Edison com os cantores populares do início dos 1900 tenha sido a grande aposta comercial de Figner, acreditando que esse seria o repertório que lhe proporcionaria a maior quantidade de lucros na venda de seus discos.

3.3 Músicas de Tradição Oral e o Processo de Transcrição de Canções

Uma das bases teóricas para o processo de transcrição das canções apresentadas no anexo deste trabalho foi a conceituação de Charles Seeger para os tipos de notação musical. De acordo com Seeger (1958), a escrita musical possuiria dois usos, um prescritivo e outro descritivo, e o uso que devemos dessa escrita num trabalho de transcrição seria o descritivo, que é uma tentativa de representar fielmente – mantendo sempre em vista entretanto todas as limitações do sistema de grafia musical de que nos utilizamos – aquilo que um intérprete realizou durante uma manifestação musical. Porém, por outro lado, como um outro objetivo do presente trabalho é também contribuir para o aumento de material disponível sobre esse repertório específico do início do século XX, numa ideia de se fazer uma espécie de cancionário com partituras com esses lundus e cançonetas cantados pelo Bahiano, as transcrições foram feitas em princípio tentando realizar sim um trabalho descritivo, mas algumas aproximações rítmicas se tornaram necessárias uma vez que em muitos casos o que se observa é, segundo Ulhôa (1999) uma “métrica derramada” na maneira de cantar, uma flexibilização e em alguns casos uma quase independência do canto em relação ao acompanhamento.

Além da dificuldade de representação rítmica das músicas a serem transcritas, um outro obstáculo é o mau estado de conservação dos fonogramas, que muitas vezes impossibilita inclusive a compreensão das letras das canções. Em alguns casos

podemos recorrer a cancioneros do século XIX para tentar encontrar estas letras, mas no caso o repertório trabalhado dificilmente se encontra em tais cancioneros.

A partir de análises, muitas vezes também podemos identificar estruturas similares nestas músicas, uma vez que, por serem certamente estes gêneros de tradição oral, devem possuir certas características similares. As culturas de tradição oral são aquelas que não se utilizam da tecnologia da escrita para a transmissão de seus conhecimentos e elementos culturais. De maneira geral, pelo menos no século XIX e início do século XX, a música popular se insere nesta categoria, uma vez que a escrita musical é um privilégio apenas de músicos letrados, enquanto que os músicos populares, na maioria das vezes, não possuíam educação formal. A transmissão oral possui uma série de particularidades, entre elas questões sobre criação, autoria, variação e improvisação.

Algumas vezes identificamos padrões recorrentes em diferentes músicas, sugerindo a existência de possíveis famílias de canções, estruturadas com as mesmas fórmulas. Com relação ao termo fórmula, é um conceito que surge no vocabulário musicológico exatamente na discussão sobre canções de transmissão oral para se referir a frases recorrentes e padrões melódicos em canções. “Fórmulas musicais são [...] ‘tijolos’ na construção e reconstrução de uma performance [...] são como padrões facilmente reproduzíveis que contêm uma grande quantidade de informação musical codificada” (KLEEMAN, 1986, p. 7, tradução minha). É importante destacar que as músicas que se caracterizam pela transmissão oral possuem certas características e pré-requisitos como coerência, repetição de partes e relações de causa e efeito como garantia de sua posterior reprodução, devido à limitação intrínseca da capacidade cognitiva humana.

CAPÍTULO 4

MÚSICA, MÍDIA E ESCOLA

Neste capítulo começaremos por analisar uma faceta das canções populares que Mônica Neves Leme (2010) chama de “vertente maliciosa” na história da música no Brasil, que seriam canções que “articulam formas ‘literárias’ cômicas, satíricas e maliciosas, associadas a gêneros musicais populares” como o lundu, o maxixe, xote, samba, etc.” (p.28). Faremos uma pequena revisão de sua definição e de como na história de nossa música popular encontramos diversos exemplos desse tipo de canção, muito antes de por exemplo o surgimento do que poderíamos chamar de uma indústria cultural de massa produtora de produtos degenerados criados apenas com a finalidade do consumo imediato, de acordo com a teoria da indústria cultural proposta por Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973) na década de 1940.

Em seguida gostaríamos de abordar uma questão relacionada com este tema que muitas vezes se configura como um problema para professores de música em escolas do ensino regular – ensinosa fundamental e médio –, que é o repertório trazido pelos estudantes para dentro da sala de aula, que muitas vezes são canções de funk, axé ou marchinhas de carnaval, por exemplo, com letras carregadas de referências de duplo sentido com conotação sexual, palavrões, etc. A tarefa de como o professor deve lidar com esse tipo de situação nem sempre é fácil, e acreditamos que o conhecimento da evolução deste tipo de repertório “malicioso” ao longo do tempo pode ser um grande auxílio, até como recurso de apresentar aos alunos canções de outras épocas distantes da atual que também possuem similaridades e os mesmos tipos de linguagem chula e distorções na representação de papéis sociais na sociedade, como por exemplo a diferença entre homens e mulheres produzida por esse tipo de repertório. Alguns exemplos dessas canções estão presentes no anexo ao final deste trabalho, que serve como material na forma de *songbook* para o que estivemos dizendo acima.

4.1 A “vertente maliciosa”

De acordo com Leme (2003), a “vertente maliciosa” da música popular brasileira seria um repertório de

músicas que se enquadram em gêneros musicais afro-brasileiros e carnavalescos, em que os aspectos rítmicos possuem grande papel na forte integração de texto, música e dança; tais músicas utilizam letras de duplo sentido, geralmente humorísticas, cuja carga semântica pode se intensificar através do auxílio dos gestos sensuais da dança (requebrado principalmente), induzidos pelas acentuações contramétricas, chamadas comumente de sínopes. (p.29)

A autora faz um apanhado de exemplos que exemplificariam essa vertente maliciosa ao longo dos séculos, desde Gregório de Matos, o “Boca do Inferno”, até a indústria de discos dos anos 1990 com o grupo É o Tchan e suas canções de clara referência sexual associadas a coreografias. Durante boa parte do período abarcado o lundu realmente se apresenta na descrição da pesquisadora como a principal matriz dessa chamada “vertente maliciosa”.

Apesar de no século XVII não se poder comprovar com documentos históricos a existência de lundus cantados na época, pode se afirmar com certeza que já existia uma dança chamada lundu, “praticada pelos mestiços, repleta de gestos sensuais, cuja trilha sonora eram os batuques dos negros” (LEME, 2003, p.78). Mesmo assim, alguns pesquisadores como Araripe Júnior já citam o poeta baiano Gregório de Matos como compositor de “lundus, que ele mesmo cantava acompanhando-se ao som de uma viola-de-aramé” (idem). Para José Ramos Tinhorão, independente de se especificar o gênero de canção cantado pelo poeta em sua época, é claro o uso de malícia e “duplos sentidos” em suas “coplas”.

No século XVIII temos o mais importante e pioneiro compositor de modinhas e lundus: Domingos Caldas Barbosa (1740-1800), mulato, nascido no Brasil, filho de um português com uma angolana. Segundo Araújo (1963, p.46), é numa apresentação feita por Domingos Caldas Barbosa nas câmaras cortesãs de Lisboa por volta do ano de 1775 que surge o primeiro documento musical conhecido em que os termos modinha e lundu aparecem como designação de gênero musical.

4.2 Canções maliciosas em sala de aula

Para Subtil (2005, p.65), “as crianças reproduzem, revelam, expressam e significam as práticas musicais, desvelando sentidos de uma dada cultura num certo tempo e espaço social”. Pode-se entender nesse sentido que as crianças muitas vezes dão sentido e constroem sua visão de mundo a partir de elementos simbólicos representados nos produtos culturais por ela consumidos, e nesse ponto é que procuramos discutir algumas questões como a representação dos papéis do homem e da mulher nas canções analisadas aqui neste trabalho, questões raciais por exemplo, etc.

Muitas vezes ouvimos discursos sobre a suscetibilidade e vulnerabilidade das crianças frente ao conteúdo que a mídia oferece, principalmente no que se refere a uma chamada “erotização precoce” deste público infantil, mas o fato muitas vezes é que a exposição das crianças a esse tipo de repertório, por exemplo, acaba sendo quase que inevitável. Não estamos tentando trazer uma solução aqui, somente uma reflexão acerca do papel do professor frente a esse desafio de tratar esse tipo de situação dentro da sala de aula.

Na época de seu lançamento, o grupo “É o Tchan” foi alvo de duras críticas da sociedade, por estarem contribuindo para uma sexualização da infância, uma vez que a partir do sucesso estrondoso do grupo milhares de crianças estavam repetindo as sensuais coreografias de seus dançarinos, em especial de Carla Perez. Porém, Leme (2007) mostra através da linha evolutiva do que chama de “vertente maliciosa” da música popular brasileira que o repertório do grupo está ancorado em matrizes culturais populares como o lundu, e não se configura somente em um produto artificialmente arquitetado pela indústria fonográfica.

REFERÊNCIAS

- BAIANO. In: *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/baiano/>> Acesso em: 13 Mai. 2010
- FRANCESCHI, Humberto M. *A Casa Edison e seu tempo*. Sarapuí. Rio de Janeiro, 2002.
- KLEEMAN, Janice. The parameters of musical transmission. In: *The Journal of Musicology*, Vol. 4, No. 1 (Winter, 1985-1986), pp. 1-22. University of California Press, 1986.
- LEME, Mônica Neves. *Que “tchan” é esse?: indústria e produção musical no Brasil dos anos 90*. São Paulo: Annablume, 2003.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente – Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar; Editora UFRJ, 2001.
- SANTOS, Alcino, BARBALHO, Grácio, SEVERIANO, Jairo e AZEVEDO (Nirez). *Discografia brasileira 78 rpm – 1902-1964*. Rio de Janeiro: Edição Funarte. 1982.
- SEEGER, Charles. Prescriptive and Descriptive Music-Writing. *The Musical Quarterly*, Vol. 44, No. 2 (Apr., 1958), pp. 184-195.
- SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- SILVA, Erminia. *Circo-Teatro: Bejamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil*. São Paulo: Altana, 2007.
- SUBTIL, Maria José Dozza. Mídias, música e escola: práticas musicais e representações sociais de crianças de 9 a 11 anos. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 13, 65-73, set. 2005.
- TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. Editora 34, 1998.
- ULHÕA, Martha Tupinambá de. Métrica Derramada: Prosódia Musical na canção brasileira popular. *Brasiliiana Revista da Academia Brasileira de Música*. v.2, p.48 - 56. Rio de Janeiro, 1999.
- _____. A tradição oral na canção popular – os lundus gravados para a Casa Edison. V Congresso IASPM-LA. Rio de Janeiro, 2004. Versão inédita.
- _____. Lundu e prosódia musical: caminhos de pesquisa. In: *Música e história no longo século XIX*. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2012.

ANEXOS

A Mulata da Bahia

Cançoneta
ZON-O-PHONE - 617

Intérprete: Bahiano
Data da Gravação: 1903
Transcrição: Marcelo Cebukin

E B7 E



A mu - la - ta da ba - hi - a não tem os - so_é - car - ne - só -

5 B7 E



Sa - pa - tei - a - noi - te_e di - a em qual - quer for - ró - bo - dó E

9 E



se_a gen - te_en - tra no fa - do Ba - te pal - ma-e faz em fren - te

13 A E B7 E



Fi - ca lo - go li - qui - da - do E - le sai - do-ente Ai mu - la - ta sos -

17 E7 A



se - ga dei - xa de que - brar Ar - re - da_es - se fa - cho sus - pen - de_es - se o - lhar A - bai - xa_es - sa

21 E7 A



sai - a re - co - lhe_es - se pé Dor - mir vai mu - la - ta que di - a já é De - sa - ta - es - sa

25 E7 A



fí - ta - ba - nha - da_em su - or Que tem no can - go - te_e_es - tá_a lhei - a de_a - mor Sos - se - ga_o ta -

29 E7 E7 A A B7



man - co que ba - tes no chão que_eu que - ro des - can - so pro meu co - ra - ção

A mulata da Bahia não tem osso, é carne só
Sapateia noite e dia em qualquer forrobodó
E se a gente entra no fado,
Bate palma e faz em frente
Fica logo liquidado ele sai doente.

Refrão:

Ai mulata, sossega, deixa de quebrar,
Arreda esse facho suspende esse olhar,
Abaixa essa saia, recolhe esse pé,
Dormir vai mulata que dia já é
Desata esta fita banhada em suor
Que tem no cangote e está alheia de amor
Sossega o tamanco que bates no chão
Que eu quero descanso pro meu coração

A mulata tem caroço diz a prova do sertão
Vai dizer que é no pescoço, é mentira, isso é que não
Onde tem ninguém suspeita, é segredo da mulata
É mistério é coisa feita, é que a todos arrebatá

Refrão

Na Bahia a mulatinha é pimenta gumari
Foge dela, gente minha, que ela tem o diabo em si
Ferve o sangue em suas veias como água na chaleira
Qual a aranha em sua teia, quais a gente prisioneira

Refrão

A Mulher Sapeca

Lundu

ODEON - 108.496

Intérprete: Bahiano

Data de gravação: 1907-1912

Transcrição: Marcelo Cebukin

C G7 C

A mu - lher quan-do é fa - la - dei - ra tem a lín-gua le - va - da da bre - ca a mu -

C G7 C

5

lher quan-do é fa - la - dei - ra tem a lín-gua le - va - da da bre - ca é pi -

F C G7 C

9

or a - té mes - mo que_a co - bra a mu - lher quan-do dá pra sa - pe - ca é pi -

F C G7 C

13

or a - té mes - mo que_a co - bra a mu - lher quan-do dá pra sa - pe - ca

A mulher quando é faladeira
Tem a língua levada da breca
É pior até mesmo que a cobra
A mulher quando dá pra sapeca

Bota a gente no inferno a mulher
Quando sente as pontadas do amor
Fica como barata cascuda
Quando chega a estação do calor

Conta prosas com tal perfeição
Conta ao jeito, ela arranja o azeite
Que nas barbas do próprio marido
Fala mais que o preto do leite

Deus me livre de um dia casar-me
Com mocinha sapeca e matreira
Antes quero ter febre amarela
Que casar com mulher faladeira

Eu não digo que o homem não deva
Arranjar uma boa costela
Mas preciso trazer olho vivo
É preciso cuidado com ela

Fica mansa porém a mulher
Com o remédio que tenho não zombo
Quando der para ter tremelique
É gastar-lhe o cacete no lombo

A Muqueca

Pra muqueca ser gostosa, se eu bem peço, ai Iaiá, pra fazer
Vê se ela pega no peixe, ladrão! (nem me fale, minha nega)
Dá vontade de lamber, neném apertado que minha sinhá molhou de pimenta,
Mingau de cará
Qual será o ladrão que não comerá tudo isso, me diz, por não, sinhá?

Par muqueca ser gostosa, se eu bem, tira-se a espinha primeiro,
Tempera com bem pimenta, ô ladrão! (e que mais?)
E com azeite de cheiro, neném apertado, que minha sinhá, molhou de pimenta,
Mingau de cará
Qual será o ladrão que não comerá tudo isso, me diz, por não, sinhá?

Depois de encher a barriga, se eu bem, para falar a verdade,
Quero te dar um beijinho, ladrão! (aonde?)
Pra firmar nossa amizade , neném apertado, que minha sinhá, molhou de pimenta,
Mingau de cará
Qual será o ladrão que não comerá tudo isso, me diz, por não, sinhá?

A Namorada

Cançoneta

Gravada pelo Bahiano - ODEON - 10.291

Intérprete: Bahiano

Data de Gravação: 1912

Transcrição: Marcelo Cebukin

Em



Eu te - nho_u - ma na-mo ra - da lá per - to da ru-a be - la que fi -

E7

Am

Em

B7



ca to-da ba-ba da quan-do_eu vou à ca - sa de - la ta pi-nhas - na

B7

Em

B7

Em



ca-ra bei-ji-nhos de si - nhá que-"pe-ta" mais ra-ra quan-do_e-la me dá se dou-lhe ca

E7

Am

Em

B7

Em



ri-nhos e-la_an-da de-ro - da re-vi-ra_os o - lhi-nhos es tí-ca - se to - da E_a

D7

G

B7

Em



gen - te ba - na - nas traz co - me tu - do_e pe - de mais e quer

C

C#°

G

D7

G

B7



de u - ma vez que_a gen - te lhe dê du - as ou três ai...

A Namorada

Eu tenho uma namorada lá perto da Rua Bela
Que fica toda babada quando eu vou à casa dela

Refrão:

Tapinhas na cara, beijinhos de sinhá
Grupeta mais rara, quando ela me dá
Se dou-lhe carinhos ela anda de roda
Revira os olhinhos, estica-se toda
E a gente bananas traz, come tudo e pede mais
E quer de uma vez que a gente lhe dê duas ou três, ai...

Fica mansa que é um perigo se eu arranjo algum diriço [?]
Mas quando briga comigo chora na lira que é serviço [?]

Tapinhas na cara, beijinhos de sinhá
Grupeta mais rara, quando ela me dá
Se dou-lhe carinhos ela anda de roda
Revira os olhinhos, estica-se toda
E a gente bananas traz, come tudo e pede mais
Mas se a gente não dá grita assim traz, traz, traz, traz...

... [?], eu grito logo ela freme
Se lhe digo frases duras aguenta tudo e não geme

Refrão

Bahiano Vaidoso

Eu sou Bahiano Vaidoso, cantor faceiro e mimoso
Cantor faceiro e mimoso, como no Rio não há
As mulatinhas e as brancas para mim são todas francas
Para mim são todas francas, pois é no [?]

Mulata não me provoque, que puxa todos os reboques
Que puxa todos os reboques, eu sou moleque maral
A truta vai de mansinho enquanto eu choro no pinho
Enquanto eu choro no pinho a nega chora no pau
(Aí, mulata, acerta a primeira que está bom como o diabo!)

Nenhuma mulata me manda dizer que saia de banda
Dizer que saia de banda, eu olho bem o pirão
E a coisa vale, eu sou terno, gosto tão bem do moderno
Gosto tão bem do moderno, isso ... [?]

Refrão:

Bolim Bolacho bole em cima, bole embaixo
Bolim Bolacho por causa do caruru
Quem não come da castanha não percebe do cajú
Quem não come do cajú não percebe da castanha
Quem não come da castanha não percebe do fubá

Quem dá beijo em mulher velha
Que tem boca desdentada
Logo fica com dor de dente
E a barriga destemperada

Refrão

Eu comprei uma camisa
Por cinco mil e quinhentos
Toda vez que visto ela
Acho logo um casamento

Refrão

(‘Ô ferramenta velha cansada!’)

Meu galinho de campinas
Rouxinol de laranjeira
Não há dinheiro que pague
Beijo de moça solteira

Refrão

Eu plantei no eu quintal
A semente do repolho
Nasceu uma velha careca
Com uma batata no olho

Refrão

(‘Aguenta firme Seu Juca!’)

A mulher quando é solteira

Seu perfume é água tônica

Depois que se apanha casada

É pior do que a peste bubônica

Refrão

Esteja Quietto

Cançoneta
ODEON - 108525

Intérprete: Bahiano
Ano de Gravação: 1912
Transcrição: Marcelo Cebukin

B \flat F7 B \flat

Tem a mu - lher em sen-do_ar - tei-ra E na_as - tú-cia e um tal quin - dim Diz que

5 F7 B \flat

não po-rém de ma - nei-ra Quem quer que ter mais é que sim Es - te - ja

9 F7 B \flat

quieto_es-te-ja quieto_es-te-ja quieto Ti-re_a mão ti-re_a mão não me-xa_a - í Este-ja

13 F7 B \flat

quieto_es te - ja quieto_es-te - ja quieto Oh! Meu Deus coi - s - sim eu nun-ca vi

Tem a mulher em sendo arteira, e na astúcia e um tal quindim
Diz que não porém, de maneira, quem quer dizer mais é que sim
(ora, a gente tendo um pouco de prática sobre esses negócios de mulheres, a gente faz o seguinte: não liga a menor importância ao que elas dizem, mas vai chegando para perto dela devagarzinho, porque o melhor de tudo é quando elas começam assim: ‘sossegue, me deixe, não mexa comigo’)

Refrão:

Esteja quieto, esteja quieto, esteja quieto,
Tire a mão, tire a mão não mexa aí,
Esteja quieto, esteja quieto, esteja quieto,
Oh, meu Deus, coisa assim eu nunca vi

Dona ... [?], que é doza [?] serva do Senhor
Os dias passa lá na igreja ajoelhada ao seito [?] confessor
(ora, esta velha confessava-se todos os dias, e uma vez o sacristão desconfiou de tanto pecado e entendeu que havia de espiar pelo buraco da fechadura lá da porta da sacristia. Efetivamente assim fez. No dia que ele botou o olho na greta da fechadura, [risos], eu não sei o que que a velha se confessava, hein, eu sei que o sacristão ouviu ela dizer assim: ‘não, seu padre, tenha paciência, eu não vou fazer isso aqui...’)

Refrão

(esses padres são danados, por isso é que eu nunca quis saber de confissão)

Foi à uma festa de noivado, e no melhor da boda toda,
Tava que o noivo braço dado com a noiva fora da boda
(eu fui convidado uma vez para assistir a um casamento, mas nesse dia eu tava meio caipora, tanto que assisti por infelicidade um desgosto que se deu na mesma casa. Era quase duas horas da madrugada, e os convidados não queriam sair nem a pau. Os noivos, coitados, estavam cansados, trabalharam durante o dia, negócio de igreja, pretoria, etc, e vendo que os convidados não se retiraram, então ele o que fez, desapareceu e foi se esconder lá no jardim. O dono da casa não sabia disso, procura daqui, procura acolá, em todo lugar não encontrou. Quando chegou no caramanchão que tinha no jardim, [risos], tava o casal agarrado um com o

outro, pareciam dois carrapatos, eu não sei o que que eles estavam fazendo, mas ela dizia assim: ‘não, espera um bocadinho...’)

Refrão

Isto É Bom

Lundu
ZON-O-PHONE - 10.001

Intérprete: Bahiano
Data de Gravação: 1902
Transcrição: Marcelo Cebukin

C G C G

A ren - da de tua sai - a va - le bem cin - co mil réis Ar -

5 C G C G

ras - ta mu - la - ta_a sa - ia que_eu te dou cin - co_e são dez Is - to_é bom is - to_é

9 C G C G

bom is - to_é bom que dói is - to_é bom is - to_é bom is - to_é bom que dói

A renda de tua saia
Vale bem cinco mil réis
Arrasta mulata a saia
Que eu te cinco e são dez

Isto é bom, isto é bom, isto é bom que dói...
(‘Ô São Bento, buraco velho tem cobra dentro!’)

Levanta a saia mulata
Não deixa a renda arrastar
Que a renda custa dinheiro
Dinheiro custa ganhar

Isto é bom, isto é bom, isto é bom que dói...
(‘Vá saindo seu coió sem sorte!’)

Iaiá, você quer morrer?
Se morrer, morramos juntos
Eu quero ver como cabe
Numa cova dois defuntos

Isto é bom, isto é bom, isto é bom que dói...
(‘Comigo é nove do baralho velho! Hahaha...’)

O inverno é rigoroso
Bem dizia a minha avó
Quem dorme junto tem frio
Que fará quem dorme só
Isto é bom, isto é bom, isto é bom que dói...

Os padres gostam de moças
E os pastores também
E eu como rapaz solteiro
Gosto mais do que ninguém

Isto é bom, isto é bom, isto é bom que dói...

(‘Aguenta firme na cumbuca, Seu Juca!’)

Se eu brincar com seus amores

Não se intrometa ninguém

Que acabados os arrufos

Ou eu vou ou ela vem

Isto é bom, isto é bom, isto é bom que dói...

Me prendam a sete chaves

Que assim mesmo hei de sair

Não posso ficar em casa

Não posso em casa dormir

Isto é bom, isto é bom, isto é bom que dói...

(‘Isto é melhor do que arroz com casca, fique sabendo seu arara!’)

Lundu do Norte

Lundu
ODEON - 108.539

Intérprete: Bahiano
Data de Gravação: 1912
Transcrição: Marcelo Cebukin

A7 D

Vir - gem do Ro - sá - rio Se-nho - ra do mun - do

5 A7 D

dá - me_um pou - co d'á - gua se não vou ao fun-do_in - de - re - re - re

9 A7 D A7 D A7

ai Je-sus Na - za - ré in - de - re - re - re ai Je-sus Na - za - ré

Virgem do Rosário, Senhora do mundo
Dá-me um pouco d'água senão vou ao fundo

Inderererê ai Jesus Nazaré...
(‘Aguenta firme Seu Manduca, não afrouxa!’)

Virgem do Rosário, Senhora do Norte
Dá-me um pouco d'água senão quebro o pote

Inderererê ai Jesus Nazaré...
(‘Eita ferro velho!’)

Virgem do Rosário, Soberana Maria
O dia de hoje é de alegria

Inderererê ai Jesus Nazaré...

Meu São Benedito é santo de preto
Ele bebe garapa, ele ronca no peito
Inderererê ai Jesus Nazaré...
(‘Ih, mamãe, olha a cara dele como está!’)

Meu São Benedito não tem mais coroa
Tem uma toalha que veio de Lisboa

Inderererê ai Jesus Nazaré...

Meu São Benedito, venho lhe pedir
Pelo amor de Deus pra tocar cucumi [?]

Inderererê ai Jesus Nazaré...

Meu São Benedito, foi do mar que vieste
Domingo chegaste, que milagre tiveste

Inderererê ai Jesus Nazaré...

Que Santo é este que vem acolá

É São Benedito, veio vadiar
Inderererê ai Jesus Nazaré...

Mingau Bem Mexido

Lundu

ODEON - 108.498

Intérprete: Bahiano

Data de Gravação: 1910

Transcrição: Marcelo Cebukin

D A7

Há dez a - nos que ven - de na es-tra - da seu min - gau com cui - da - do e bem fei -

4 D F#m C#7 F#m A7

to pra fa - zer o min-gau de mas - sa - da bem me - xi - do só e-la tem jei-to ah

9 A7 D

Me-xe me - xe me - xe me - xe me - xe tu - do bem me - xi - do

14 F#m C#7 F#m A7

me - xe bem su - a pa - ne - la pro fre - guês ser bem ser - vi - do ah me-xe

19 A7 D G

me-xe me-xe me - xe me-xe tu-do bem me - xi-do me-xe bem su-a pa-ne -

24 D A7 D

la pro fre - guês ser bem ser - vi - do

Há dez anos que vende na estrada, seu mingau com cuidado e bem feito,
Pra fazer o mingau de massada, bem mexido só ela tem jeito, ai...

Mexe, mexe, mexe, mexe, mexe tudo bem mexido,
Mexe bem sua panela pro freguês ser bem servido

Há bem tempo senhor deputado, a tomar seu mingau lhe dizia:

‘Como arranja tão bem arranjado o mingau?’ ao que ela respondia:

(‘Ioiô não faço nada de mais, o tempero é o mesmo que todas as famílias botam na panela, a questão toda é saber mexer’, ‘Ah, é saber mexer?’, aí ela: ‘é sim’, ‘então amanhã quando você estiver fazendo mingau eu vou lá’, ‘pode ir, Ioiô, vai que o senhor pode ver como eu...’)

Mexo, mexo, mexo, mexo, mexo tudo bem mexido,
Mexo bem minha panela pro freguês ser bem servido

Não Empurre

Cançoneta
ODEON - 108.527

Intérprete: Bahiano
Data de Gravação: 1912
Transcrição: Marcelo Cebukin

C G7

To-me i o bon-de da Car-ris Ur - ba - nos des-ses que vão a - té a Pra - ça On -

4 C A7 Dm G7

ze mas a meu la - do dois o - lhos ma - ga - nos me per-gun - ta-ram se eu e - ra de

8 C C7 F C7 F

bron-ze en-tão pra pro - var que não e - ra tão eu lo-go fiz coi-sa lim-pa pois eu

13 C G7 C

nes - tas coi-sas sou cue-ra sou mes - mo su - pim - pa Não em -

18 G7 C Dm C

pur - re não em - pur - re Seu Man - du - ca vê que as - sim me re - mói não em -

22 F C G7 C

pur - re não em - pur - re que ma - chu - ca Não em - pur - re as - sim que dói

Tomei o bonde da carris urbanos
Desses que vão até a praça onze
Mas ao meu lado dois olhos maganos
Me perguntaram se eu era de bronze
Então pra provar que não era
Tão eu logo fiz coisa limpa
Pois eu nestas coisas sou quera
Sou mesmo supimpa

(Isto de bolinagem é uma questão de sorte. Às vezes a gente toma o bonde e sem querer esbarra o pé numa pequena que vai ao seu lado, hein? Mas com essa que eu me refiro deu-se isso: na ocasião em que o bonde fazia uma curva rápida, eu aproveitei o ensejo da curva, fiz que perdi o equilíbrio e catrabum... caí em cima da pequena que ia ao meu lado. E não é que ela gostou de eu ter caído por cima dela? Eu digo que ela gostou porque quando passou a curva ela olhou pra mim e disse assim:)

Refrão:

Não empurre, não empurre seu Manduca
Vê que assim me remói
Não empurre, não empurre que machuca
Não empurre assim que dói

O Angú do Barão

Cançoneta
ZON-O-PHONE - X-670

Intérprete: Bahiano
Data de Gravação: 1903
Transcrição: Marcelo Cebukin



Con-vi-da-do_um di - a nu-ma cor-te - si - a foi em ca-sa de_um ba - rão



um ve-lhi-nho cur-vo de o-lhar já tur-vo mas ca-sado com um fei-



tão pa-ra_a pre-ci - ar com e-le_al-mo - çar um an-gú de qui - tan-



dei - ra lá foi não pe-lo_an - gú mas pe-los o-lhos da ba - ro-ne-sa fa-



cei - ra e à me - di-da que_o an - gú des-ci - a meu pei-to_ar - di - a



mas es-se_ar - dor não e - ra da pi - men-ta que qual-quer a - guen-ta e-ra só

O Angú do Barão

47

F Gm F C

de_a-mor Não e - ra da pi - men-ta que qual-quer a - guen-ta e-ra só

55

F

de_a - - mor

Convidado um dia num cortesia foi em casa de um barão
Um velhinho curvo de olhar já turvo vai se casar com um peixão
Para apreciar, com ele almoçar um angu de quitandeira
Lá foi, não pelo angu, mas pelos olhos da baronesa faceira

E à medida que o angu descia meu peito ardia, mas esse ardor
Não era da pimenta, que qualquer aguenta, era só de amor

Sobre a malagueta, crede não é peta, _____ para ti
O velho estalava, e a língua entornava, com um prazer que eu nunca vi
Daí a bocado, de olhar revirado, mete as ventas no meu prato,
Oh céus, que carraspana, o pobre velho já tinha amarrado o gato

Refrão

Para os meus eu digo, veja que perigo, o barão embriagado
Ela então corando, e os olhos baixando, sentar-me deixe a seu lado,
Oh, que sobremesa deu-me a baronesa, na boquinha perfumada,
E o angu de quitandeira só se acabou quando rompeu a madrugada

O Bonequinho

Cançoneta
ODEON - 108.715

Intérprete: Bahiano
Data de Gravação: 1912
Transcrição: Marcelo Cebukin

F C7 F




Lá da moi-ta lá da moi-ta lá da moi-ta tem de - sas-tre no ca - mi - nho Fran-cis -

5 C7 F



qui - nho Fran-cis - qui - nho ba - ti - za - do por al - cu-nha_o bo - ne - qui - nho ai que

9 C7 F C7 F



lin - do ai que lin - do ai que lin-do_o bo - ne - qui - nho bo - ne - qui - nho ai que

13 C7 F C7 F



lin - do ai que lin - do ai que lin - do_o bo - ne - qui - nho

Lá da moita, lá da moita sossegado, tem desastre no caminho
Francisquinho, Francisquinho batizado por alcunha o Bonequinho
(ai, ai, e a coisa já lá vem de trás, as pequenas lá da terra quando me veemdeitam os olhos tão ternos rente de mim e depois elas cantam assim:)

Ai que lindo, ai que lindo, ai que lindo bonequinho
(que culpa tenho eu de ser bonito, ora...)

Minha mãe, minha mãe quando eu nasci, mui risonha e prazenteira,
Ficou doida, ficou doida de alegria, e disse assim pra parteira:
(ô comadre, que lhe parece a beleza do nenê, você já viu? Que mãos que ele tem bonitinho, que pés, que cabeça, e que...:)

Ai que lindo, ai que lindo, ai que lindo bonequinho

A parteira, a parteira toda inchada foi contar à vizinhança
Esta nova, esta nova espalhou-se e começou pois a festança
(ora, já sabia, a parteira quando chegou na rua foi dizendo a todo mundo que eu era um menino muito bonitinho, que tinha justamente uma cabeça bem feita, uns braços redondos, e...)

Ai que lindo, ai que lindo, ai que lindo bonequinho

Com as dama, com as damas tenho sorte, pelo caso é já sabido,
E serei, e serei até a morte, lá pra elas o seu querido
(aquilo é mais _____, mais _____, e chegando lá folhas tantas elas me chamam pra casa pra... pra me olharem, pra dizerem, pra beijarem. Mas o que elas mais gostam é quando diz assim: ui, ui, ui, ai...)

Ai que lindo, ai que lindo, ai que lindo bonequinho

(pois é isso, quando a gente nasce bonito é assim, não chega pra encomendas! É, o que se dá comigo é isso.)

O Marinheiro e a Velha

Lundu
ODEON - 108.529

Intérprete: Bahiano
Data de Gravação: 1912
Transcrição: Marcelo Cebukin

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It consists of four staves of music, each with a line of lyrics underneath. Chord symbols (A, E7, D) are placed above the notes to indicate the harmonic structure. The lyrics are: "Se eu ca - sar com mu - lher ve - lha mui - to e mui - to me hei derir fa - rei a ca - ma bem al - ta pra e - la não po - der su - bir su - bo mo - ços ao po - rão des - ço mo - ças ao con - vés Que o ven - to es - tá de fei - tãõ ga - jei - ros aos mas - ta - réus".

A E7 A

Se eu ca - sar com mu - lher ve - lha mui - to e mui - to me hei derir fa -

5 E7 A

rei a ca - ma bem al - ta pra e - la não po - der su - bir su - bo

9 E7 A E7 A

mo - ços ao po - rão des - ço mo - ças ao con - vés Que o ven -

13 D A E7 A

to es - tá de fei - tãõ ga - jei - ros aos mas - ta - réus

Se eu casar com mulher velha
Muito e muito me hei de rir
Farei a cama bem alta
Pra ela não poder subir

Refrão:

Subo moços ao porão
Desço moças ao convés
Que o vento está de feitão
Gajeiros aos mastaréus

Eu casei com mulher velha
Pra livrar da filharada
Ao cabo de onze meses
Teve quinze de uma ninhada
(Aquilo era pior do que porco da índia, hahaha...)

Refrão

Ai de mim, Nossa Senhora!
Nossa Senhora do Ai
Minha mãe morreu sem dentes
De tanto beijar meu pai
(Haha... Ela, quando meu pai estava longe, o que dia que chegava já sabia, era aquela garapa!)

Refrão

Minha mãe é uma coruja
E mora no oco do pau
Meu pai é um negro velho
Tocador de berimbau

Refrão

O amor da mulher casada

É pouco mas é gostoso
É como doce de coco
Na mão de homem guloso

Refrão

O Maxixe Brasileiro

Lundu
ODEON - 120.172


Intérprete: Bahiano
Data de Gravação: 1913
Transcrição: Marcelo Cebukin

D7 G D7



Tem es - ta ter - ra dos bra - si - lei - ros coi - si - nhas - bo - as que nin - guém ti -

4 G D7 G C D7



ra oh gran - des no - mes co - mo o da li - ra e a gran - de ra - ça dos bra - si - lei -

8 G D7 G D7



ros Bra - sil é ca - bra mui - to es - co - va - do mo - le - que ro - xo do seu ris - car

12 G C G C D7 G



não sa - be mui - to dan - çar o fa - do mas é tu - ru - na no ma - xi - xar não sa - be

17 C G C D7 G



mui - to dan - çar o fa - do mas é tu - ru - na no ma - xi - xar

Tem essa terra dos brasileiros
Coisinhas boas que ninguém tira
Oh grandes nomes [?] como da lira
E a grande raça dos maxixeiros

Brasil é cabra muito escovado
Moleque roxo do seu riscar
Não sabe muito dançar o fado
Mas é turuna no maxixar

Maxixe dança boa e gostosa
Maxixe é dança mesmo no tom
Quem do quebrado não cai na prosa
Não sabe aquilo que tem de bom

A gente quebra e requebra tudo
Cortando jaca, fazendo fé
É mais macio do que o veludo
Ô lá, se é, ô lá, se é
É mais macio do que o veludo
É mais macio, olé, olé!

Quando a mulata requebra as ancas
E cai no choro, bom da [?] ternura
Ninguém se lembra das moças francas
E todos querem ver a “roxura”

Não há mulata que não capriche
Até que chegue na dança ao fim
Não há mulata que não maxixe
Assim assim, assim assim
Cortando jaca, pirimpimpim
Cortando jaca, pirimpimpim

(Ah meu camarada, quando a mulata acaba meio de dançar um maxixe gostoso e no fim mostra aquela “roxura”, aqui pra nós, hein, isso é melhor do que arroz com casca!)

Quanto Vale Uma Bahiana

Cançoneta
ODEON - 120.372

Intérprete: Bahiano
Data de Gravação: 1913
Transcrição: Marcelo Cebukin

C7 F

Quem for pas-sear na Ba - hi - a ter-ra de São Sal - va-dor ten-do_a na - tu-re - za

6 C G7 C C7 F

fri - a fi - ca lo - go com ca - lor pois lá tem ca - da mu - la - ta na ci -

11 A7 Dm Ab C G7

da-de al - ta_ou na bai - xa pois o me-nei - o_ar-re-ba - ta e_a - té pa-re-ce tar -

16 C C7 Fm C7

ra-cha não é can - ta - ta o que_eu di - go ca-da mu - la-ta_é um pe-ri - go o seu re -

21 F C7 F

que-bro eu bem tra - du - zo pa-re-ce ros - ca de pa-ra - fu - so o teu re - que -

25 Bb F C7 F

bro eu bem tra - du - zo pa-re-ce ros - ca de pa-ra - fu - so

Quem for passear na Bahia
Terra de São Salvador
Tendo a natureza fria
Fica logo com calor

Pois lá tem cada mulata
Na cidade alta ou na baixa
Coisa ou meneio arrebatada
E até parece tarracha

Não é cantata o que eu digo
Cada mulata é um perigo
(Hahahahaha...)

Refrão:

O seu requebro eu bem traduzo
Parece rosca de parafuso
O seu requebro eu bem traduzo
Parece rosca de parafuso

Toda mulata baiana
Tem o andar assim “liró”
Tem mesmo graça magana
E um cheirinho de (de que?) de xodó

Com franqueza, franquezinha
Não pensem que isso é peta
Ali toda baianinha
É bem boa e tem chupeta

Não é cantata o que eu digo
Cada mulata é um perigo
(Aí mulato gostoso, ô ferro velho...)

Refrão

Até os velhos coitados
Que do amor fazem chicana
Ficam logo espevitados
Vendo a mulata baiana

Oh minha Nossa Senhora
Oh meu Senhor do Bonfim
Mandai, meu Deus, nessa hora
(o que é que você quer? Ai ai, eu queria...)
Uma mulata só pra mim
(Aí malandro, hein?)

Não é cantata o que eu digo
Cada mulata é um perigo

Refrão

(Vice, comigo já sabe, é fogo, vice, e linguiça!)

Rua Pau Ferro

Cançoneta
ODEON - 108.538

Intérprete: Bahiano
Data de Gravação: 1912
Transcrição: Marcelo Cebukin

G D G

No Cajú tomei o bonde
Para vir até aqui
E por mais que a mente some
Não resolvo isso que eu vi

Nesta rua em cada canto
Tá escrito, se não erro
Numas placas, eu me espanto
Isso é Rua do Pau Ferro
(palavra de honra é que não sei...)

Refrão:

Por que é que em São Cristóvão
Pensando assim não erro
Uma rua tem que aprovam
Chamada Rua Pau Ferro
Ou bem que o pau é pau
Ou bem que o pau é ferro
Se é ferro não é pau
Se é pau não é de ferro

Ontem por ela passando
Deparei com um morenã
Que andava ali passeando
Com um pequeno pela mão

Bem _____ de Brito [?], oh Ferro!

Vai dizer-me o que não sei
Os lábios meigos e cerros
E baixinho lhe falei

(‘Boa tarde, minha senhora’, ela respondeu ‘Boa tarde, como vai, senhor?’, eu digo “Vou bem, obrigado, parece que não desagradou a senhora ali, não?’, ‘Não, o senhor também me agradou bastante’, ‘A

senhora quer casar comigo?’, disse, ela ‘Pois não, cavalheiro, quando quiser’, ‘Bom, mas antes do casamento há meio de me dizer...’)

Refrão

Essa morena o pai que é mau

_____ [?] cima e soltam berros

Dizendo ‘espera maral’

Que no seu lombo o Pau Ferro

Enquanto ele me batia

Raivoso ‘pinotizando’ [?]

Quando o bastão vinha e ia

Tão vê [?] ia perguntando

(‘Por que _____ [?] o senhor tá me batendo assim sem necessidade? Pois eu agora acabei de falar com sua filha mas era coisa séria, eu até tava pedindo ela em casamento!’ , ‘Ah, mas eu não sabia que _____ [?], o senhor quer casar com a pequena?’ , ‘Quero sim senhor, mas primeiro quero que o meu futuro sogro me diga...’)

Refrão

Mas por fim foi meu amigo

Deu-ma a filha em casamento

E com o padre eu quase brigo

Ao fazer o meu ‘aceito’

Perguntou-me ‘Qual seu nome?’

Onde mora e mais cidade

Mas eu atraco-me ao padre

Seu reverendo dizer-me-á de...

Seu Anastaço

Cançoneta
ODEON - 120.794

Intérprete: Bahiano
Data de Gravação: 1913
Transcrição: Marcelo Cebukin

C G7 C

Seu A-nas - ta-ço che-gou de vi - a - gem nós vi - e - mos sa - ber co - mo _ es - tá Seu A-nas-

5 G7 C

tá - ço che-gou de vi - a - gem nós vi - e - mos sa - ber co - mo _ es - tá E de

9 F C G7 C

nós o que _ é mais cu - ri - o - so é de ter qual - quer coi - sa por lá e de nós

13 F C G7 C

o que _ é mais cu - ri - o - so é de ser qual - quer coi - sa por lá

Seu Anastaço chegou de viagem

Nós viemos saber como tá

E de nós o que é mais curioso

É de ter qualquer coisa por lá

(‘Isso é verdade, eu vim ao Rio de Janeiro pra ouvir as diversas novidades pra ‘modi’ contar lá na roça’)

Tem razão meus ‘amigo’ ora escute

O roceiro que vai na cidade

Se não morre dos tais ‘astromóvi’

Com certeza ele traz novidade

(‘O Rio de Janeiro tá danado, antigamente era Peste Bubônica, era Febre Amarela, agora é só automóvel aqui nessas ruas, e até, é... faz vergonha e...’)

Lá na casa onde eu fui arranjado

Do ‘compade’ Rimal Ludugero [?]

Seu Antonio que é moço sabido

Me levou ao lugar do protero [?]

(‘Virge Nossa Senhora do Ó! Quando eu cheguei no tal protero tinha defunto morto em ci... de riba daquelas pedras que até fazia vergonha! Eu não sei como aqueles defuntos podem viver naquelas pedras tão frias...’)

Pra dizer que a igreja não é

Mais aquele que morre matado

A polícia ‘encavua’ [?] lá dentro

Tomou o corpo pra ser retalhado

(‘É uma vergonha! A gente morre, vai pro tal de necrotério, e depois eles retalham a gente tal qual como a gente faz com os porcos lá em Minas. Eu nunca vi uma barbaridade tão grande... Nossa Senhora me livre de eu morar no Rio de Janeiro!’)

Pois o caso que eu vou vos contar

Faz a gente ficar ‘cubido’ [?]

Ou inteiro se enterra nas covas

Ou se morre de morte morrida

(‘E ainda tem mais esse caipora por cima: a gente morre por debaixo, eles retalham a gente e nós vem enterrado na cova, (...) [?] eu vou comer... Ora vocês já viram! Minha Nossa Senhora me livre das tais de Capital Federal! Até logo Seu Bahiano’, ‘Adeuzinho, Seu Anastaço, faça ida [?], hein, vá pela sombra...’

Um Ébrio Envergonhado

Lundu
ODEON - 108.515

Intérprete: Bahiano
Data de Gravação: 1912
Transcrição: Marcelo Cebukin

F F7

To-meu-ma be-be - dei-ra na se-ma-na san - ta que_a-té ver - go-nha te - nho de con-

4 Bb F C7

tar che-guei em ca-sa fui que-bran-do_a lou-ça de-pois dei - tei-me de per - nas pa-ra_o

8 F Bb F C F

ar che-guei em ca-sa fui que-bran-do_a lou-ça de-pois dei - tei-me de per - nas pa-ra_o ar

Tomei uma bebedeira na semana santa
Que até vergonha tenho de contar
Cheguei em casa fui quebrando a louça
Depois deitei-me de pernas para o ar

No outro dia quando eu acordei
A vizinhança de mim tinha dó
Foi tamanha a minha bebedeira
Que vesti as calças como um paletó

Durmo nas praias nos imundos campos
E às vezes durmo até na lama
São tamanhas minhas bebedeiras
Que muitas vez [sic] chego a cair de cama

Não quero mais saber da sorte
Não quero mais saber de ti
Vou pedir o governo uma lei
Para acabar com o tal ‘para ti’ [?]

Tocou o sino no alto da igreja
E São Francisco me mostrou a vara
E nesse dia eu pedi com regra
Pelas paredes fui quebrando a cara

(‘Não há nada como tomar-se diariamente uma bebedeira, ao menos enquanto está-se embriagado não se está aturando desaforo de mulher nem de sogra! Safas [?!]!’)

Vai Entrando

Cançoneta
ODEON - 108.535

Intérprete: Bahiano
Data de Gravação: 1912
Transcrição: Marcelo Cebukin

G D7



Um di - a des - ses an - da - va pas - se - an - do pa - ra ma - tar o tem - po mais de -

G D A7



pres - sa - i - a pas - sar en - tão nu - ma tra - ves - sa ou - vi al - guém di - zer - me vai en -

D D7 Gm



tran - do pa - ran - do en - tão pra trás o - lhei e de um so - bra - do na ja - ne -

D7 Gm D7



la um mo - re - não eu a - vis - tei e pa - re - ceu - me ser mui be - la vai en -

B7 Em B7 Em Am Em



tran - do vai en - tran - do vai en - tran - do sem re - cei - o vai en - tran - do vai en - tran - do nes - ta

B7



1. Em 2. Em



23

por - ta - a - qui do mei - o vai en mei - o

Um dia deses andava passeando
Para matar o tempo mais depressa
Ia passar então numa travessa
Ouvi alguém dizer-me: vai entrando

Parando então, pra trás olhei
E de um sobrado na janela
Um morenãu eu avistei
Que pareceu-me ser mui bela
(‘Era com efeito uma morena bonita que me tinha chamado para... para eu lhe cantar, hein, é, cantar uma modinha. Todos os versos de uma cançoneta que ela tinha ouvido no monólogo. Eu, que gosto de ser cortês, principalmente com as mulheres, né, perguntei-lhe qual era o número da casa. Então ela, do sobrado, apontava pra baixo e dizia assim:’)

Refrão:

Vai entrando, vai entrando, vai entrando sem receio
Vai entrando, vai entrando nesta porta aqui no meio

(‘E eu fui entrando, ô (...) [?], que porta gostosa!’)

Eu sem demora entrei pela tal porta
E a escada subo por inteiro
Mas está cheia de (...) [?]
Por ver na sala a luz um tanto morta

Nisso a morena aparecendo
Aparecendo mui ligeira
Com voz amena foi me dizendo
O cavalheiro é muito meigo
(‘Ora, eu fiquei acanhado, palavra de honra, entrei na sala, mas vi a sala tão ricamente mobiliada que fiquei atrapalhado. Dirigi-me para um gabinete próximo, pus meu chapéu sobre uma cadeira, e fiquei vacilando sobre o que devia fazer. Quando eu estava assim meio atrapalhado correu uma cortina, então a mulata do outro gabinete dizia assim:’)

Refrão

Deixando então de ser tão assanhado
No gabinete entrei sem muito afã
E encontrei sentada em um divã
O morenão que tinha me chamado

Querido amor, me desviei
Aqui me tem para servir
Mas tanto amor, me respondeu
Que me cantar pra desistir
(‘Eu não tive jeito que não cantar a mulata, ô, quer dizer, cantar pra mulata ouvir, e no fundo
cantar direito (...) [?]’)

Refrão

(‘E eu fui entrando e, já sabe, depois que entrei fui-me embora pra casa...’)