

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
Programa de Pós-Graduação em Música

ANNE KAROLINE RAMALHO MOREIRA

**O Caipira: aspectos vocais do personagem-tipo
no Teatro de Revista Paulista
entre as décadas de 1910 e 1940.**

São Paulo
2020

ANNE KAROLINE RAMALHO MOREIRA

O Caipira: aspectos vocais do personagem-tipo no Teatro de Revista Paulista entre as décadas de 1910 e 1940.

Versão Corrigida

Dissertação apresentada à escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciências.

Área de concentração: Processos de Criação Musical

Orientadora: Profa. Dra. Susana Cecília Igayara-Souza

São Paulo

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Moreira, Anne Karoline Ramalho

O Caipira: aspectos vocais do personagem-tipo no Teatro de Revista Paulista entre as décadas de 1910 e 1940 / Anne Karoline Ramalho Moreira ; orientadora, Susana Cecília Igayara-Souza . -- São Paulo, 2020.

206 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Tupinambá 2. Hekel Tavares 3. Teatro Paulista Musicado 4. Interpretação Canção Caipira 5. Análise Canção I. Igayara-Souza , Susana Cecília II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Aos piraquaras

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Susana Cecília Igaraya que pela terceira vez se dispôs a me orientar em um trabalho acadêmico, sempre me apoiando a buscar cada vez mais conhecimento. Agradeço pelos valiosos conselhos e compartilhamento de ideias tanto no âmbito do ensino quanto no profissional e pessoal. Obrigada.

Ao meu esposo Tiago Soares que em meio a tantas reviravoltas durante a escrita deste trabalho esteve ao meu lado, paciente em momentos de entrave e alegre em momentos de conquistas. Que venham as novas batalhas e conquistas.

Aos meus pais Anderson e Divânia e meu querido irmão Marcus Vinícius, todos piraquaras-raíz, que sempre preencheram minha vida com música de todo tipo e meu coração com carinho e amor.

Ao estimado Guilherme Moreno, amizade de graduação que tive a sorte de levar para a vida e que me presenteou com seu violão e sua música.

Aos amigos que doaram seu tempo em conversas, discussões, conselhos, cuidados e encorajamento durante todo o período dessa pesquisa. Vocês deixaram o caminho mais leve, terão sempre minha gratidão.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) -Código de Financiamento 001.

À Vânia Funaro pela normalização do texto.

Aos funcionários do Centro Cultural São Paulo que prestativamente se dispuseram a procurar as partituras necessárias para a realização deste trabalho.

A todos que, de alguma forma, colaboraram para o encaminhamento e conclusão deste trabalho.

RESUMO

Esta dissertação investiga o personagem-tipo caipira e sua presença na música criada na primeira metade do século XX entre as décadas de 1910 e 1940, período de maior destaque deste personagem no teatro musicado paulista. Para tal estudo foram coletadas 12 partituras musicais entre os estilos Teatro de Revista, Burletas e Operetas paulistanas em que tal personagem está caracterizado, no período entre 1910 e 1940, sendo 10 de autoria de Marcelo Tupinambá, 1 de autoria de Hekel Tavares e 1 de autoria de Benedito Lorena, todas as partituras se encontram no anexo deste trabalho. No primeiro capítulo procuramos compreender a cidade de São Paulo no início de sua ascensão para uma grande metrópole, em que o fluxo de identidades permitia que diversas culturas se comunicassem entre si, para tanto utilizamos como bibliografia os trabalhos de Virgínia Bessa e Neyde Veneziano. No segundo capítulo discorremos sobre o meio social e artístico em que o caipira está inserido, voltando nosso olhar para o caipira como indivíduo, em sua musicalidade, modo de vida e fala característica. Para tanto, utilizamos autores como Amadeu Amaral e sua obra “*O Dialeto Caipira*” (1976) e Ivan Vilela (2015) “*Cantando a própria história: música caipira e enraizamento*”. No terceiro capítulo encontram-se as análises das canções *Caboclo Bom*, *Viola Cantadêra*, *Ao Som da Viola e Beija-frô, meu Beija-frô*. Para análise de questões interpretativas utilizamos o trabalho de livre docência “*O Ensino da Regência Coral*” (2003) do Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos e seu referencial de análise de obras corais localizado no capítulo 2, bem como gravações de diferentes intérpretes das canções supracitadas. A fim de reafirmar sua identidade nessa mistura de sons e cores, o caipira aparece como o defensor do regionalismo representando as cidades ao redor de São Paulo, bem como seus habitantes e sua cultura. A pesquisa, que possui tanto um viés teórico como uma experimentação prática – com objetivo voltado aos estudos de performance –, desenvolveu-se primeiramente como revisão bibliográfica e análise das partituras musicais encontradas nas coleções das bibliotecas de música e acervos da cidade de São Paulo. Como resultados obtivemos quatro análises interpretativas das obras escolhidas, das performances em diferentes décadas, além da performance da autora de uma das obras.

Palavras-chave: Tupinambá. Hekel Tavares. Teatro Paulista Musicado. Interpretação da Canção Caipira. Análise canção.

ABSTRACT

This dissertation investigates the type character Caipira and his presence in music created in the first half of the twentieth century between the decades of 1910 and 1940, the most prominent period of this character in São Paulo's music theater. For this study, 12 musical scores were collected between the styles Teatro de Revista, Burletas and Operetas paulistanas in which such a character is characterized, in the period between 1910 and 1940, 10 by Marcelo Tupinambá, 1 by Hekel Tavares and 1 by authored by Benedito Lorena, all the scores are in the annex of this work. In the first chapter we tried to understand the city of São Paulo at the beginning of its rise to a great metropolis, in which the flow of identities allowed different cultures to communicate with each other, for that purpose we used the works of Virgínia Bessa and Neyde Veneziano as bibliography. In the second chapter, we discuss the social and artistic environment in which the Caipira is inserted, turning our gaze to the Caipira as an individual, in his musicality, way of life and characteristic speech. For that, we used authors such as Amadeu Amaral and his work “O Dialeto Caipira” (1976) and Ivan Vilela (2015) “Singing his own history: caipira music and rooting”. In the third chapter are the analyzes of the songs Caboclo Bom, Viola Cantadêra, Ao Som da Viola and Beija-frô, meu Beija-frô. For the analysis of interpretative questions, we used the free teaching work “O Ensino da Regência Coral” (2003) by Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos and his analysis of choral works located in chapter 2, as well as recordings of different interpreters of the songs mentioned above. In order to reaffirm his identity in this mixture of sounds and colors, the countryman appears as the defender of regionalism representing the cities around São Paulo, as well as its inhabitants and their culture. The research, which has both a theoretical bias and practical experimentation - with a view to performance studies - first developed as a bibliographic review and analysis of musical scores found in the collections of the music libraries and collections of the city of São Paulo. As results we obtained four interpretative analyzes of the chosen works with performances in different decades, in addition to the performance of the author of one of the works.

Keywords: Tupinambá. Hekel Tavares. Paulista Musical Theater. Interpretation of the Caipira Song.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Tupynambá; <i>Que Sôdade</i> , Scena Sertaneja. c. (5-18).....	7
Figura 2 - Lacerda; Cateretê. c. (10-14).....	7
Figura 3 - Alda e América Garrido. Alda Garrido é conhecida por trazer aos palcos do Teatro de Revista o caipira e Dona Xepa.....	12
Figura 4 - <i>Caipira picando fumo</i> . José Ferraz de Almeida Júnior. 1893.....	37
Figura 5 - <i>O Violeiro</i> . Almeida Júnior. 1899.....	39
Figura 6 - Cornélio Pires e a Turma Caipira.....	53
Figura 7 - <i>Ai! Ai!</i> . Marcelo Tupinambá, (c.3-4).....	54
Figura 8 - início de frase cromático, <i>Caboclo Bom</i> , Hekel Tavares.....	66
Figura 9 - Final de frase na quinta do acorde de Ré maior. <i>Caboclo Bom</i> , Tavares. (c. 3-4).....	70
Figura 10 - Final de frase na fundamental do acorde de Ré maior. <i>Caboclo Bom</i> , Tavares. (c. 15-16).....	71
Figura 11 - Letra da canção <i>Caboclo Bom</i> ao final da partitura.....	72
Figura 12 - Encaixe do texto com a melodia realizado por Paraguassu.....	73
Figura 13 - Tessitura vocal <i>Caboclo Bom</i> , Hekel Tavares.....	73
Figura 14 - Transcrição da partitura <i>Caboclo Bom</i> , Irmãos Vitale (c. 1-2).....	74
Figura 15 - Gravação de Paraguassu (c.1-2).....	74
Figura 16 - Transcrição da partitura <i>Caboclo Bom</i> , Irmãos Vitale (c. 24-25).....	75
Figura 17 - Gravação de Paraguassu (c.24-25).....	75
Figura 18 – QR code da canção <i>Caboclo Bom</i> interpretada por Paraguassu.....	77
Figura 19 - Transcrição da partitura <i>Caboclo Bom</i> , Irmãos Vitale (c. 20-22).....	78
Figura 20 - Gravação de Ana Savagni (c. 20-22).....	78
Figura 21 - Transcrição da partitura <i>Caboclo Bom</i> , Irmãos Vitale (c. 24).....	78
Figura 22 - Gravação de Ana Savagni (c. 24).....	78
Figura 23 – QR code da canção <i>Caboclo Bom</i> interpretada por ana Salvagni.....	79

Figura 24 - Transcrição da partitura <i>Caboclo Bom</i> , Irmãos Vitale (c. 2-4).....	79
Figura 25 - Gravação de Jorge Fernandes (c. 2-4).....	79
Figura 26 - Transcrição da partitura <i>Caboclo Bom</i> , Irmãos Vitale (c. 12-16).....	79
Figura 27 - Gravação de Jorge Fernandes (c. 12-16).....	80
Figura 28 - Transcrição da partitura <i>Caboclo Bom</i> , Irmãos Vitale (c. 16-19).....	80
Figura 29 - Gravação de Jorge Fernandes (c. 16-19).....	80
Figura 30 – QR code da canção <i>Caboclo Bom</i> interpretada por Jorge Fernandes.....	81
Figura 31 – QR code da canção <i>Caboclo Bom</i> interpretada por Anne Karoline Moreira e Guilherme Moreno.....	82
Figura 32 - Introdução <i>Viola Cantadera</i> , Tupinambá (c. 1-4).....	87
Figura 33 - Ritmo do acompanhamento na canção <i>Viola Cantadera</i> , M. Tupinambá...87	
Figura 34 - Acorde de Dó maior com sétima menor. <i>Viola Cantadêra</i> . Tupinambá.....	88
Figura 35 - Tessitura vocal da canção <i>Viola Cantadera</i> , M. Tupinambá.....	89
Figura 36 - Melodia responsorial <i>é de luá</i> , <i>Viola Cantadera</i> , (c. 26-29).....	90
Figura 37 - <i>Viola Cantadera</i> . Tupinambá. (c. 8-10).....	91
Figura 38 - Gravação de Déa Trancoso (c. 8-10).....	91
Figura 39 - <i>Viola Cantadera</i> . Tupinambá. (c. 24-28).....	91
Figura 40 - Gravação de Déa Trancoso. (c. 24-28).....	92
Figura 41 - Capa do LP de Ely Camargo sobre as obras de Marcelo Tupinambá.....	93
Figura 42 - Ritmo executado pelo violão na gravação de Ely Camargo.....	93
Figura 43 - Interpretação de Ely Camargo sobre os compassos 21 a 24.....	94
Figura 44 – Introdução da canção <i>Ao Som da Viola</i> (c. 1).....	98
Figura 45 – Barra dupla indicando início de seção (c. 33-34).....	99
Figura 46 – Barra dupla indicando início de seção (c. 33-34).....	100
Figura 47 – Final de frase feminino seção A1 (c.6-9).....	100
Figura 48 – Final de frase feminino seção A2 (c.22-25).....	100
Figura 49 – Ritmos contrastantes entre voz e acompanhamento da parte B (c.34-35).101	
Figura 50 – Tessitura vocal da canção <i>Ao som da Viola</i> , M. Tupinambá.....	101
Figura 51 – QR code da canção <i>Ao Som da Viola</i> interpretada por Deise Vânia de Lima Horn.....	104
Figura 52 – Ritmo sugerido pela partitura (c.1-4).....	104
Figura 53 – Interpretação de Zizi Possi sobre os compassos 1-4.....	104
Figura 54 – QR code da canção <i>Ao Som da Viola</i> interpretada por Zizi Possi.....	105

Figura 55 – Introdução de <i>Beija-frô, meu Beija-frô</i> , Tupinambá (c. 1-4).....	111
Figura 56: Início da parte B <i>Beija-frô, meu Beija-frô</i> , Tupinambá (c. 21-24).....	111
Figura 57: Frase composta por colcheias e notas repetidas em <i>Beija-frô, meu Beija-frô</i> , Tupinambá (c. 5-8).....	112
Figura 58: Frase composta por colcheias e notas repetidas com adição de semicolcheias descendentes em <i>Beija-frô, meu Beija-frô</i> , Tupinambá (c. 21-24).....	112
Figura 59: Escala diatônica finalizando a parte A de <i>Beija-frô, meu Beija-frô</i> , Tupinambá (c. 19-20).....	112
Figura 60: Arpejos finalizando a parte B de <i>Beija-frô, meu Beija-frô</i> , Tupinambá (c. 36).....	113
Figura 61: Distribuição silábica da palavra devagarinho sugerida pela partitura (c. 13- 14).....	114
Figura 62: Distribuição silábica da palavra devagarinho, sugestão de interpretação (c. 13- 14).....	114
Figura 63: Distribuição silábica da palavra devagarinho, sugestão de interpretação (c. 13- 14).....	114

SUMÁRIO

Introdução

1. A Cidade de São Paulo no Início do Século XX

1.1 O teatro musicado e seus gêneros musicais

2 O Caipira

2.1 As representações do caipira nas artes

2.2 O caipira dentro do teatro popular

2.2.1 A Fala

2.2.2 A Caracterização

2.2.3 A Musicalidade

3 Análise das Canções

3.1 Análise da canção *Caboclo Bom*

3.1.1 O Texto

3.1.2 Aspectos Musicais e Interpretativos

3.2 Análise da canção *Viola Cantadêra*

3.2.1 O Texto

3.2.2 Aspectos Musicais e Interpretativos

3.3 Análise da canção *Ao Som da Viola*

3.3.1 O Texto

3.3.2 Aspectos Musicais e Interpretativos

3.4 Análise da canção *Beija-frô, meu Beija-frô*

3.4.1 O Texto

3.4.2 Aspectos Musicais e Interpretativos

Conclusão

APÊNDICES

.....

ANEXOS

.....

1 INTRODUÇÃO

Algumas pessoas têm a sorte de poder dizer que ouvem música desde a primeira infância. Eu sou uma delas. A música é uma constante na minha família desde antes de meu nascimento, sendo meu avô um regente de orquestra, meu pai vocalista de uma banda de rock e minha avó a soprano mais querida do coro da paróquia. Tendo sido criada muito próxima de minha avó – a qual nunca teve a oportunidade de ir à escola – e em um bairro até então rural, o contato com a cultura caipira foi não apenas iminente como prazeroso. Não havia aniversário sem a reunião de toda a família e, evidentemente, de clássicos de Tônico e Tinoco tocados no violão de meu pai.

Com o passar dos anos tive a oportunidade de cantar em um coro sinfônico em minha cidade e a música clássica foi introduzida em minha vida. Foi com essa bagagem que cheguei à faculdade no curso de Bacharelado em Canto e Arte Lírica e com ela em mente preparei a canção *Viola Quebrada* de Mario de Andrade (1893-1945), harmonizada por Heitor Villa-Lobos (1887-1959) em meu recital de formatura (2017), a qual foi considerada a melhor performance de todo o recital.

Após o estudo e performance da obra, a questão da caracterização vocal de canções com temática caipira tornou-se uma constante em meus estudos futuros. Ao analisar a canção, podemos perceber a escrita diferenciada do português em que encontramos diversas variantes da fala caipira (*fruta-fruta; frô-flor; arresorveu; resolveu*) escritas por Mario de Andrade. É possível que alguns intérpretes sintam a necessidade de “corrigir” o texto da canção, como demonstram alguns áudios e vídeos encontrados na internet, bem como recitais de estudantes de canto em que estive presente. Muitas vezes a “correção” é realizada inconscientemente em uma resposta da memória corporal que não está acostumada com tal linguajar, outras vezes a correção é feita conscientemente devido às divergências presentes no processo de aceitação de obras com temática semelhante no cânone erudito, preconceito linguístico, e até mesmo uma inadequação do cantor a um repertório por vezes desconhecido. Entretanto, a escrita característica é apenas um dos pontos que gerou discussões e inspirou as questões desta pesquisa. Como tal escrita deve ser representada vocalmente? É possível se perguntar: qual o som vocal da letra [r] correto para o canto? Esta escolha caracteriza ou descaracteriza meu personagem? Após a escolha, como devo realizá-la de maneira que possa ser ouvida e compreendida pelo ouvinte? Tais questões interpretativas são de

extrema importância para o cantor que deseja mergulhar na representação do caipira e conhecer toda a gama musical que este oferece. Para isso, nossa pesquisa busca compreender quem é o Caipira e como este se tornou um personagem-tipo tão icônico no estado de São Paulo.

Segundo Bessa (2012), dezenas de burletas e operetas de assunto roceiro foram encenadas na cidade de São Paulo nas décadas de 1910 e 1920, tendo como cenário o interior do estado e seus costumes como objeto. Com a intenção de encontrar uma cultura brasileira desvinculada dos estrangeirismos, diversos folcloristas e regionalistas em outros estados do país já publicavam uma representação caricatural em que os cidadãos interioranos eram mais puros, pois ainda não haviam encontrado influências europeias, como Silvio Romero (*Cantos Populares do Brasil*, 1883), Melo Morais Filho (*Festas Populares do Brasil*, 1888), e Euclides da Cunha (*Os sertões*, 1897), mas foi somente no início do século XX que tal temática obteve prestígio, agora buscando uma representação do personagem-tipo com a qual se desenvolve um reconhecimento instantâneo além do individual, onde podemos ver como o personagem-tipo se expressa através de uma série de atitudes e como tais atitudes influenciam outros personagens e o próprio público.

A temática caipira se estende por diversos estilos musicais como toadas, canções sertanejas, emboladas, cateretês, dentre outros que identificam a população rural do país. É possível, por exemplo, encontrar similaridades de temas, ritmos e melodias entre os gêneros que caracterizam o personagem-tipo em obras de diferentes períodos, como a repetição de notas em uma escala diatônica descendente (ver Figura1).

Figura 1 - Tupynambá; *Que Sôdade*, Scena Sertaneja. c. (5-18)

ELLE: Ca - da
FIM.

vê - la que a com si - de - ro, Que su - nho de la del - rá, Ma fo - ge o san - gue das
ve - la e o oo - ra - ção do lu - gá... E fi - eo chô - ra - cho - ran - do, Olan - do,

Figura 2 - Lacerda; *Cateretê*. c. (10-14)

Moderado $\text{♩} = 84$
mf, dolce

S. 10

Sau - da - de qua - se se ex - pli - ca nes - ta tro - va que te dou:

Analisando os exemplos acima, podemos perceber, além da recorrência da repetição de notas em uma escala diatônica descendente, a repetição da célula rítmica semicolcheia-colcheia-semicolcheia, presente em diversas canções com temática caipira. Outro aspecto que deve ser levado em consideração quando são abordadas composições deste estilo é a assimilação dos gestos musicais incorporados pelo intérprete para sua performance. Tais composições de aparente simplicidade, são majoritariamente estruturadas com estrofes e refrões, possuindo diversas letras que estão dispostas ao final de cada partitura. Podem ser facilmente reconhecíveis e memorizadas. E é por esse

motivo que o intérprete deve compreender tão bem o gesto musical, de maneira que cada estrofe e refrão tenha sentido narrativo e não seja apenas mais uma exposição musical.

Diversas escolhas performáticas podem ser feitas com base nas interpretações de grandes artistas que personificaram o personagem-tipo. Podemos, por exemplo, nos perguntar sobre quais sílabas devem levar o portamento característico do canto popular caipira, ou como devem ser endereçadas as dinâmicas em cada frase, uma vez que grande parte das partituras encontradas não fornecem tais informações. De fato, a partitura passa a ser mais um guia maleável para o intérprete do que uma regra escrita de como tal obra deve ser executada. Uma partitura, por exemplo, pode ser constituída por uma linha vocal e um acompanhamento ao piano, porém o intérprete - principalmente no âmbito da música popular - pode optar por executar a canção ao violão, acompanhado de uma viola caipira, ou simplesmente sem o cantor, utilizando outro instrumento solista. A própria simplicidade da edição da partitura pode ser uma forma de permitir diversas performances diferentes entre si. É possível, por exemplo, encontrar variações entre o texto da canção grafado na partitura e o texto ouvido em gravações da mesma. O ritmo das palavras pode transformar o ritmo previamente grafado na partitura, alterando as figuras rítmicas, especialmente quando a canção apresenta mais de um texto, mas apenas a primeira estrofe é colocada junto às notas musicais. De certa forma, a performance de uma canção tende a não ser exatamente o que está escrito na partitura, embora leve em consideração cada informação extraída desta. A música é feita a partir do equilíbrio entre notação musical e as escolhas performáticas do intérprete, baseando-se, também, na cultura, sociedade, escola e situação em que a obra foi escrita e onde será apresentada.

Partindo do pressuposto de que os personagens-tipo caracterizam o Teatro de Revista paulistano, seria possível constatar uma estrutura musical para estes personagens-tipo na música do teatro revisteiro? Qual será a recorrência – em termos de estilo, ritmo, registro vocal, texto – nesta possível caracterização? Existiria um padrão a ser seguido? E quanto à fonética de seus textos? Como o sotaque caipira deve ser tratado e reproduzido? Para tal estudo foram coletadas 12 partituras musicais entre os estilos Teatro de Revista, Burletas e Operetas paulistanas em que tal personagem está caracterizado, no período entre 1910 e 1940, sendo 10 de autoria de Marcelo Tupinambá¹, 1 de autoria de Hekel Tavares e 1 de autoria de Benedito Lorena. Por meio do estudo deste repertório,

¹ Também podemos encontrar a grafia Marcello Tupynambá. Nesta pesquisa optamos pela grafia moderna Marcelo Tupinambá.

foi elaborada uma discussão sobre a caracterização vocal e musical utilizando uma abordagem comparativa e exploração de autores diversos que se dedicaram ao estudo linguístico, cultural e musical do personagem-tipo Caipira, uma vez que se trata de um rico repertório, porém, com escassa bibliografia, com a qual esta pesquisa busca contribuir positivamente. O intuito dessa pesquisa é, também, aplicar de forma direta esse conjunto de conceitos e atividades analíticas na performance das obras estudadas.

A música sempre esteve presente no Teatro de Revista, entretanto, os estudos e pesquisas sobre o gênero tendem a focalizar sua importância no contexto histórico e na dramaticidade de seus textos. Contudo, o Teatro de Revista é distinto pela extensa pluralidade de personagens – ficcionais ou alegóricos – que possuíam, cada um, uma parcela nos números musicais. Como cita Bessa (2012), compositores originários do teatro lírico, e muitos com formação clássica, como Henrique Alves de Mesquita, Abdon Milanez, João José da Costa Junior e Nicolino Milano, musicaram diversas revistas e trouxeram ao palco do teatro popular um novo padrão musical. Ainda que o Teatro de Revista tenha tanta familiaridade com a música, seus estudos especificamente musicais são escassos. Pesquisar e estudar um repertório tão rico da Música Popular Brasileira – o sucesso da música nos espetáculos teatrais divulgava a música popular e vice-versa – é o objetivo deste trabalho, resgatando e divulgando uma parte importante de nossa história musical.

Para desenvolvimento desta pesquisa buscou-se compreender não apenas o Caipira como indivíduo, mas também a sociedade em que este indivíduo está inserido. Sendo assim, recorreremos a pesquisadores que investigaram a cidade de São Paulo durante o período estudado, ou seja, entre as décadas de 1910 e 1940. A partir do estudo de obras como "*Orfeu Estático na Metrópole*" (1992) de Nicolau Sevcenko e "*Sonoridades Paulistanas*" (1995) de José Vinci de Moraes, foi possível comparar as visões de ambos os autores sobre a cidade de São Paulo, uma vez que o primeiro autor não possui o foco de sua pesquisa na música e o segundo dedicou-se a analisar exatamente o movimento musical vibrante da capital entre o fim do século XIX e o início do século XX. Outros trabalhos acadêmicos que nos auxiliaram na construção de uma imagem da cidade de São Paulo e seus arredores foram "*A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1932)*" (2012), doutorado de Virgínia de Almeida Bessa, obra na qual pudemos encontrar diversas referências ao teatro musicado e, em especial, à produção de música com temática sertaneja na primeira metade do século XX.

A fim de compreender o meio de comunicação no qual o Teatro de Revista se encontra utilizamos os trabalhos de Neyde Veneziano "*De Pernas para o Ar: teatro de revista em São Paulo*" (2006), e "*O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções*" (1991), com o qual foi possível assimilar o modo de composição dramática e musical do teatro de revista. Em conjunto, os trabalhos de Marta Metzler "*Alda Garrido: as mil faces de uma atriz popular brasileira*" (2015), e "*Panorama do Teatro Brasileiro*" de Sábato Magaldi (1962) foram de extrema ajuda para a análise da construção do personagem-tipo e como esta construção poderia ser levada para a interpretação das canções. Ao propormos uma análise sobre as questões interpretativas em obras que possuem uma liberdade interpretativa tão abrangente, as diversas pesquisas acadêmicas existentes auxiliarão na produção de conteúdo para tal análise. Para tanto, utilizaremos as teses de mestrado de Vinícius Soares de Almeida "*A Caipirinha (1880 – 1928): representações do caipira na peça teatral de Cesário Motta Junior*" (2011) e de Cássio Santos Melo "*Caipiras no palco: Teatro na São Paulo da Primeira República*" (2007).

Com a compreensão do meio social e artístico em que o caipira está inserido, voltamos nosso olhar para o caipira como indivíduo, em sua musicalidade, seu modo de vida, sua fala característica. Para tanto, utilizamos autores como Amadeu Amaral e sua obra "*O Dialeto Caipira*" (1976). Para a exploração de sua musicalidade foram analisados os trabalhos de Ivan Vilela (2015) "*Cantando a própria história: música caipira e enraizamento*" e Romildo Sant'anna "*A Moda é Viola: ensaio do cantar caipira*" (2000). Buscamos, também, os conhecimentos complementares de Antônio Cândido "*Parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*" (1997) e Luís da Câmara Cascudo "*Literatura Oral no Brasil*" (1978).

Para análise de questões interpretativas sobre as canções escolhidas, utilizamos o trabalho de livre docência "*O Ensino da Regência Coral*" (2003) do Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos e seu referencial de análise de obras corais localizado no capítulo 2, ainda que as canções não sejam destinadas a grupos vocais e sim a solista com acompanhamento. Acreditamos que as técnicas adquiridas através do estudo do referencial de análise possam ser de grande valia para a nossa análise interpretativa uma vez que, eliminando as questões que apenas podem ser analisadas em um ambiente coral, o referencial ainda apresenta diversas possibilidades e questionamentos pertinentes à nossa pesquisa. Na reta final desta pesquisa tivemos a possibilidade de contar com o

auxílio da CAPES, o que nos proporcionou a oportunidade de focar em nossa pesquisa em um momento crítico como sua finalização.

Figura 3 - Alda e América Garrido. Alda Garrido é conhecida por trazer aos palcos do Teatro de Revista o caipira e Dona Xepa



Na bibliografia consultada, foram identificados dois tipos de representações sobre *sertão*: aquele que se localiza geograficamente no Nordeste do país (do norte do Ceará ao sul da Bahia), o qual a literatura nomeia como *sertão nordestino*, famoso pelas obras de Catulo da Paixão Cearense e Ariano Suassuna; e aquele que indica o interior de um estado em relação à sua capital (Curvelo, MG; Porto Feliz, SP; Vila Boa, GO). Nesta pesquisa

trataremos da segunda representação, onde se encontra o Caipira *per se*, uma vez que muitas das peças denominadas *sertanejas* eram ambientadas no interior do estado de São Paulo, de maneira a criar um contraponto com a própria cidade de São Paulo, exaltando-a com uma imagem moderna e progressista. O personagem-tipo passou por inúmeras transformações desde sua primeira aparição nos palcos em 1833, onde o Caipira era representado pela sua inadequação à cidade grande e seus costumes, criando uma visão quase “pitoresca” dos habitantes do interior de São Paulo, como em *Quincas Teixeira*, peça de Carlos Brício Filho publicada em 1904, em que o personagem não se adequa à cidade e termina o enredo humilhado e furioso. Já em *Na Roça* (1913), de Belmiro Braga, o Caipira nos introduz a uma “festa no arraial”, em uma obra que valoriza as trovas populares e o amor entre os personagens principais.

É possível encontrar personagens como o fazendeiro abastado, o coronel, os tropeiros, os violeiros, a roceira. Podemos ver a personagem da roceira em *Cenas da Roça* (1918) de Arlindo Leal, *A caipirinha* (1924) de Cesário Motta Jr., dentre outros, onde a personagem representa a pureza impassível, a ternura, a modéstia e a fidelidade às tradições. Em contraponto com personagens da cidade, podemos ver o linguajar caipira sempre presentes nas obras.

A composição de obras com temática sertaneja no início do século XX gerou diversas gravações e interpretações possíveis de diferentes artistas. Vozes femininas, vozes masculinas ou até mesmo apenas instrumental. Esta música começou muitas vezes nos palcos do teatro de revista, saindo dos teatros e tomando os rádios e as ruas. Devido a esta expansão de território, foi possível encontrar partituras de algumas dessas canções e analisá-las de maneira a encontrar um padrão ou uma temática em sua composição. Uma constante em todas as obras selecionadas é o uso de um vocabulário próprio do universo caipira, como a escrita característica ou a temática escolhida pelo compositor. Sendo assim, foram utilizadas interpretações obtidas apenas por gravação de áudio ou vídeo para análise da performance de diferentes intérpretes sobre uma mesma canção escolhida. Estes foram de grande valia expondo aspectos fonéticos, interpretativos e estilísticos que deram suporte à pesquisa. Para tanto também utilizamos como ferramenta a leitura rítmica e musical, uma vez que diversos estudos focam apenas no fator textual, abdicando da possibilidade de se estudar música e letra em conjunto. Entretanto, o estudo

dos textos das canções também foi significativo em nossa pesquisa, sendo realizadas transcrições fonéticas e escansões dos textos.

A pesquisa, que possui tanto um viés teórico como um uma experimentação prática – com objetivo voltado aos estudos de performance -, desenvolveu-se primeiramente como revisão bibliográfica e análise das partituras musicais encontradas nas coleções das bibliotecas de música e acervos da cidade de São Paulo, e, assim, selecionadas como objeto de estudo aquelas que possuíssem música vocal, e temas referentes ao microcosmos do personagens-tipo escolhido como assunto desta pesquisa.

Foram analisadas buscando encontrar pontos em comum entre si e a representação popular do personagem-tipo, bem como possíveis variações na caracterização. Para tanto, foi realizada uma contextualização histórica do Teatro de Revista paulistano e do personagem-tipo incorporado na produção musical brasileira, com enfoque nas décadas de 1910 a 1940. Inicialmente, as bases bibliográficas foram Neyde Veneziano (2006), juntamente com Gomes (2004), e Bessa (2012). Foram discutidas, também, possíveis modificações na caracterização do personagem ao decorrer das décadas de acordo com as transformações ocorridas no período histórico selecionado de modo a analisar o personagem de um ponto de vista dramático e de um ponto de vista social com referência nos trabalhos de Melo (2007), Amaral (1976) e Vilela (2015). Estava programada uma série de análises musicais dos exemplos recolhidos (partituras selecionadas), partindo de uma abordagem interdisciplinar com a qual seria possível desenvolver uma performance das canções. Infelizmente, ao final desta pesquisa, os ensaios com os músicos tiveram de ser interrompidos devido a chegada da COVID-19 ao Brasil e ao isolamento social seguido deste. Todos os ensaios foram cancelados a fim de proteger a saúde dos integrantes e deste modo muito da experimentação da performance planejada foi afetada. Entretanto, ensaios online foram realizados com a tentativa de manter o aspecto performático desta fase da pesquisa ativo. Um vídeo com a interpretação de uma das canções foi produzido durante este período e pode ser encontrado no terceiro capítulo desta pesquisa.

O recorte temporal escolhido para a pesquisa abrange o que se considera o segundo período do Teatro de Revista (VENEZIANO, 1991), da Primeira Guerra Mundial ao fim da década de 1930, onde o Teatro de Revista passa a abandonar algumas características originais legadas de Portugal e França, ganhando uma face mais voltada para temas do cotidiano brasileiro. É a partir desta fase que o Teatro de Revista passa a

ter uma importância cultural e histórica na cidade de São Paulo, principalmente no Theatro São José e no Politheama. O terceiro período, a partir da década de 1930, inicia um novo modelo em que a importância do texto é reduzida e passa a ser incorporado o espetáculo show, em que encontramos a famosa fase das vedetes (VENEZIANO, 2006). Assim, a fim de compreender a trajetória do personagem-tipo no recorte temporal escolhido, foram analisados tanto o segundo como o terceiro período do Teatro de Revista, uma vez que algumas das gravações utilizadas para análise datam da década de 1940.

No primeiro capítulo fornecemos um panorama histórico da cidade de São Paulo, uma vez que nossa pesquisa é centrada geograficamente nesta região. Seu desenvolvimento e a relação da população com a cultura crescente são os pontos principais deste capítulo. No segundo capítulo focamos na imagem do caipira, bem como sua importância social, sua fala, musicalidade e representação artística nas diversas artes. Uma vez compreendido o âmbito e a persona foco das canções escolhidas, podemos finalmente analisar quatro das doze canções encontradas durante a pesquisa, analisando seu texto, sua composição e as interpretações encontradas em meios midiáticos. Todos os textos poéticos, partituras e gravações podem ser encontrados no corpo do trabalho bem como nos anexos da pesquisa.

1. A Cidade de São Paulo no Início do Século XX

Ao pesquisar sobre o teatro musicado realizado durante a primeira metade do século XX, é possível encontrar um grande número de materiais para estudo sobre a música realizada na cidade do Rio de Janeiro. Por se tratar da então Capital Federal, justifica-se que a grande parte do foco dos estudos realizados por historiadores e jornalistas seja direcionado a uma cidade que possuía seus olhos voltados para o oceano e a Europa além deste. As imagens de um Rio de Janeiro quase afrancesado pela *belle époque* inundam os livros de história da música e do teatro brasileiro mostrando uma capital pulsante pelo crescimento e civilização cada vez mais urbanizada. Entretanto, nem só de Rio viveu a música brasileira durante este período, e a cidade de São Paulo acaba por ser um ambiente tão rico e fértil quanto a grande Capital. Graças ao seu crescimento econômico, a “capital do café” - como Saliba (1997, p. 14) chama a cidade de São Paulo

no prefácio de *Sonoridades Paulistas* -, recebia a imigração e a migração de indivíduos de diversas regiões do estado.

Segundo Saliba (1997, p. 14) “os imigrantes italianos que, no início do século [XX], chegavam a quase 50% da população”, juntamente com inúmeros ex-escravizados e imigrantes de diversos outros países (Portugal, Espanha, Síria, Alemanha) conviviam em uma cidade ainda sem uma face própria. Valores e tradições europeias eram anexadas a conhecimentos caipiras e hábitos africanos gerando uma cultura característica paulistana que se diferenciava da cultura carioca.

São Paulo, como o Rio, também era uma cidade cantante. Cantava-se nas ruas, nas serestas, nas casas, nos clubes, cantava-se nos teatros. Mas a melodia era outra. Vinha da Itália. Com os imigrantes, com as óperas de Verdi e Puccini, com os atores italianos e suas canções populares. (VENEZIANO, 2006, p. 21)².

O fator econômico talvez tenha sido o de maior influência para o crescimento da cidade de São Paulo, e de todo oeste do estado de São Paulo, que por sua vez pode investir em malhas ferroviárias, indústrias e fábricas, graças ao aumento gradativo do preço do café no mercado internacional. São Paulo foi uma cidade fundada diferentemente dos grandes centros já estabelecidos no país como Rio de Janeiro e Salvador, ambas cidades litorâneas, porém, se encontrava estrategicamente entre três rios importantes sendo eles o rio Tietê, Pinheiros e Tamanduateí. A pequena vila também era localizada em uma região de planalto de fácil povoamento com conexão com o porto de Santos via Serra do Mar.

A grande surpresa foi que São Paulo viesse a existir, não que ela fosse virtualmente inviável. A aldeia jesuítica, da qual ela derivaria, foi criteriosamente calculada para ocupar um nicho defensivo inexpugnável, pelo seu isolamento, sua posição inóspita e acesso precário (SEVCENKO, 1992, p. 107).

Quando a produção cafeeira do Vale do Paraíba – leste do estado e vinculado ao Rio de Janeiro - começou a decair, tendo como um dos motivos a produção baseada no modelo escravista, o oeste paulista passou a ter uma possibilidade de crescimento em seu solo fértil, levando à ocupação do interior do estado. Sendo assim, a pequena província

² Optamos pela escrita segundo as regras do acordo ortográfico que teve o início de sua vigência em 1º de Janeiro de 2016.

rural, antigamente formada pelo Triângulo Central (Ruas XV de Novembro, Rua Direita e São Bento) (MELO, 2007, p. 24) viu sua imagem se modificar pouco a pouco com a chegada de instituições estratégicas como a Academia de Direito, localizada no Convento de São Francisco, o que transformou a sonoridade da cidade que agora possuía diversos estudantes ativos em serestas e saraus. Uma vez que a educação no período em discussão era acessível apenas para a elite, o comércio local também foi beneficiado com a circulação de dinheiro dos estudantes.

Com o crescimento da economia cafeeira, foi necessário criar uma extensa malha ferroviária ligando a província ao porto de Santos, tornando São Paulo o centro de todas as comunicações da província. Aos poucos as ferrovias passam a conectar São Paulo com o norte do Paraná, o sul de Minas Gerais e Mato Grosso, e as cidades de Campinas, Piracicaba, Tietê, Ribeirão Preto, Vale do Paraíba e Rio de Janeiro. Nota-se que a construção dessas rodovias iria influenciar até mesmo a parte artística da nova cidade, uma vez que diversos dos seus compositores e artistas viriam a São Paulo graças a essa possibilidade de locomoção³. Com uma comunicação mais dinâmica e um comércio em expansão, São Paulo obteve um súbito aumento em sua população.

Com o fim da escravidão, a necessidade de uma mão de obra barata trouxe inúmeros navios vindos da Itália, transportando imigrantes italianos que trabalhariam em um país que acabara de se proclamar como República, ao lado de indivíduos que em décadas anteriores haviam sido libertos, (MORAES, 1995, p. 30). A economia passou por uma grave crise com os preços internos e externos do café entre os anos de 1897 e 1991 (SEVCENKO, 1992, p. 118). Muitos imigrantes que tinham por destino as fazendas de café acabavam por permanecer na cidade, uma vez que era necessário atravessá-la para chegar até seu destino final. O pequeno comércio, alimentado pela produção agrícola das proximidades da cidade, crescia por aqueles denominados pelos moradores da cidade de "caipiras", os quais eram os principais fornecedores de itens para as feiras livres e mercados públicos.

O crescimento acelerado de São Paulo fez com que a cidade adquirisse um caráter industrial com a chegada da São Paulo Railway no bairro do Brás e da Estrada de Ferro Central do Brasil (MELO, 2007, p.19), gerando um crescimento populacional periférico ao bairro. Outros bairros seguiram um processo semelhante de ocupação, em que os

³ Marcelo Tupinambá é natural da cidade de Tietê; Cesário Motta Júnior é natural de Porto Feliz; Assis Pacheco é natural de Itu; Genésio Arruda é natural de Campinas.

habitantes passavam a ocupar áreas próximas às estações ferroviárias e indústrias. Com o crescimento da indústria cafeeira, foi possível modernizar os sistemas de transporte e comunicações. Com um contingente em grau cada vez mais elevado, a cidade se urbanizava de maneira deslocada, recebendo indivíduos de todas as partes do Brasil e até mesmo da Europa.

São Paulo na passagem do século era realmente composta por uma variada população imigrante e por quase um infinito número de estilos arquitetônicos, produzidos pelo ritmo desregrado de seu crescimento naquele momento. Sendo assim, cada observador atentava para aquilo que lhe era mais interessante e lhe saltava os olhos. Por isso esta sensação de que a cidade era um pouco francesa, um pouco americana, um tanto italiana e um tanto negra, entre outras aparências e perfis que ainda pudesse ter. (MORAES, 1995, p. 33).

Deste modo, a cidade acabou por se dividir em duas distintas pinturas: uma residencial e uma operária. Grandes chácaras e loteamentos podiam ser encontrados nos bairros próximos ao centro como Higienópolis e Campos Elísios, em contraponto com os bairros quase exclusivamente operários, ocupados por trabalhadores que moravam perto das malhas ferroviárias como o Brás, Barra Funda e Mooca. Estes bairros mais periféricos possuíam uma maior oferta de trabalho e baixo preço nos terrenos e aluguéis, e estavam conectados com o restante da cidade por linhas de bonde, avenidas e viadutos ainda em progresso, modernidades adquiridas graças ao capital gerado pelo surto cafeeiro. Bairros semelhantes ao Brás como o Bexiga e o Cambuci foram, com o passar dos anos, sofrendo com o crescimento demográfico e a súbita transformação de bairros em quase cortiços. Segundo Moraes (1995, p. 38) em 1890 São Paulo possuía uma população de 64.934 habitantes, em contraponto com 239.820 habitantes em 1900. Sevcenko (1992, p. 108-109) ainda aponta: “No início do século XX, a cidade já contava com 270 mil moradores, segundo o levantamento de 1908. Cifra essa que dobrou em 1920, atingindo 578 mil pessoas e praticamente tornou a dobrar em 1934, para alcançar o pico de 1 milhão e 120 mil habitantes”.

Semelhante ao processo realizado no Rio de Janeiro, São Paulo também passou por reformas a fim de “embelezar” a cidade cada vez mais moderna. Antônio Prado (1840-1929) tornou-se prefeito de São Paulo em 1899, sendo o primeiro a receber este título⁴, permanecendo no cargo por doze anos, segundo Sevcenko (1992, p. 120): “sua

⁴ Durante o período histórico denominado pela historiografia como Brasil Império, a gestão da cidade de São Paulo era exercida pelos procuradores do Conselho da Câmara. Durante o período entre 1835 e 1838, período Regencial, a gestão da província passou por cinco prefeitos em um período de grande instabilidade.

administração tentou engendrar pela primeira vez a concepção da cidade como um todo orgânico [...]”. Seus projetos de modernização incluíam a construção de pontes e o aterramento de várzeas que inundavam em períodos de chuva tornando a movimentação pela cidade impraticável. Através da empresa canadense – empresa esta que obtinha o monopólio da distribuição de gás, eletricidade, telefones e transportes - The São Paulo Light & Power, implantou o sistema de energia elétrica na cidade no início do século, inaugurou a Pinacoteca do Estado, modernizou a estrutura sanitária, e aumentou a rede de transportes, construiu jardins ao estilo europeu assim como a Estação da Luz e o Teatro Municipal (baseado na Ópera de Paris, entregue em 1911), aproximando a paisagem paulista à de grandes cidades europeias como a França e Inglaterra, com exibição de árvores e flores dos quatro continentes para a população (SEVCENKO, 1992, p. 111) . Com a instalação futura da iluminação noturna, ocorre uma transformação no estilo de vida de grande parte dos moradores, possibilitando mais tempo de circulação em espaços públicos e a socialização em cafés, teatros e casas de música. Tal imagem é referenciada na canção de Zica Bergami (1913-2011) “*Lampião de Gás*”, gravada por Inezita Barroso em 1958, a qual teve boa recepção do público, sendo um dos grandes sucessos da cantora até os dias atuais. A modernização dos modos de locomoção dentro da cidade de São Paulo também contribuiu para o novo modo de vida social, uma vez que era possível andar de bonde elétrico, e até mesmo de automóvel, gerando a criação de teatros espalhados pela cidade (CARETTA, 2011, p. 92). Em seu livro, Neyde Veneziano cataloga dezesseis teatros existentes em São Paulo ao longo dos séculos XIX e XX (VENEZIANO, 2006, p. 29-30).

O repertório das companhias operísticas, dramáticas e de operetas representava, na sua vasta maioria, a cultura do século XIX. Mas, desde o último quartel daquele século, o processo de alta profissionalização das companhias teatrais, empresários ousados e ávidos de oportunidades, a transformação da linguagem cênica, com a introdução da eletricidade, os novos meios de transporte rápidos e a formação de um amplo mercado cultural cosmopolita levaram à reorganização das trupes teatrais em autênticas fábricas de espetáculos. (SEVCENKO, 1992, p. 233).

Momentos de lazer também eram reservados para os paulistanos nos arredores da cidade como os parques naturais da Cantareira, o Bosque da Saúde e a cidade de Mogi

Foi apenas em 1899 que Antonio da Silva Prado foi eleito prefeito da cidade de São Paulo por voto indireto, sendo o vereador mais votado em eleições anteriores.

das Cruzes (SEVCENKO, 1992, p. 110). Clubes como o Trianon também foram de grande importância para a sociabilidade da elite paulistana, providenciando um espaço de descontração e dança. Voltado para o esporte, encontram-se o Jockey Club Paulistano e o Automóvel Club (este inaugurado por Antonio Prado). É possível perceber que a cidade ganha um aspecto imobiliário em que o centro não permite a presença de moradias, mas sim adquire um caráter cada vez mais comercial. Em meio aos parques e clubes a cidade se modificava rapidamente, dando lugar a um outro cenário: os teatros e a vida cada vez mais urbana.

As ferrovias, como já mencionado, também foram de grande influência positiva para o crescimento de uma vida artística na cidade, com a possibilidade de locomover companhias inteiras de Santos e do Rio de Janeiro para São Paulo. Companhias que já possuíam uma carreira na Capital tentavam ganhar um novo público na cidade de São Paulo.

Companhias errantes viajavam por estrada de ferro levando a Revista aos cantos mais distantes. Naquela época, as influências do Rio de Janeiro chegavam. Tudo se mesclava. Companhias estrangeiras se apresentavam aqui e, principalmente, as Revistas cariocas que vinham com seus elencos e cenários reduzidos..., mas vinham. (VENEZIANO, 2006, p. 21).

Com a explosão da Primeira Guerra Mundial, a cidade de São Paulo vive uma erupção com o crescimento industrial. Aumentam o número de firmas e fábricas, e, conseqüentemente, de operários. O que faz com que o crescimento demográfico da cidade cresça em paralelo com a procura por moradia e comida, gerando, com o passar do tempo, uma crise inflacionária. Em 1919 – um ano após a estreia de *Cenas da Roça*, de Arlindo Leal -, a cidade de São Paulo viu uma grande transformação em suas ruas, como explica Sevcenko:

E logo, por toda parte, se falava da felicidade especial de um novo ano que anunciava o fim dos três flagelos que atingiram a cidade, submetendo-a a aflições terríveis em 1918, os chamados “três Gês”: a Gripe (espanhola), a Geadas e os Gafanhotos. Outras versões ampliadas denunciavam entre calafrios os “cinco Gês”, acrescentando àqueles também a Guerra (Primeira Guerra Mundial) e as greves (as grandes greves de 1917 e 1918). (SEVCENKO, 1992, p. 24).

Já em meados de 1910 a cidade passava a se unir cada vez mais em um sentimento que o autor supracitado chama de “nativismo paulista” (SEVCENKO, 1992, p. 137), quando a oligarquia paulista perde seu posto político. A criação de um brasão para a

cidade de São Paulo junto ao lema “non dvcor dvco” – iniciativa de Washington Luís quando empossado prefeito em 1914⁵ – deixava claro às cidades ao redor tal sentimento de “regionalismo”. Em 1922, com a chegada do centenário da Independência, foi escolhido como monumento comemorativo a figura do bandeirante, apresentada de maneira alegórica como o grande conquistador do Brasil, aquele que tornou possível o crescimento geográfico do país. Uma importante ferramenta usada para tornar São Paulo o centro de modernidade foram as artes, em especial a música e as artes cênicas. Anos antes, em 1916, é fundada por intelectuais a *Revista do Brasil* (SEVCENKO, 1992, p. 247), onde seria publicada uma vasta literatura com temática caipira e rural, tendo em seu catálogo escritores como Amadeu Amaral, Valdomiro Silveira, Cornélio Pires, Paulo Setúbal, entre outros.

1.2 O teatro musicado e seus gêneros musicais

O teatro musicado, em sua ampla variedade, possui sua origem no teatro popular. Este possui um perfil próprio “construindo um caminho paralelo ao do teatro dito ‘superior’” (VENEZIANO, 1991, p. 23), sendo definido mais pela presença do ator-improvisador do que por um grande dramaturgo. É necessário, porém, especificar que o “teatro popular” aqui citado não se configura por aquele realizado por amadores, mas sim aquele que é criado para o público popular. Uma característica que define o teatro popular e, de certa forma, o distingue do teatro “erudito”, é o uso da *tipificação*, sobre a qual falaremos mais adiante por ser a base de criação do personagem caipira. É possível encontrar, igualmente, no teatro popular “o não aprofundamento dos temas; a mistura de gêneros; o desinteresse pelo enredo contínuo” (VENEZIANO, 1991, p. 24). Nos espetáculos de variedades existe uma separação por seções, sem que existam intervenções entre elas, podendo um esquete cômico ser seguido de um número de dança ou um número musical, seguido de malabarismos ou mágicas, seguido de uma declamação ou um “causo” de um contador de anedotas. Ou seja, pode-se alterar a ordem dos quadros sem interferir no espetáculo.

Deste teatro popular baseado em tipos e improvisações surge, nas ruas de Veneza, a *Commedia dell’Arte*, sobre a qual baseou-se grande parte do teatro popular ocidental,

⁵ A frase em latim *Non dvcor dvco*, significa: *Não sou conduzido, conduzo*, e foi implementada ao brasão da cidade de São Paulo a fim de valorizar sua independência e liderança em relação às cidades próximas.

incluindo-se a revista. Com a *Commedia dell'Arte* surgem as primeiras companhias de teatro profissional (VENEZIANO, 2013, p. 27). Em oposição ao teatro declamado então vigente no Renascimento, a *Commedia dell'Arte* caracterizava-se por diálogos improvisados criados a partir de um roteiro simples, com inspiração nos *mimos*, pantomima proveniente da Grécia. Com sua chegada à França no século XVII, a *Commedia* encontraria Molière (1622-1673) e Marivaux (1688-1763) e se tornaria um dos gêneros de maior presença nos teatros de feira em 1715. Segundo Veneziano (2013, p. 28), as primeiras revistas foram criadas por Lesage, sendo elas *A Cintura de Vênus* e *O Mundo às Avessas*. Em 1851 atravessou as fronteiras e chegou a Portugal onde se popularizou no teatro português, sendo um dos gêneros mais representados em terras lusitanas. O teatro de Gil Vicente (1465-1536) teria preparado o terreno para a proliferação do teatro de revista em Portugal, tendo o autor também escrito suas peças de maneira alegórica, como vemos na descrição dos personagens de *Auto da Barca do Inferno* (1517), e que, na opinião de Veneziano (2013, p. 29) seria, então, “o primeiro revisteiro em língua portuguesa”.

Possuindo diversas especialidades nas quais as companhias transitavam de acordo com as necessidades de cada espetáculo, o teatro musicado se modificava de acordo com o local de apresentação, a política, ou os componentes das companhias, como cita Melo (2007, p. 41):

[...] o século XIX assistiu, paralelo ao desenvolvimento acelerado de cidades como Paris e Londres, ao surgimento de uma gama rica e variada de espetáculos teatrais, como o music-hall, o cabaré, a opereta, o vaudeville, a revista, a pantomima e o circo.
Tais espetáculos de variedades se caracterizavam pela alternância de diversos quadros; esquetes seguidos de um número de dança ou por um malabarista, uma pantomima, uma paródia ou uma declamação. (MELO, 2007, p. 41)

Em São Paulo, este movimento teatral, especialmente o musicado, foi abundante nas primeiras duas décadas do século XX. O êxito dos gêneros ligeiros deu-se, acima de tudo, pela necessidade de divertir e entreter o público em meio a uma multidão crescente nas grandes metrópoles formada por burgueses, operários, comerciantes, trabalhadores recém-chegados à cidade, autônomos, ex-escravizados, ou seja, uma sociedade nova que se transformava a cada dia e estava ansiosa por novas formas de lazer nesta cidade cada vez mais urbanizada (MELO, 2007, p. 42). O teatro musicado também nos auxilia a melhor compreender a São Paulo daquela época, como explica Magaldi (1962, p. 10):

Parecem mais vivas ao crítico aquelas que se denominam comédias de costumes, nas quais, à réplica divertida e saborosa, se acrescenta um mérito aparentemente extra-estético, mas que funciona como estimulante do gosto artístico: o documental. Inegável sabor irônico enriquece a leitura de comédias de Martins Pena, Joaquim Manoel de Macedo, José de Alencar, França Júnior e Arthur Azevedo, em que, na sátira de tipos e situações pertencentes ao passado, reconhecemos a atualidade das características fixadas. (MAGALDI, 1962, p. 10).

Entretanto, como tudo era novo para a moderna Capital Federal e a crescente província de São Paulo, era necessário que as companhias expusessem em seu nome o que representavam, como, por exemplo, a “companhia de burletas, revistas, operetas, mágicas, óperas cômicas e variedades” de algum teatro ou empresário.

Segundo Décio de Almeida Prado em seu livro *História Concisa do Teatro Brasileiro*, o gênero musicado teria uma grande repercussão no Brasil devido a chegada da opera *Orphée aux Enfers*, de Jacques Offenbach que popularizou a opereta.

Enquanto José de Alencar tentava implantar o realismo teatral no Brasil, Jacques Offenbach, judeu de origem alemã, mas músico francês e personalidade parisiense, criava um novo gênero, que teria repercussão bem mais prolongada na cena brasileira. A opereta-bufa do século XIX, que toma como alvos satíricos preferenciais a solenidade da ópera e o prestígio da mitologia clássica, nasce oficialmente com a montagem, em 1858, de *Orphée aux Enfers*. (PRADO, 2008, p. 89).

A opereta poderia ser classificada como um gênero entre a revista e os espetáculos líricos e teve grande repercussão na cidade de São Paulo. Segundo Virgínia Bessa (2012, p. 118), nos anos de 1916, 1917 e 1923 somou mais representações que as revistas, sendo representada por companhias italianas, portuguesas, alemãs e espanholas, com traduções dos maiores sucessos para o português por companhias nacionais. Segundo Veneziano (2006, p. 75):

Opereta é um musical mais lírico, que tem história brejeira numa linha de equívocos e situações imprevistas até o reencontro e o final feliz. Misto de comédia e melodrama, o qual era sempre levado na brincadeira, entremeada de números musicais (que iam da valsa ao canção, evidentemente), a opereta referia-se, também, a assuntos do cotidiano imediato. Sob uma aparente aura sentimental (nesse sentido é evidente a diferença com a revista) ela poderia ser também ferina, crítica, mordaz. (VENEZIANO, 2006, p. 75).

Aportando no Brasil antes da revista (por volta de 1846), a opereta foi um dos gêneros musicais mais queridos dos brasileiros. O Teatro Alcazar Lyrique⁶, inaugurado em 1859 remodelou os hábitos burgueses, tornando-se um dos teatros que mais encenava operetas francesas no Rio de Janeiro, sendo designado por Veneziano (1991, p. 39) como “o templo da opereta no Rio de Janeiro”. Segundo a autora, o teatro teve uma grande influência no rumo que o teatro nacional seguiria a partir de então, aguçando na sociedade carioca o apetite pelo teatro ligeiro. Seu repertório, porém, se limitava a operetas representadas no idioma original, como cita Almeida Prado (2008, p. 95): “o sucesso do Alcazar deve ser creditado em boa parte ao esnobismo. Nada mais excitante do que ouvir em francês as últimas novidades de Paris”. Para apreciar em sua totalidade uma obra no Alcazar, era necessário conhecer a língua francesa, bem como a ópera sendo parodiada e o mínimo de cultura greco-romana, o que acabou por afastar o grande público. Deste modo, foi realizada a tradução para termos nacionais – apenas traduzir para o português não teria o mesmo efeito paródico – pelo ator cômico Francisco Correia Vasques (1829-1892), também conhecido como *O Vasques*. Nascia, assim, *Orfeu Na Roça* (1869), opereta que parodiava a ópera bufa de Offenbach⁷ (NUNES, 1956, p. 33) com música de Martins Pena, em que Orfeu e sua lira se transformaram em Zeferino Rabeca; Morfeu, o deus do sono em Joaquim Preguiça; o Cupido em Quim-Quim das Moça, demonstrando assim a transcrição dos personagens para termos tipicamente brasileiros e facilmente reconhecíveis por todo o grande público. Outros compositores passaram a escrever obras do gênero como Charles Lecocq (1832-1918), Edmond Audran (1842-1901) e Johann Straus II (1825-1899), com obras encenadas em palcos brasileiros, tanto no original como em traduções simples, geralmente com contribuições dos atores “com a sua parcela de inventividade na criação teatral” (PRADO, 2008, p. 98).

⁶ De grande importância na história teatral do Rio de Janeiro, o teatro foi conhecido durante os anos de 1866-1880 como Théâtre Lyrique Français, Theatro Francez, Alcazar Lyrico Fluminense e Alcazar Fluminense. O Alcazar remodelou os hábitos burgueses da cidade e propagou o gosto pelos espetáculos ligeiros: *vaudevilles*, operetas, *chansonnettes* e, também, bailes de máscaras e fantasias. O teatro era particular e foi idealizado pelo artista francês Joseph Arnaud, proprietário e empresário que pretendeu dar à casa de espetáculos a feição dos cabarés de Paris. Atualmente esse número corresponde aos números 31 e 35 da Rua Uruguaiana e a área é ocupada pelo Banco Francês e Brasileiro e a Loja Bemoreira, no pavimento térreo, sendo o prédio de dois pavimentos. (<http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/TeatroXPeriodo.asp?cod=75&cdP=19>, acesso em 14/08/2018, às 16:25).

⁷ “O público que se formara amante do bom teatro, teve de se contentar com as temporadas portuguesas e italianas, e o seu grande público, esse teve em Offenbach, que surgia, seu norteador e seu ídolo”.

Em São Paulo, seu maior representante seria o ator Nino Nello e as companhias italianas. Sendo um gênero que remonta aos séculos XVII e XVIII, o termo *opereta* era quase sempre utilizado para se referir a uma obra de menor porte ou menor estima que a ópera, e encontramos seus relativos em toda a Europa, como o *vaudeville* na França, o *Singspiel* na Alemanha, as *zarzuelas* na Espanha e a *ópera-balada* na Inglaterra. Em Viena, Franz Lehar compôs *A Viúva Alegre* em 1905, sendo popularizada por toda a Europa com representações também no Brasil. Com a Primeira Guerra Mundial o gênero passa a se modernizar, ganhando enredos menos elaborados e músicas cada vez mais desconexas entre si. Com as traduções e transformações de personagens europeus para personagens brasileiros, a opereta ganhou um sabor tipicamente nacional, entretanto, era necessário encontrar atores que soubessem cantar, ao invés de cantores que soubessem atuar, uma vez que “a expressão fisionômica, a graça e simpatia pessoal, a malícia no olhar, da boca e das mãos, a beleza, [...] toda essa parte corporal representava um dos pilares do espetáculo” (PRADO, 2008, p. 100).

Derivada da ópera, a opereta exigia um nível musical mais próximo da música erudita, com entonação vocal mais cheia do que a usada na música popular. O Brasil passou então a contratar cantoras vindas de fora, com uma escola musical mais estruturada do que a presente no país até então, para desagrado de Mário Nunes: “os artistas, os coristas, os pontos e até maestros e músicos são mandados vir de Portugal e dos outros países europeus; são sacrificados os nacionais” (NUNES, 1956, p. 31). Eram importadas, principalmente, as divas para os papéis principais, sendo o naipe masculino formado por atores locais, onde predominava a comicidade. As divas e *soubrettes*⁸ (MILLER, 2000, p. 7) eram modelos de elegância embora dançassem o canção sem se preocupar em mostrar as pernas. Prado ainda cita uma fala de Machado de Assis (1839-1908) sobre a junção das línguas portuguesa e francesa nos palcos do Rio de Janeiro, a qual o autor define como “franco-brasileira”, sendo uma língua atribuída nem

⁸ “O termo *soubrette* refere-se a papéis do teatro cômico que retratam uma jovem, frívola e coquete criada que adora intriga. Por extensão, *soubrette* designa qualquer atriz que desempenhe esse papel. [...] Lirismo leve, fácil agilidade, charme físico e aparência jovial são qualidades essenciais para a *soubrette*. Os requisitos da *soubrette* abrangem efervescência vocal e fácil negociação melismática em uma ampla tessitura (embora a *soubrette* seja menos dependentes das regiões mais agudas que uma soprano coloratura.)”. (Tradução Nossa).

“The term *soubrette* refers to legitimate-theater comedy roles that depict a Young, frivolous, and coquettish lady’s-maid who loves intrigue. By extension, *soubrette* serves as the designation for any actress playing such a role. [...] Light lyricism, facile agility, physical charm, and youthful appearance are essential qualities for the *soubrette*. *Soubrette* duties encompass vocal effervescence and easy melismatic negotiation over a wide range (although the *soubrette* is less dependent on the highest than is the coloratura soprano).

“exclusivamente a Voltaire, nem inteiramente a Alencar; é uma língua feita com partes ambas, formando um terceiro organismo [...]” (PRADO, 2008, p. 102).

Artur Azevedo foi um dos principais tradutores de obras para o português: “Na biblioteca de meu pai, que possuía bons livros, preferia as peças teatrais e, como havia muitas em francês, aprendi com facilidade a traduzir esse idioma para poder lê-las” (NUNES, 1956, p. 22). Veneziano defende que *A Capital Federal* é uma opereta de Artur Azevedo, e não uma revista como afirmam diferentes historiadores.

Para desfazer equívocos, preciso reforçar que *A Capital Federal* (1896) é uma opereta de Arthur Azevedo e não uma revista como muitos dizem por aí. *O Tribofê*, também de Arthur Azevedo, é que é uma revista fluminense do ano de 1891. Foi, portanto, cinco anos depois de *O Tribofê* que Arthur Azevedo escreveu *A Capital Federal*, foi baseada na revista *O Tribofê*, apesar de não ser uma opereta. O equívoco ocorre porque *A Capital Federal*, antes de ser *A Capital Federal* opereta como a conhecemos, era uma revista de ano chamada *O Tribofê*.” (VENEZIANO, 2006, P. 84)

Segundo a autora, Azevedo fez diversas alterações em *A Capital Federal* que a descaracteriza como uma revista, retirando os quadros episódicos e as alegorias típicas do teatro de revista. Mário Nunes a categoriza como burleta: “Todavia, tão brilhante é [Arthur Azevedo] em *O Oráculo*, *O Dote*, *Vida e Morte* e *O Badejo*, como na burleta *A Capital Federal*, que conta milhares de representações” (NUNES, 1956, p. 33). De fato, Décio de Almeida Prado nos relata que *A Capital Federal* “definia-se como ‘comédia-opereta de costumes brasileiros’” (PRADO, 2008, p. 148), reafirmando a declaração de Neyde Veneziano. O gênero opereta é caracterizado por um enredo por vezes sentimental, com o casal lutando por seu amor e triunfando ao final. A decadência da aristocracia aparecia como pano de fundo junto à hipocrisia da burguesia, apresentando personagens famosos de outras operetas. Sua música, provavelmente por ter seu início na ópera, era munido de valsas vienenses, árias e duetos virtuosísticos, ligados à música europeia, diferentemente da revista que era recheada de maxixes, tanguinhos e cateretês, sendo a opereta defendida por muitos como um gênero mais digno que a revista pois educava musicalmente o grande público formado, majoritariamente, pela classe trabalhadora. Entretanto, alguns críticos não pensavam assim, como explicita Maira Mariano (2008, p. 21) relatando que o crítico Antonio Piccarolo “defendeu” o gênero opereta de maneira preconceituosa em um de seus artigos para a revista *Gazeta Artística*, dizendo que a função da opereta não era endireitar o público, pois este era formado por trabalhadores que tiveram um dia exaustivo e ao fim do dia queriam uma atividade que não exigisse

demasiada elaboração, ou seja, o público que era formado pelo povo e não possuía uma “inteligência superior” que lhe possibilitasse compreender a grande arte do teatro lírico. Tal opinião, ao que tudo indica, era corrente entre os intelectuais da época, e a busca por uma identificação com o teatro passou a mirar o teatro estrangeiro, o que demonstra a ideia de que a arte estrangeira, sem nenhuma conexão com o nacional, era considerado superior à arte criada no país, um pensamento, de certa forma, até mesmo atual. Entretanto, encontraram na França pós-guerra um público que preferia espetáculos fáceis, variados, ligeiros e considerados inferiores. Percebemos que as críticas à opereta – e por associação, ao teatro musicado e às revistas – tinham por base a justificativa de que “o teatro deveria ser uma escola de moral e de bons costumes” (MARIANO, 2008, p. 25).

Outro gênero musicado que obteve grande representação sendo querido pelo público foi a burleta, segundo Veneziano (2006, p. 76):

A burleta é uma comédia musical com andamento mais rápido e falas entremeadas de canções. Pode-se dizer que, na burleta, as músicas são mais populares do que na opereta. Sua estrutura resultou numa bifurcação linguística que perdura até agora: o gênero foi chamado de burleta, em Portugal e no Brasil, e de *musical comedy*, nos Estados Unidos. Foi o gênero ao qual Artur Azevedo mais se afeiçoou. (VENEZIANO, 2006, p. 76)

A autora também comenta que, ainda que houvesse atrizes que cantassem, o objetivo maior era atingir o tempo correto da comédia (VENEZIANO, 2006, p. 77). Segundo a autora, *O Mambembe*, burleta de Arthur Azevedo é “considerada a obra-prima da dramaturgia brasileira” (VENEZIANO, 1991, p. 41).

Também musicado, os números de cortinas – ou simplesmente *cortinas* - integravam o teatro de revista, geralmente inseridos após o prólogo. Os teatros possuíam um pano de boca⁹ que fechava completamente deixando apenas a boca de cena à vista do público, marcando o início e o fim da peça, subindo verticalmente na abertura e descendo apenas ao final. Atrás deste era possível encontrar uma cortina que se abria horizontalmente, e era entre a boca de cena e a cortina que eram apresentados os números de cortina. Segundo Veneziano, (1991, p. 143) estes números existiam para “encher o tempo” enquanto atrás da cortina eram trocados os cenários. As atrações eram diversas, subindo ao palco cantores, ou cançonetistas, quadros cômicos que não dependiam do cenário escondido atrás da cortina, sendo encenados de revista em revista, quadros feitos

⁹ Boca de cena ou boca de palco é o nome dado à frente do palco onde o ator encena, geralmente, monólogos.

para fazer rir, para desanuviar. Dentro de uma revista era possível encaixar por volta de oito cortinas. Era comum apresentar números de “caipiradas”, com duplas sertanejas e, geralmente, seus instrumentos (violão e percussão), apresentando números de canções, trocadilhos, piadas, estórias e adivinhações, segundo o estilo que Cornélio Pires havia iniciado. Uma dupla famosa por seus números foi Jararaca e Ratinho. Muitos casais de atores se apresentavam em números de cortinas, sendo um espaço especial para demonstrar talento na comédia, sendo este quadro um dos domínios do casal Arruda, como cita Metzler: “Alda Garrido, já uma estrela naquele momento, tomava parte, sobretudo, em cortinas e quadros de comédia [...]” (METZLER, 2015, p. 129).

Alda Garrido nasceu na cidade de São Paulo em 17 de agosto de 1895, filha de João Serapião Palm e Amancia Moreira Palm. Seu pai era descendente de alemães e costumava fazer chacota da caipirice de sua esposa (METZLER, 2015, p. 47). Entretanto, Alda não faz referência a sua mãe ao relatar em entrevistas como possui um domínio notável do caipira em seu repertório, ao contrário, diz que seu objeto de estudos ocorreu em sua lua de mel passada em uma fazenda na cidade interiorana de Taubaté, onde pode observar e estudar o tipo caipira e suas características. Seu pai era artista plástico, pintor de aquarelas e óleo sobre tela, e lecionava pintura para os funcionários de uma fábrica de tecidos onde também trabalhavam sua esposa e suas filhas.

Metzler (2015, p. 48) defende que o caipira de Alda nasceu justamente da junção da veia artística de seu pai com a herança cultural caipira de sua mãe, “em um processo de reelaboração criativa, transformou-os na sua marca de atriz, profissão que escolheu aos quinze anos de idade. Seu pai não a impediu de seguir carreira fazendo apenas uma objeção: que se quisesse se tornar atriz, deveria se casar com um homem do teatro. Na década de 1910 a profissão de atriz não era bem vista pela sociedade, tratando-se de uma mulher, onde o preconceito era logo guiado para a ideia de prostituição. Alda então se casou com Américo Garrido (1890-1974), tendo-o conhecido em um circo em que o ator trabalhava na seção teatral. Américo se tornaria, também, seu empresário e amigo, mesmo depois de divorciados.

Juntos, o casal forma a dupla Os Garrido, que se tornaria uma das duplas caipiras mais famosas de sua época. A dupla se apresentava em circos-teatros, os quais possuíam na primeira parte do espetáculo, no início do século, um número de variedades, no qual poderiam se apresentar malabaristas, acrobatas, palhaços e as duplas caipiras. Em suas produções musicais disponíveis para consulta encontra-se a canção “*Rude Franqueza*”,

sendo esta uma versão com um olhar feminino da modinha lançada anteriormente “*Franqueza Rude*”, de autoria de Caramuru e J. B. Fittipaldi. Na versão masculina o eu lírico fala a uma mulher sedutora que resistirá aos seus encantos e permanecerá sem amá-la, ainda que ela o ame verdadeiramente, pois esta não é capaz de amar apenas um só.

[...]

Não quero amor,
De quem amando, todo mundo,
Não sabe amar,
Como a um só se deve amar,
Embora o meu penar,
Seja um penar profundo,
Não hei de amar-te um segundo,
E nunca, nunca te beijar,
Transformarei meu coração num baluarte,
Pra resistir, aos teus assaltos, infernais,
Hei este orgulho dominar,
Hei de mostrar-te,
Que tu só és,
Mulher, mulher e nada mais!

Na versão de Alda Garrido existe uma troca no título e no eu lírico – com a adição de um subtítulo “canção contra o homem” -, bem como na visão sobre o amor. Com palavras ácidas, diz em sua versão que quem realmente não sabe amar são os homens que mentem para conquistar uma mulher, encerrando a canção com a frase “*o homem pra ser bom devia nascer morto*”.

[...]

Deve a mulher dar preferência ao suicídio
Do que tentar amar um homem com pureza
Pois o ideal não passará de um homicídio
Que ele julga ser um ato de nobreza
Bato no peito com orgulho e digo aflita

Bato no peito e digo para quem quiser
Que morra o homem cuja dor...
Que morra o homem pra sossego da mulher
Eu digo em alto tom, eu digo com conforto,
Que o homem pra ser bom, devia nascer morto.

Uma especialidade nem sempre catalogada como teatro musicado era o Circo-teatro supracitado, entretanto, deve ser lembrado nesta pesquisa pelo fato de ser um dos palcos possíveis para diversas duplas caipiras que apresentavam seus trabalhos na seção intitulada “variedades”. Na segunda seção do espetáculo era possível se entreter com uma peça teatral. Por ser um espaço de fácil acesso à população mais pobre, foi um dos locais mais procurados para se obter lazer, como cita Vinci de Moraes: “os circos, com seus espetáculos de variedades, também tornaram-se lugares de lazer muito procurados pela população mais pobre de São Paulo e, sobretudo, um espaço fundamental para o amadurecimento de músicos e a difusão da música popular.” (MORAES, 1995, p. 160).

Considerada por Décio de Almeida Prado inferior à opereta, “na hierarquia ideal dos gêneros de teatro musicado” (PRADO, 2008, p. 102), encontramos a revista. Originária da França, mas trazida ao Brasil pelos portugueses, a revista foi um dos gêneros musicados mais representados no Brasil durante o final do século XIX e início do século XX. Sua definição pode ser encontrada em seu próprio nome: um espetáculo que passa em revista os acontecimentos mais importantes daquele ano sobre aquela cidade ou país, comentando os costumes da atualidade sempre acompanhado de humor e música, danças, personagens alegóricos, personagens típicas de cada cidade. Metzler (2015, p. 127) em seu livro sobre a atriz Alda Garrido resume: “estruturada de modo fragmentário, em uma sucessão de quadros quase independentes, alinhados por um enredo ou não, a revista pode ser vista como uma mescla de registro documental e ficção, de naturalidade e alegoria”. Uma vez que estes textos são estruturados de maneira a comentar os fatos ocorridos durante o ano corrente ou o ano anterior, podem ser considerados de grande valia documental, ou no mínimo uma maneira de perceber o período em que foi concebido.

Proveniente da França, como já citado, a revista chega a Portugal e obtém grande sucesso. De acordo com Veneziano, “a primeira revista portuguesa é *Lisboa de 1850*, de Francisco Palha e Latino Coelho, e ficou mais de um mês em cartaz, o que atesta a boa

acolhida que o gênero teve logo de início” (VENEZIANO, 1991, p. 29). Aportando no Brasil, a primeira revista brasileira se intitulava *As Surpresas do Senhor José da Piedade*, de Figueiredo Novaes, encenada em 1859.

A unidade da revista se encontrava na figura do *compère*¹⁰ (PRADO, 2008, p. 102), podendo ele ser um personagem da peça ou não, este unia um quadro a outro como um mestre de cerimônias, de modo que o espetáculo em si tivesse coerência no total. Os quadros podiam ser danças, músicas ou cômicos e, segundo Prado (2008, p. 103), às vezes os três juntos. A música, importante integrante do teatro ligeiro, era segmentada, não possuindo a mesma unidade presente e necessária em uma opereta. Os cantores eram acompanhados por uma pequena orquestra¹¹ (PRADO, 2008, p. 103), muitas vezes se responsabilizando pelo arranjo das canções que poderiam ser “desde canções sertanejas tiradas do repertório popular até páginas conhecidíssimas de Suppé e Offenbach” (PRADO, 2008, p. 103).

No Rio de Janeiro, as influências vindas de terras distantes se mesclavam no porto quando as companhias estrangeiras se apresentavam na então Capital Federal. São Paulo, ainda província, também era uma cidade com vida musical, entretanto a mescla era diferente da capital, aqui o sotaque ouvido era italiano. Diferentemente da revista incorporada no Rio de Janeiro com moldes portugueses, a revista em São Paulo possuía características que a identificavam como paulista. Os personagens – caipiras, turcos, italianos - viviam suas histórias no Largo do Arouche, no início do século XX, o século da modernização, do crescimento do país.

Uma discussão apresentada em decorrência da proliferação da música popular é o conceito de música “boa” e música “má” (MORAES, 1995, p. 166) e está presente em qualquer debate sobre a produção artística tanto no Brasil como em outros países. Segundo o autor a discussão:

[...] perpassou e percorreu toda a história do processo de criação, principalmente da música popular, ganhando novos desdobramentos, sendo reelaborada de diversas maneiras apontando para distinções como o nacional/internacional e o erudito/popular, o rural/urbano, a cultura de massa/popular, onde sempre se procurou pontuar o que é “bom” ou “mau” para a população e suas construções culturais (MORAES, 1995, p. 166).

¹⁰ “Palavra francesa usada no jargão teatral da língua portuguesa”.

¹¹ “Gomes Cardim (português radicado no Brasil) ou Assis Pacheco, Nicolino Milano ou Paulino Sacramento, entre outros, [...]”.

Tal concepção se tornaria ainda mais evidente com o êxito das revistas, em que os artistas passariam a ser classificados como “sérios” ou “desprezíveis” (MORAES, 1995, p. 166), diferenciando os músicos que se apresentavam em espetáculos ligeiros e aqueles que se apresentavam nos grandes teatros e cafés-concertos.

Foi dentro desta realidade histórico-social que surgiu, dentre tantos outros, um dos intérpretes masculinos mais conhecidos do tipo caipira: Sebastião Arruda. Vale a pena lembrar que outro Arruda também chamaria a atenção do público e da imprensa interpretando o mesmo tipo que imortalizaria Sebastião Arruda. Genésio Arruda era nascido em São Paulo e mais jovem que Sebastião Arruda, tendo em seu histórico diversas aparições no cinema ao lado de seu parceiro comediante italiano Tom Bill e sendo considerado o precursor de Mazzaropi nas grandes telas (VENEZIANO, 2006, p. 150). Embora muitas vezes confundidos como parentes, um não possui laços sanguíneos com o outro, além de que cada Arruda obteve sucesso em uma capital diferente: Genésio atuou mais tempo na cidade do Rio de Janeiro, enquanto Sebastião construiu seu nome na cidade de São Paulo.

Sebastião Arruda, nascido na cidade interiorana de Louveira, mas criado em Jundiaí, começou sua carreira de ator aos 10 anos de idade, em 1889, tendo sua estreia na cidade de Campinas. Já aqui podemos assinalar o fato de Sebastião Arruda pertencer a um contexto regional determinante para o seu sucesso como o tipo *caipira*. Não só o nascimento como a infância e até mesmo o início na vida artística teve sua base em cidades interioranas, muito provavelmente cercado por esses que inspirariam a criação e caracterização de seu personagem-tipo mais afamado.

Além de seu sucesso como ator, o nome de Sebastião Arruda firmou-se na cidade pela criação da Companhia Arruda em 29 de agosto de 1916, iniciativa dada por Abílio de Menezes, apresentando comédias, operetas e revistas. Com a eclosão da Primeira Guerra o trânsito de companhias estrangeiras diminuiu, forçando as companhias aqui presentes a permanecer por tempo indeterminado no país e dificultando a chegada de outras. Concomitantemente, a crise econômica gerada pelo conflito bélico induziu as companhias cariocas a procurar novos públicos além da capital federal, voltando os olhos para a crescente cidade de São Paulo, agora impulsionada economicamente pela indústria cafeeira. Com a presença de artistas estrangeiros e cariocas e a busca por entretenimento na cidade, a difusão de companhias locais tornava-se uma constante.

Entretanto, era raro uma companhia permanecer por meses corridos em cartaz, desfazendo-se após algumas apresentações. Sebastião Arruda dirigiu umas das primeiras companhias que possuía um elenco composto por integrantes locais: a Companhia de Operetas, Comédias e Revistas, que teve sua estreia no Palace Théâtre em 1914 (VENEZIANO, 2006, p. 113).

2 O CAIPIRA

2.1 As representações do caipira nas artes

O Teatro de Revista é um espaço que se apoia em tipos populares que espelham o panorama político e social do momento vivido sendo muito criticado, porém de valor inestimável por seu caráter similar ao da crônica. As referências ao teatro musicado em que o rural é tratado são associadas ao crescente sentimento de nacionalismo, sendo essa produção catalogada como regionalista.

Em meio a essa fabulosa incidência de expressões artísticas internacionais e modernas, seria igualmente importante lembrar, em paralelo, o esforço sistemático e concentrado pelo desenvolvimento de pesquisas sobre cultura popular sertaneja e iniciativas pela instauração de uma arte que fosse imbuída de um padrão de identidade concebido como autenticamente brasileiro. (SEVCENKO, 1992, p. 237).

Sendo assim, não nos é estranho que a figura do caipira no teatro musicado – bem como na literatura e outras artes – seja apresentada de modo idealizado, relacionada com o movimento de formação de uma identidade nacional e independência cultural crescente no Brasil do início do século XX, em oposição aos moldes estrangeiros, embora sua escolha como nosso representante não tenha sido uma inclinação óbvia, como cita Melo (2007, p. 33): “Tentar definir quem é o homem nacional foi uma tarefa árdua para muitos homens das letras, tarefa que se tornava mais dura pelo fato de a maioria desses letrados terem nas nações europeias seu paradigma”. Paralelamente à identidade nacional, crescia em São Paulo, na segunda década do século XX, a ideia de “nacionalismo paulista” (SALIBA, 2004, p. 573), sendo seus maiores representantes dentro da grande miscelânea de culturas e cores o *caipira* e o *italiano*, respectivamente caboclo e saudosista (VENEZIANO, 2006, p. 22).

O livro de Leôncio de Oliveira, *Vida roceira*, é anunciado como uma ilustração em que as imagens clássicas do Iluminismo e da Revolução Francesa, recicladas no Brasil pela maçonaria no contexto da proclamação da Independência, depois pelo republicanismo, abolicionismo, jacobinismo e radicalismo operário, reaparecem centralizadas na figura do ‘caipira’. (SEVCENKO, 1992, p. 248).

No caipira encontrava-se um valor diferenciado por ser “efetivamente” brasileiro, um elemento de contraste num período de constantes mudanças, sendo sua figura utilizada tanto como recurso cômico como retrato das desigualdades entre classes sociais no país. São Paulo era agora uma cidade pulsante cercada de imigrantes turcos, italianos, portugueses que vieram trabalhar nas lavouras de café e entre tantos rostos, o rosto do caboclo era facilmente identificável, como vemos no livro de Neyde Veneziano (1991) *O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções*:

Com um tipo físico próprio, roupas e linguagens caricaturizados e um modo de andar que já se revelava engraçado, o caipira fixou-se no Teatro de Revista estereotipado, simplificado até, mas capaz de cativar plateias paulistas e cariocas, acabando por deflagrar a *voga do caipirismo* na década de 1920. Nesta época, Sebastião Arruda e Genésio Arruda eram os grandes intérpretes deste tipo (VENEZIANO, 1991, p. 186).

Em meados de 1910 podemos ver uma crescente demanda por uma cultura sertaneja em São Paulo em uma tentativa de criar uma arte incutida de uma identidade considerada autenticamente brasileira: “a intelectualidade brasileira [...] buscou para si a tarefa de construir tradições que representassem a nacionalidade” (MELO, 2007, p. 34). O sentimento de nacionalidade era cada vez mais necessário como um símbolo, uma vez que a recente República ainda possuía o aroma do Império. Entretanto, tal tarefa encontrou disputas regionais e o fato de a cidade de São Paulo destacar-se por seu grande desenvolvimento econômico levou os intelectuais paulistas a representarem o nacional como algo que contasse a sua própria história, vinculando a imagem da cidade como a “capital cultural do país”, de onde deveria emergir o projeto nacionalista. Como cita Magaldi (1962, p. 33): “a Independência foi longamente preparada por uma literatura de moldes nativistas: depois que D. Pedro I a proclamou, em 1822, as artes deveriam incorporá-la à sua expressão”. Alguns folcloristas, no final do século XIX, já haviam trazido para o papel algumas imagens regionalistas na tentativa de criar uma imagem brasileira “autêntica” sem estímulos europeus, citamos aqui os representantes do sertão nordestino Euclides da Cunha¹² (1866-1909) (SEVCENKO, 1992, p. 237), Melo Moraes Filho (1844-1919), Silvio Romero (1851-1914). No decorrer do século XIX vemos esta corrente ganhar força também no Sudeste à medida que os intelectuais paulistas literários

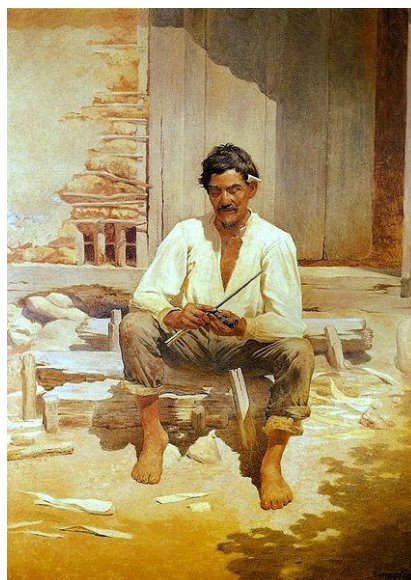
¹² “A partir do paroxismo da pregação patriótica sobrevivendo em 1915, com o início da cruzada de Bilac na Academia do Largo de São Francisco e a criação da Liga Nacionalista, cunhou-se o que seria uma tradição da cultura nacionalista militante, cuja raiz primordial e modelo seria a obra *Os Sertões*, de Euclides da Cunha”.

como Cornélio Pires (1884-1958), Valdomiro Silveira (1873-1941) passam a fortalecer esse modelo de maneira ufanista, escolhendo o sertão e seus habitantes como figuras da literatura nacional em contraponto com um Rio de Janeiro cosmopolita. É importante lembrar que este processo é longo e necessita de tempo para maturar um ideal novo que precisava burlar um sistema que considerava tudo o que era europeu superior ao nacional.

A música popular brasileira do período 1901-1916 repete basicamente as características que já predominavam no final do século XIX. São os mesmos gêneros – valsa, modinha, cançoneta, chótis [sic], polca -, as mesmas maneiras de cantar e tocar, as mesmas formações instrumentais, a mesma predileção pela música de piano. Também continua a predominar a influência musical europeia, principalmente a francesa. (MELO; SEVERIANO, 2015, v. 1, p. 17).

Mas como, dentre tantas outras possíveis representações do nacional, seria possível identificar a figura do caipira física e musicalmente? É possível encontrar diversos comentários sobre a caracterização do caipira no palco, bem como algumas raras fotografias da época. Analisemos então alguns pontos importantes para a representação do caipira que permanece até os dias de hoje. Deve-se levar em conta as distinções que os corpos carregam e estão presentes em sua indumentária e nos gestos.

Figura 4 - *Caipira picando fumo*. José Ferraz de Almeida Júnior. 1893



Almeida Júnior (1850-1899) nasceu em Itu e é conhecido principalmente por suas telas de temática regionalista. Em sua dissertação de mestrado Daniela Carolina Perutti discorre sobre como o pintor passou para as telas sua própria mensagem de regionalismo:

Tanto em suas pinturas de meios urbanos, quanto nas de conteúdo regionalista, foi possível identificar como os corpos das figuras representadas e a sua relação com o meio físico expressam uma série de ambivalências. No caso das telas em que os caipiras são protagonistas, por exemplo, existe, por um lado, a intenção de valorizar essas personagens e o seu modo de vida e; por outro, a luz e tonalidade de suas peles os tornam muito semelhantes ao ambiente no qual estão inseridos - composto pela luz solar e pelo chão de terra batida - como se ambos fossem feitos das mesmas substâncias. Nesse sentido, seria possível aproximar os caipiras de Almeida Júnior a uma série de discursos deterministas do período que caracterizam o ser humano como produto de seu meio físico (PERUTTI, 2007, p. 6).

A produção pictórica de Almeida Júnior foi considerada precursora do que seria considerado arte moderna no Brasil, ou ainda, como aquele que efetivamente iniciou o processo entre os modernistas com suas obras tidas como genuinamente nacionais. Dedicou suas últimas pinturas a figura do caipira, destinando sua atenção ao gênero regionalista. A partir de gestos e expressões, do posicionamento do caipira na tela, é possível perceber uma caracterização baseada em tradições, de modo que sua corporalidade lhe é própria e representa um certo modo de vida caipira. A relação estreita entre ser humano e a natureza é apresentada nas pinturas de Almeida Júnior de diferentes formas, como a representação do tempo, em que sua pele apresenta marcas causadas pela exposição ao sol; da luz solar que apresenta uma coloração similar do solo com a pele do caipira; pela manipulação de algum instrumento, sendo ele a faca de picar fumo ou – mais comumente – de uma viola, como mostra a figura 4.

Figura 5 - *O Violeiro*. Almeida Júnior. 1899.



As pinturas de Almeida Júnior, ainda que deterministas de certa forma, não retratavam seus personagens de maneira pejorativa, todavia, nem sempre a representação do caipira esteve ligada a um ideal romântico em que sua conexão com a terra devesse ser admirada, podendo sua figura ser muitas vezes utilizada como representação do atraso do campo e da incapacidade de compreender o progresso crescente do país. Podemos perceber o papel ambivalente presente na representação do caipira, tanto nas artes quanto no dia-a-dia, sendo uma identificação que nos diferencia, mas ao mesmo tempo nos envergonha. Esta ambiguidade não se restringe apenas ao caipira, mas a toda a ideia de cultura popular. Vilela (2015, p. 24) comenta:

Na segunda metade do século XIX o afluxo das divisas geradas pelo café e a mentalidade civilista, calcada em um positivismo que estabelecia uma prevalência do saber erudito sobre o popular e aliava o tradicional ao que deveria ser mudado, marcaram a nova cidade que se moldava. São Paulo, no último quartel dos Oitocentos, já trocava seus costumes por novos: surgia um novo modo de vida em que mudou não só a relação com o mundo do trabalho, mas também a relação com a própria cultura. A cultura popular deixava de fazer parte do cotidiano. (VILELA, 2015, p. 24).

A dualidade *campo e cidade* é discutida por Raymond Willians (2011, p. 11) em seu livro “*O campo e a cidade: na história e na literatura*”, em que o autor associa a concepção destes com “atitudes emocionais poderosas” tanto de maneira positiva – sendo o campo associado a uma “forma natural de vida”, de “paz”, “virtudes” e “inocência” em contraponto com a cidade que se transformou em um “centro de realizações, de saber, de conhecimento” -, quanto de maneira negativa – “o campo como lugar de atraso, ignorância e limitação” e a cidade um “lugar de barulho, mundanidade e ambição”. Esta dualidade entre cidade e campo também pode ser encontrada nas obras brasileiras, como cita Magaldi (1962, p. 42):

A oposição da metrópole à província surge, na obra de Martins Pena, sob dois ângulos mais comuns: de um lado, a capital, civilizada, com teatros e invenções do momento (sege, bonecos de cera, mágicas, etc.), como aparece em *Um Sertanejo na Corte*, enquanto o sertão recebe esta sentença: ‘Desgraçada da nação cujos povos vivem na mais crassa e estúpida ignorância!’; e, de outro, o homem da capital é refinado e superior, mas esperto e sujeito à corrupção, ao passo que o provinciano, bronco, rústico e ingênuo, revela moralidade mais sólida. (MAGALDI, 1962, p.42).

Esta compreensão de que o campo é avesso à civilização é refletida na compreensão de Monteiro Lobato sobre o caipira em *Urupês*, onde o caboclo – e, por consequência, a mestiçagem de raças como Jeca Tatu¹³ (LOBATO, 1914) - é descrito como preguiçoso, passivo, indolente e fraco tanto física como psicologicamente.

A ideia de avanço e progresso da cidade se opôs à ideia de retrocesso e atraso do campo. Um maniqueísmo que rendeu frutos dolorosos ao interior. Como se não bastasse, a elite rural, mais afinada às ideias de modernidade da cidade, acabou por rejeitar seu igual menos favorecido do campo, o camponês, que ficou como a pecha de caipira. O que outrora definiu um tipo, como relatou Couto de Magalhães ao falar do caipira e do mameluco como capinador, o montador, tornou-se depois algo diverso, como relatou, sob um olhar depreciativo, Monteiro Lobato em seu livro *Urupês*. (VILELA, 2015, p. 28).

Em uma nota de rodapé do livro, Veneziano (1991, p. 237) cita que “a grande criação de Monteiro Lobato, o Jeca Tatu, inaugurou o nome que hoje está lexicado. Jeca é sinônimo de caipira”. A autora não poderia estar mais correta, embora abranja apenas

¹³ “Jeca Tatu é um piraquara do Paraíba, maravilhoso epítome de carne onde se resumem todas as características da espécie.” LOBATO, M. *Urupês*. Jeca Tatu foi criado por Monteiro Lobato em 1914 e apresentado ao público no livro *Urupês*, o qual possui quatorze histórias sobre o trabalhador rural paulista. Seu personagem inspirou Amácio Mazzaropi no filme de 1959 e repopularizou o Jeca que agora ganhara vida e cores.

uma das possíveis conotações para o caipira: a conotação pejorativa que a palavra Jeca traz à palavra caipira, sendo utilizada até hoje para descrever um indivíduo bronco, sem modos e até mesmo malvestido.

Se Euclides havia fixado o retrato de uma figura distante de sertanejo, o ‘tabaréu do norte’, revelando-lhe as características notáveis de plasticidade e de adaptabilidade ao meio, Lobato traçou um perfil melancólico do sertanejo do sul, o ‘caipira’, destacando sua natureza arredia, abúlica e resignada, cuja lúgubre figura marcaria época através da caricatura do Jeca-Tatu. (SEVCENKO, 1992, p. 238).

Amadeu Amaral, por sua vez, travaria uma batalha para desvincular o nome do caipira com um sinônimo de atraso e ociosidade, pelo contrário, o caipira seria uma vítima da exclusão social. Entretanto, a imagem de alguém que não compreende por completo o desenvolvimento ao seu redor ou puro demais para se corromper pelo progresso da capital é a que ficaria impressa nos folhetins do século XX.

Em *O Boato* (1899), primeira revista paulista (VENEZIANO, 1991, p. 78), escrita por Arlindo Leal (1871-1921) e musicada por Manoel Passos, encontramos a inadequação de uma família de caipiras provenientes de Araraquara que, deslumbrados com a grande metrópole, passam por diversos quiproquós de maneira ingênua e até mesmo ridícula. A família visitara São Paulo a fim de presenciar o carnaval, com cenários que pertenciam à cidade de São Paulo como o Largo da Sé (MELO, 2007, p. 70). A peça foi levada aos palcos do Teatro Politeama de São Paulo pela Companhia do Teatro Apolo do Rio de Janeiro e era dividida em três atos e dez quadros. A ideia de atraso acabou sendo reforçada pelo teatro musicado do século XIX, especificamente no Rio de Janeiro, muito influenciado pelo gênero cômico, em que personagens roceiros, sertanejos, caipiras ou caboclos eram utilizados por autores como Arthur Azevedo (1855-1908) e França Júnior (1838-1890) como tipos puramente cômicos por sua inadequação à metrópole, como comenta Almeida (2011, p. 37):

Ao abordar os recursos geradores de comicidade, Bergson¹⁴ enfatiza a rigidez mecânica e a falta de flexibilidade ou maleabilidade em uma pessoa ou situação, entre outros. Ao analisar algumas cenas do teatro brasileiro do século XIX, que envolvem personagens roceiros perdidos em cenários urbanos para a criação de situações eminentemente cômicas, a partir da falta de flexibilidade facilmente identificada nos personagens caipiras colocados no cenário urbano: a postura de acanhamento, o linguajar característico, a falta de conhecimento das convenções sociais, os costumes pitorescos. (ALMEIDA, 2011, p. 37).

¹⁴ *O Riso: ensaios sobre a significação do cômico*, 1983.

Em *A Caipirinha*, de Cesário Motta Jr. (1847-1897), encenada em 1917, encontramos uma diferente perspectiva da representação do caipira. Diferentemente de obras como *O Juiz de Paz na Roça* (1838) de Martins Pena (1815-1848), e *Orfeu na Roça* (1868) de Francisco Correia Vasques (1839-1893), em que as personagens caipiras desejam sair do campo e viver na deslumbrante capital, a personagem principal não apenas quer permanecer no campo como possui em si as virtudes de um caipira como a conexão com a terra, família e comunidade, o sentimento de justiça e fé religiosa. O caipira de Martins Pena, cuja a obra foi escrita no Rio de Janeiro entre os anos de 1833 e 1847 (*Um Sertanejo na Corte*, 1833; *Juiz de Paz na Roça*, 1838) concebeu diferentes representações do mundo rural, sendo os seus caipiras provenientes de Minas Gerais, ou até mesmo um fluminense, uma vez que a roça é aquilo que está afastado da corte. Já para os autores de São Paulo, este caipira é representado por um homem do interior do estado. Entretanto, não apenas a imagem do caipira como outros tipos escritos por Martins Pena - como o caixeiro, o cigano, o meirinho -, são imagens melancólicas compostas por safadeza, mau caráter e desonestidade por parte destes tipos: “essa é a triste imagem refletida em sua comédia” (MAGALDI, 1962, p. 46).

A imagem do caipira se transformaria futuramente no teatro do já citado autor Arlindo Leal, que em *Cenas da Roça* (1917), uma burleta sertaneja com músicas de Pedro Camin, Marcelo Tupinambá e Sotero de Souza; e *Flor do Sertão* (1917) apresentaria caipiras mais românticos do que cômicos. Em *Cenas da Roça* a trama gira em torno do retorno de José Carlos ao sítio das Perdizes de sua tia Dona Josepha, onde passara sua infância, na cidade de Tambaú, chegando em plena colheita do café. José Carlos está para colar grau em medicina na capital federal¹⁵, e retorna para o sítio de sua tia após um longo período longe da vida rural. Ao chegar reencontra o personagem do Major Firmino, amigo de Dona Josepha e fazendeiro da região, este possui uma visão fascinada da capital federal. Mas a trama principal começa a se desenrolar quando José Carlos reencontra Maria Bonita, órfã de pai e mãe e afilhada de Dona Josepha. Maria Bonita e José Carlos cresceram juntos na fazenda e ao revê-la se encanta com sua beleza. José Carlos tenta seduzir Maria Bonita dizendo que a levaria para o Rio de Janeiro, mas Maria Bonita o censura dizendo que nunca abandonaria a roça, onde é verdadeiramente feliz. Vemos, então, o embate entre campo e cidade, em que José Carlos ironiza a vida na roça e

¹⁵ A faculdade de medicina de São Paulo seria inaugurada apenas em 1912.

representa a possível perdição de Maria Bonita se ela escolhesse por acompanhá-lo para a capital; e a vida no campo, singela, feliz e honesta.

Maria Bonita, enquanto uma das personagens principais, é a expressão mais bem-acabada em *Cenas da roça* da crítica à cidade e seus hábitos. A roça é caracterizada como um recanto seguro, ainda não conspurcado pelas más virtudes citadinas, representadas neste caso pelo Rio de Janeiro, uma terra de perdição (MELO, 2007, p. 72).

Apesar de ser um burlleta – lembrando que este gênero ligeiro era considerado inferior –, é possível perceber um caráter moral em seu enredo que apresenta discussões sobre família, moral, e não possui menções ou músicas sensuais, como havia em alguns gêneros ligeiros da época, sendo a peça muito bem recebida pelo público na época.

Em geral, dois caminhos se tornaram possíveis para a representação do caipira. O primeiro manteve-o como tipo no teatro ligeiro e transformou-o no contador de causos e piadas junto de sua viola e dupla sertaneja. Este seria o representante da simplicidade e da dificuldade de lidar com a crescente modernidade, embora oculta na inocência estivesse sempre a sabedoria e esperteza do povo do campo. Podemos encontrar seus representantes ainda hoje em programas de televisão que procuram manter a cultura caipira viva, ainda que caricaturada. O segundo caminho para uma representação caipira o levou ao seu ideal romantizado do homem do campo que deixou de ser tipo para se tornar personagem idealizado, com valores, sentimentos que o conectam com a natureza e nos leva até o teatro moderno (VENEZIANO, 1991, p. 186).

O próprio termo “caipira” engloba diferentes significados, sendo eles quantitativos ou qualitativos. O primeiro está relacionado ao grau de instrução e civilização de uma pessoa, grupo ou recorte geográfico, em que, em relação ao Um, o caipira seria o Outro, como o mineiro é caipira para o paulista, e o paulista considerado caipira para o carioca. Já o segundo termo seria referente àquele que caracteriza o caipira como inculto. Por tanto, para melhor entender esta caracterização do caipira em seu sentido literal, podemos encontrar aspectos geográficos e raciais que o diferenciam das outras faces brasileiras. No decorrer do século XIX o termo se popularizou como identificador daquele que mora no interior do estado em relação ao seu litoral. Todavia, não se trataria de todo o litoral brasileiro, mas aquele que abarca as regiões sudeste e sul, bem como o centro-oeste, ainda mais distante do litoral, sendo melhor retratados pelos estados de São Paulo, Paraná, Santa Catarina, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul e Minas

Gerais, como cita Vilela (2015, p. 77) ao falar da música caipira: “o que entendemos por música caipira, e posteriormente música sertaneja, está intimamente ligado ao fazer e ao viver do camponês do centro-sudeste do Brasil”.

2.2 O caipira dentro do teatro popular

A existência de uma diferenciação entre “teatro popular” e “teatro erudito” é mote de diversas referências bibliográficas sobre o teatro ocidental, sendo a discussão sobre o assunto, ainda que breve, necessária para melhor compreender o posicionamento do teatro musicado na “hierarquia” criada por diversos historiadores no recorte desta dissertação. Encontramos, pois, uma afirmação recorrente durante o período pesquisado de que o teatro brasileiro havia entrado em “decadência” durante o final do século XIX. Este conceito de “decadência do teatro brasileiro” surgiu em um contexto em que a opereta e o teatro musicado estavam fortemente presentes na cena teatral brasileira. Muito se deve pela estreia no Brasil da opereta francesa *Orphée aux Enfers*, de Offenbach em 1865, como já citado. Com uma estrutura que valoriza a música, a comicidade e a sensualidade, a obra foi um grande sucesso de público e acabou orientando a futura criação de outras obras de gênero semelhantes, de modo que o teatro dramático foi, aos poucos, sendo substituído pelo teatro ligeiro e musicado a fim de conquistar o gosto popular. A partir de então, intelectuais e cronistas dedicaram suas penas a criticar o teatro nacional, muitas vezes alegando que não havia nem o que se criticar, pois não existia mais um teatro brasileiro, apenas traduções, quadro que foi intensificado pela constante presença de companhias estrangeiras em solo brasileiro, adicionado ao fato de haver poucas companhias nacionais, bem como poucos autores nacionais.

Para muitos desses intelectuais – cito aqui Machado de Assis, um dos primeiros a usar o termo “decadência” para se referir ao teatro brasileiro, no ano de 1873, em seu texto *Instinto de Nacionalidade* – o teatro, em sua essência, deveria ser usado como educador e engrandecedor de plateias, transmitindo mensagens de valores morais e bons costumes, de maneira que o gênero ligeiro, como revistas e burletas, era desnecessário pois só existia para fazer o público rir. Uma vez que este tipo de espetáculo era o mais representado, procurado e apreciado em comparação ao teatro sério, convencionou-se chamar este período de aproximadamente meia década de “decadência do teatro

brasileiro”. O Teatro de Revista foi alvo de críticas e foi colocado ao lado da opereta como corresponsável pela “decadência do teatro brasileiro”, recebendo acusações aos seus autores brasileiros que não se manifestavam em um gênero superior, aos atores que eram classificados como quarta ordem, e ao público “de quinta” que ainda se deixava levar pelo teatro ligeiro. O público que lotava as sessões apesar das severas críticas aos espetáculos populares, era acusado de não saber apreciar arte de boa qualidade. A questão central sobre a “decadência do teatro brasileiro” e as constantes críticas dos intelectuais a um gênero que manteve vivo os teatros das principais capitais gira em torno da definição de valor em categorias binárias, “alto e baixo”, “bom e ruim”, “arte e popular”, sem nenhuma hipótese de diálogo entre um e outro. Veneziano comenta que o teatro popular era um espelho da cidade daquela época:

Arrisquemo-nos, em primeiro lugar, a pensar sobre o que seria teatro como espelho da sociedade, um conceito que, para os teóricos de teatro, também soa meio antigo. O que viria a ser o espelho em si? Algo que usamos pra passar o batom ou fazer a barba e, mais interessante ainda, algo que nos devolve, sempre invertida, a imagem do que somos. Nossos teóricos antigos gastavam páginas discutindo peças que nunca saíram das gavetas de seus autores, como Leonor de Mendonça, de Gonçalves Dias, ou como as simbolistas, de Roberto Gomes. Afinal, esses textos literários pareciam eruditos e europeus. Vanguarda! Raciocinando como intocáveis intelectuais, provavelmente acharam que espelho só serve mesmo para passar batom. E consideraram teatro como espelho ideia ultrapassada. Ser moderno, contudo, é ter a consciência de que a imagem do espelho é invertida. Ou seja, que este teatro espelho é teatro reflexo do que somos (VENEZIANO, 2006, p. 19).

Para compreender melhor a representação do tipo caipira no teatro musicado de São Paulo, é necessário primeiro assimilar alguns pontos importantes sobre a criação e representação de tipos no teatro ocidental e a ideia de “teatro de ator¹⁶” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 45). Ainda que este trabalho teatral calcado no trabalho do ator seja considerado pelo historiografia teatral – ocidental e brasileira, em questão – algo diminutivo, é nesta técnica que encontramos a construção da representação dos personagens dentro do teatro de revista, como vemos na fala de Veneziano (1991, p. 172): “Os tipos começaram a se definir no Teatro de Revista desde seu início. No Brasil,

¹⁶ “Uma denominação empregada pelos historiadores do teatro brasileiro para caracterizar um período de cerca de quarenta anos, entre 1910 e 1950, quando a atividade teatral girou em torno de um artista dotado de carisma e poder financeiro como dono de uma companhia dramática. Leopoldo Fróes, Procópio Ferreira, Jaime Costa, Dulcina de Moraes e Raul Rolien são os artistas mais representativos desse ‘teatro do ator’, também chamado de ‘velho teatro’ pelo crítico e historiador teatral Décio de Almeida Prado, por não ter incorporado as inovações do teatro moderno, relativas à arte da interpretação e da encenação.” N. Fernandes, *Ator (Teatro do)*.

evidentemente, como resultado de nossa comédia de costumes e do panorama político-social do país”

O “teatro de ator” define-se como aquele em que a performance cênica se baseia na atuação, ou seja, na competência do intérprete e em sua capacidade técnica de improvisação, como cita Veneziano (1991, p. 23):

O teatro popular tem uma longa história. Quase tão antiga quanto a da própria humanidade. Ele vem das primitivas manifestações espontâneas e desenvolveu-se com um perfil próprio, construindo um caminho paralelo ao do teatro dito “superior”. Sua existência e perpetuação não tiveram a ver com o dramaturgo tradicional, pois nasceu e sobreviveu durante longo tempo pelas mãos do ator-improvisador, profundo conhecedor de seu universo. Todavia, a partir dele, desenvolveu-se uma dramaturgia específica que denominaremos “popular”, em oposição à dramaturgia rígida que rege composições *eruditas*. (VENEZIANO, 1991, p.23).

Entretanto, não devemos entender a improvisação como palavras jogadas a esmo a fim de criar algo espontâneo, mas sim uma habilidade em combinar e recombinar um repertório corporal, verbal e gestual previamente estudado que o intérprete já possui, adicionando a cada apresentação uma nova criação concebida com a experiência da apresentação anterior, sendo elas utilizadas em momentos chave do espetáculo. Sendo assim, tornou-se comum o ator especializar-se em um determinado tipo de papel como Nino Nello, conhecido por interpretar caipiras, italianos; João Rodrigues, que trouxe aos palcos caipiras, capadócios, turcos e italianos; e Alda Garrido, conhecida principalmente por interpretar personagens caipiras. Chiaradia comenta:

[...] Mesmo tendo sido desenvolvido, em sua origem, a partir de um ator-improvisador, o teatro popular elaborou uma dramaturgia específica, com características definidas, tais como: tipificação de personagens; enredo nem sempre contínuo; mistura de gêneros; pacto com a plateia; uso de alegorias; etc. Nos gêneros populares musicados acrescenta-se o aproveitamento de músicas que são consideradas populares não só por sua difusão em grande escala, mas também por supor uma técnica igualmente específica de composição (CHIARADIA, 1997. p. 30).

Como podemos ver, este método de criação baseia-se no conhecimento adquirido na “escola do palco”, por meio de experiências vividas pelo intérprete e pela transmissão oral passada de geração em geração pelos atores. Metzler (2015, p. 19) diz: “O teatro brasileiro do início do século XX, influenciado pelo modelo francês, via Portugal, baseava-se no sistema de *emplois*, que determina o tipo de papel que um ator interpretará conforme a sua idade, sua aparência e seu estilo de interpretação”. É possível perceber,

da mesma forma, a presença do mimo e da pantomima na criação dos tipos encontrados nos teatros de feira, mambembes, e uma clara influência da *Commedia dell'Arte*, onde os personagens não se restringem ao espaço geográfico, podendo a “donzela” ser reconhecida como a “caipirinha”, sendo incorporados em seus papéis os tipos populares criando uma rápida identificação com o público local, como cita Veneziano:

Espeelhando esta realidade, italianos, turcos, caipiras, portugueses, tipos sabeduto eram personagens dos espetáculos ligeiros e marcavam suas presenças pelo modo engraçado de falar, andar e agir. Como na *Commedia dell'Arte*, em que o Bergamasco dos *zanni*, o latim do *Dottore* ou o sotaque espanhol do *Capitão* obtinham efeitos altamente risíveis, em uma miscelânea de linguagens e variedade de ritmos de grande expressão cômica, também no Teatro de Revista Brasileiro a população que representava uma sociedade pequeno-burguesa em ascensão inseria-se nesse modelo espírituoso. (VENEZIANO, 1991, p. 174).

É frequente encontrar nos textos de burletas, operetas e revistas de assunto roceiro palavras como *roça*, *sertão*, *caipira* e *caboclo*, de modo a diferenciar geograficamente onde a ação da peça decorre, bem como a oposição entre campo e cidade representada pelo ambiente rural. A linguagem e a vestimenta do personagem-tipo também o diferenciavam dos demais personagens do enredo.

Este tipo de representação do caipira também foi levado para a cultura popular, como o personagem folclórico de Pedro Malasartes¹⁷ (PESSÔA, 2015), o qual se encaixa muito bem ao tipo *Scapino* ou *Arlequim*. Para classificar os *emplois* deve-se considerar alguns critérios como o nível social (rei, valete); o figurino (capa, colete, calção, chapéu, cada um equivale a um papel específico); e o caráter (ingênua, apaixonada, nobre, traidor, ama). Embora tenha caído em desuso na Europa no início do século XX com o início do Teatro Moderno, esse sistema ainda foi mantido em alguns gêneros como a comédia clássica ou o drama burguês (METZLER, 2015, p. 92). Assim, podemos inferir que a constituição de uma companhia levava em conta a adição de integrantes que se encaixavam nos papéis fixados, podendo, na medida do possível, estabelecer um equilíbrio entre os papéis e tipos físicos. Sobre as comédias de Martins Pena, Magaldi

¹⁷ “Pedro Malasartes é um dos personagens mais conhecidos na literatura popular do Brasil, sendo seus relatos encontrados por todas as regiões do Brasil. Muitos folcloristas tratam das peripécias de Malasartes em seus escritos como Câmara Cascudo, Basílio de Magalhães e Silvio Romero. Tal personagem está presente em outras literaturas nacionais como Kuong Alev na Ásia; Fountinndouha em certas regiões da África; Eulenspiegel no norte, centro e leste da Europa; Bertoldinho na Itália; e Pedro Urdemales na Espanha e América Espanhola”. No âmbito da música erudita, encontramos a ópera cômica em um ato *Pedro Malazarte* (1952), de Camargo Guarnieri com libreto de Mario de Andrade.

(1962, p. 44) comenta que as personagens criadas pelo dramaturgo “agrupam-se em família de tipos, segundo o lugar do nascimento: cariocas, sertanejos e estrangeiros” sendo também caracterizados pela profissão exercida como “juiz, caixeiro, irmão das almas, médico, meirinho, etc”. Sua intenção era investigar os vícios da sociedade e da natureza humana, acabando por não fugir das figuras clássicas do teatro ocidental. Sobre o personagem Tobias de *Um Sertanejo na Corte* (1833), Magaldi cita que algumas características do caipira de Pena, sendo assim, do seu tipo caipira, era o aspecto rústico e bronco:

Em comum com os outros roceiros, tem o aspecto bronco e rústico, característico do lavrador Manuel João de *O Juiz de Paz na Roça*, do fazendeiro Domingos João de *A Família e a Festa na Roça*, e do paulista Marcelo de *O Dileitante*. A interrupção da comédia não permite saber se apresentaria qualidades morais, como revelam respeito à palavra e solidez de princípios o fazendeiro e o paulista (MAGALDI, 1962, p. 45).

No período em estudo, os textos de burletas e revistas eram elaborados de maneira a permitir a participação ativa do intérprete de maneira a acrescentar conteúdos ao texto, sendo esta contribuição improvisada durante os ensaios ou durante as apresentações e, se bem aceitas pelo público, agregadas ao texto, de modo que, se ocorresse algo na política ou na sociedade, falas e anedotas pudessem ser inseridas, mantendo a peça sempre atualizada com os acontecimentos da época, recurso este muito recorrente no teatro popular, como cita Magaldi (1962, p. 11): “A eficácia de uma obra sobre o público está intimamente ligada à sua contemporaneidade absoluta”. Podemos perceber que a ideia de improvisação não está só relacionada a aptidão do intérprete, mas em seu conhecimento profundo sobre os seus tipos, bem como as possibilidades de modificação do texto teatral dependendo do público espectador. O texto não se resumia a palavras corridas no papel, mas também a construção da cena. Uma vez que o espetáculo carecia da reação do público à cena, criando um diálogo entre o ator e o espectador, quebra-se a ideia de “quarta parede¹⁸”, criando a triangulação ator – ator – público, exigindo exímia técnica do intérprete por parte de sua técnica. Sem a reação do público, não há espetáculo, ou pelo menos não um que encha a casa na próxima sessão.

¹⁸ Em uma estrutura como o palco italiano, formado por uma parede de fundo e duas paredes laterais, a quarta parede encontra-se na boca de cena, separando o público dos atores em cena. Um personagem “quebra a quarta parede” quando se dirige diretamente ao público, quebrando a ideia de uma audiência passiva.

O tipo é a “personagem convencional que possui características físicas, fisiológicas ou morais comuns conhecidas de antemão pelo público e constantes durante toda a peça” (PAVIS, 2008, p. 410), sendo o oposto do indivíduo; este possui nome, passado, relações internas; já os tipos são construídos a partir de atitudes externas (VENEZIANO, 1991, p. 172). Ao se deparar com tal definição é possível que ocorra a comparação com a ideia de “estereótipo”, entretanto este último é superficial. Os tipos representam traços, como vícios e virtudes, ou estados humanos, e não um indivíduo apenas. Metzler (2015, p. 93) (informa que o tipo – que também pode ser chamado de personagem-tipo – é “a personagem tal como se constitui numa determina [sic] peça teatral, não se podem classificar as generalidades *caipira* ou *mulata pernóstica* como tipo”. A autora defende que uma classificação intermediária entre *emplois* e personagem-tipo seria mais adequada. Para esta pesquisa optamos por tratá-lo como personagem-tipo. Desse modo, o papel seria delineado por um conjunto de seus traços físicos, sua feição, sua caracterização, indicando a presença de uma convenção, não possuindo individualidade, mas uma reunião de tradições de um determinado comportamento ou classe social, “é certo que a acentuação dos traços coletivos dissolve a individualidade, ao passo que os grandes estigmas particulares esbatem o fundo social.” (MAGALDI, 1962, p. 44).

2.2.1 A fala

Isto posto, é possível identificar como a personagem caipira já aparecia representada no teatro em território paulista. Uma de suas peculiares era a fala caracterizada de modo a identificar-se em meio a outros grupos sociais apresentados na trama. Ivan Vilela defende que o linguajar caipira, muitas vezes motivo de chacota, apresenta camadas e traços mais profundos que nos remetem ao período colonial: “a maneira de o caipira falar é até hoje motivo de troças e caçoadas, no entanto seu falar traz traços do que foi conhecido como língua brasílica, língua falada entre São Paulo e o Rio Grande do Sul até fins do século XVIII” (VILELA, 2015, p. 77). O autor nos leva até a segunda metade do século XVI, onde a faixa litorânea brasileira era habitada por tupis, guaranis – do mesmo tronco linguístico, habitando a região que viria a se tornar o estado de São Paulo –, goitacás, aimorés e os aimberês, de modo que, dentre tantos dialetos,

havia uma língua geral de raiz tupi-guarani falada em toda a faixa litorânea (VILELA, 2015, p. 77), como confirma o linguista Marcos Bagno:

[...] a língua que a maioria deles [bandeirantes] empregava era o que então se chamava *língua geral*, *língua brasílica* ou *nheengatu*, uma língua de base tupi que funcionava como instrumento de comunicação entre as diferentes nações indígenas em todo o litoral brasileiro e parte do interior (BAGNO, 2015, p. 90).

Em 1553 esta língua geral encontrou José de Anchieta e a missão jesuítica presente no Brasil desde 1549, os quais traziam para a colônia o trinômio da colonização da Coroa portuguesa: a fé, a lei, e o rei (VILELA, 2015, p. 77). O primeiro desafio de Anchieta quanto a catequese foi a barreira linguística, a qual ultrapassou ao compreender e aprender a língua geral, assimilando-a e adicionando termos em português e espanhol, estruturando gramaticalmente ao alfabeto latino, criando assim uma nova língua chamada *nheengatu* (VILELA, 2015, p. 78). O *nheengatu* perdurou durante todo o período de colonização até ser proibido pela Coroa em 1727, mas ainda prevaleceu até o final do século XVIII de São Paulo até o Rio Grande do Sul graças às incursões bandeirantes, sendo falado em São Paulo mais do que o próprio português (BAGNO, 2015, p. 90). De fato, Amadeu Amaral em seu livro *O Dialeto Caipira* (1976) pontua:

Esta língua, como diz o Sr. Teodoro Sampaio no seu precioso livrinho ‘O Tupi na Geografia Nacional’, vicejou próspera e forte em quase todo o país, sobretudo em S. Paulo e algumas outras capitanias. Aqui, segundo aquele escritor, a gente do campo falava a língua geral até os fins do século XVIII. Todos a sabiam, ou para se exprimir, ou para entender. Era a língua das bandeiras; era a de muitos dos próprios portugueses aqui domiciliados (AMARAL, 1976, p. 19)

Com o domínio da língua, Anchieta passou sua atenção para a catequese pelo meio musical, inserindo textos litúrgicos em tupi em danças indígenas, presentes até hoje no universo caipira sendo elas o cururu e o cateretê. Além de musicalização, peças teatrais e autos eram escritos por Anchieta e representados pelos indígenas e lusitanos presentes na colônia, mais uma vez utilizando a “língua brasílica”, como nos explica Romildo Sant’Anna:

De relance, gostaria de acrescentar que os autos do artista-apóstolo Padre Anchieta (*Auto da Festa de São Lourenço* por exemplo), escritos já no século XVI, na capitania de São Vicente para serem representados pelos indígenas, foram escritos numa mistura de línguas portuguesa, tupi-guarani e espanhola,

a chamada “língua brasílica”. Era essa língua geral dos índios e dos lusitanos indianizados. Pode-se afirmar, pois, que o teatro no Brasil nascia apoiado numa espécie de ‘romance brasileiro’ (SANT’ANNA, 2000, p. 37).

Um dos fatores de disseminação da cultura caipira, sua música e seu linguajar foi a cultura bandeirante, posteriormente chamada de tropeira (VILELA, 2015, p. 42). Os bandeirantes, em sua maioria, eram mamelucos, ou seja, filhos de pai português e mãe índia e falavam a língua materna. Ademais, o português como língua oficial era usado majoritariamente por governantes e grandes empresários. Um interessante contraponto com o que hoje chamamos de português padrão e português coloquial é a separação entre os status sociais para aqueles que falam o português “correto” e aqueles que falam “caipirês”, estigma ainda presente no nosso país.

Lembramos que na região de São Paulo o volume de homens portugueses a aportarem em terras brasileiras no início da colonização foi muito maior que o de mulheres portuguesas. Dessa forma, foi comum a união de homens portugueses com mulheres de origem indígena. Os novos brasileiros eram comumente filhos de mãe indígena, o que contribuiu para perpetuar o *nheengatu* como língua primeira (VILELA, 2015, p. 61)

Com o passar do tempo e a proibição do *nheengatu*, a língua e a maneira de falar transformou-se a medida que o avanço urbano tomava forma, levando o *nheengatu* e seu falante cada vez mais para a periferia da corte e das grandes cidades, entretanto, em algumas regiões do estado de São Paulo, o *nheengatu* ainda era falado até meados dos anos 1930, provavelmente por seu isolamento geográfico. Os que viviam em tais regiões mais afastadas passaram então a falar o português com a fonética do tupi, deste modo, algumas letras perderam o seu som “aportuguesado”. Os tupis tinham dificuldade de reproduzir as letras [l] e [r], de modo que, em final de sílabas e substantivo de um grupo, [l] se torna [r] (*quarqué* = qualquer, *craro* = claro); e em final de palavras não se pronuncia o [r] (*andá* = andar) (AMARAL, 1976, p. 9). Bagno (2015, p. 92) cita em seu livro que as consoantes [r] e [l], da perspectiva articulatória, são próximas uma da outra, o que faz com que a substituição ocorra quase de maneira orgânica, não apenas no português como em outras línguas. São chamadas “consoantes líquidas”, semelhantes as vogais, o que explicaria a variação da consoante [l] pela semivogal [w] ao final de uma sílaba no português falado no Brasil. Esta troca chama-se *lambdacismo*:

Ela ocorre, no português não-padrão, em variantes como *calvão*, *celveja*, *galfo*. O que as pesquisas dos sociolinguistas e dos foneticistas nos explicam é que

tanto o *rotacismo* quanto o *lambdacismo* ocorrem em ambiente fonéticos específicos, isto é, diante de determinadas consoantes (quem diz *calvão*, por exemplo, não diz *calta*, mas sim *carta*) ou de acordo com a posição do fonema na palavra (BAGNO, 2015, p. 92).

Amaral (1976, p. 9) ainda cita que “esta troca é um dos *vícios* de pronúncia mais radicados no falar dos paulistas, sendo mesmo frequente entre muitos dos que se acham, por educação ou posição social, menos em contato com o povo rude”.

Essa fala caipira diferente da fala das capitais foi tratada por muito tempo – inclusive, até mesmo hoje – como uma maneira incorreta de falar. Vilela defende que a pronúncia *incorreta* da língua portuguesa, característica marcante do falar e cantar caipira, não seria uma pronúncia errônea, mas sim uma “fala dialetal, resquício da língua brasílica, do nheengatu” (VILELA, 2015, p. 74).

Uma importante figura para a fixação de uma certa forma “dialetal” da escrita caipira foi o folclorista Cornélio Pires (1884-1958), com poesia, prosa e causos caipiras publicados em revistas da época¹⁹ (BESSA, 2012, p. 208). Sua forma de escrever, inspirada na fala natural do caipira foi objeto de estudos de seu primo Amadeu Amaral (1875-1929) para compor *O dialeto caipira* (1920), uma das muitas obras referências para o estudo das populações rurais paulistas. Pires não se manteve apenas nos escritos, subindo para o palco em 1914 em um espetáculo em que apresentava pilhérias, causos e cantigas que posteriormente foram registradas em disco, sendo um dos primeiros a criar este tipo de espetáculo que inspiraria Sebastião Arruda. Entretanto, enquanto Pires subia ao palco de “fraque ou casaca, esses artistas entravam em cena caracterizados, dando a seus espetáculos um cunho mais teatral” (BESSA, p. 209) reforçando a ideia de personagem-tipo, aqui já discutida. Seus causos eram baseados em histórias ouvidas e coletadas durante suas viagens para o interior do estado e depois organizadas de modo humorístico para plateias lotadas.

¹⁹ Na revista *O Pirralho*, Cornélio Pires assinava sob o pseudônimo de Custódio d’Anunciação a coluna *Cartas para um caipira*.

Figura 6 - Cornélio Pires e a Turma Caipira



Assinalamos que cada autor, ao tentar reproduzir da melhor maneira possível o personagem, possui o seu modo de grafar o linguajar caipira, não havendo uma uniformidade nesta representação, uma vez que tal linguagem, ao tentar reproduzir a fala do homem do interior, é amparada na oralidade. Tomemos por exemplo esta fala de Joanico, personagem da peça *A Caipirinha* de Cesário Motta Jr. escrita em 1880.

“Joanico

(Lev. Chega a Pedro) Avô, o que é que o primo Juca tava dizendo de levá Maróca pra vila?”

Podemos perceber que o autor, ao tentar reproduzir a fala caipira utilizou-se da subtração da sílaba [es] em *estava*, da letra [r] em *para* e *levar*. É possível, igualmente, encontrar este tipo de escrita nas canções apresentadas durante as peças teatrais, como vemos na canção de Marcelo Tupinambá com letra de Arlindo Leal, a supressão da letra [r] ao final dos verbos chorar e sonhar (*chorá* e *sonhá*, respectivamente).

Figura 7 - *Ai! Ai!*. Marcelo Tupinambá, (c.3-4)

Este modelo de escrita tornou-se característico da “Literatura Caipira”, onde a existência do caboclo passa a ser seu objeto de interesse, não se importando com a norma culta, floreios ou rigores de escrita, sendo uma fala direta, simples e poética ao seu modo.

Por esta razão, talvez, os maiores representantes desse personagem no teatro musicado – Alda Garrido e Sebastião Arruda – tenham se destacado justamente pelo estudo do caipira *per se* em suas viagens ao interior, como vemos em um dos depoimentos de Alda para a *Gazeta de Notícias*:

Eu e Américo Garrido fomos passar a lua de mel em Taubaté, numa fazenda de meus pais, fazenda que ainda é nossa. Ali observei, e estudei, de perto, os tipos dos caipiras, seus costumes e superstições, suas lendas e natural bom humor. E assim me tornei uma intérprete dos matutos com as mesmas características e humorismos. (GARRIDO, 1953 apud METZLER, 2015, p. 58).

Era comum, nas primeiras décadas do século XX, que alguns atores e atrizes ainda usassem a pronúncia lusitana nos palcos, como cita Sevcenko ao comentar sobre a montagem de *O contratador de diamantes*, de Afonso Arinos, em que os atores jovens se dispuseram a representar a obra “sem um único detalhe estrangeiro, com destaque para a pronúncia, genuinamente paulista, em vez das línguas europeias ou do português de acento lusitano, que inclusive os atores profissionais brasileiros assumiam nos palcos” (SEVCENKO, 1992, p. 241). Este empenho em aproximar-se mais do objeto de estudo é o que torna o trabalho de Alda Garrido um diferencial entre tantas outras atrizes do teatro de revista. Como já vimos, a presença e o domínio do intérprete sobre o tipo que

representa é, talvez, a mais importante ferramenta que ele dispõe a seu favor para criar seu personagem, por tanto, é possível pressupor que, mesmo com diferentes textos grafados, um terceiro texto poderia surgir no momento da representação, uma vez que o papel ficava a cargo do ator, que já havia conquistado o público. Diferentemente de uma produção literária como o romance, em um texto teatral o autor não possui total controle sobre o personagem, sendo função do intérprete delinear as características finais do personagem, alinhados com a receptividade do público.

2.2.2 A caracterização

Assim como nos quadros de Almeida Júnior onde é possível identificar facilmente os corpos das figuras representadas, a indumentária era um dos atributos que ajudavam o público a identificar facilmente qual tipo havia entrado em cena. A partir de uma colocação de Mário Nunes apresentada no livro de Neyde Veneziano sobre a atuação de Alda Garrido, podemos reconhecer algumas dessas características levadas ao palco pela atriz em forma de figurino, as quais criavam uma rápida identificação por parte do público.

Alda Garrido é a atriz típica brasileira, com os seus sapatos de homem, suas meias enrodilhadas, sua saia rabuda, sua bata larga, seu cabelo arrepiado evidenciando nunca ter visto pente, seus modos desengonçados e canhestros, a coçar-se toda, é o Brasil, o Brasil todo inteirinho, o Brasil das fazendas de café, das plantações de cana, da criação de gado, do Brasil dos poetas de outros tempos, dolentes, ao som da viola, em noites nostálgicas, e dos poetas de hoje, que tudo cantam em versos, sem acompanhamento de violão e sem música, e que tanto divertem a gente. Alda Garrido é caipira, roceira, tapiocana (VENEZIANO, 2006, p. 134).

Através desta crítica apresentada no *Jornal do Brasil*, encontramos aspectos físicos que nos guiam na tarefa de criar uma imagem do caipira no palco do teatro musicado do início do século XX. Sabendo que a crítica apresentada a Alda é uma crítica positiva, podemos supor que sua indumentária era um modelo a ser seguido por outras atrizes que desejassem se aventurar no universo caipira dentro dos palcos. Ou seja, este retrato pode ser o retrato do imaginário caipira a partir da visão do não-caipira da primeira metade do século. Entretanto, ainda que a crítica seja positiva em relação a caracterização de Alda como caipira, alguns pontos devem ser realçados a fim de discorrer sobre a visão um tanto quanto pejorativa do personagem. Nunes descreve o figurino da atriz de baixo

para cima passando por seus “sapatos de homem, suas meias enrodilhadas, sua saia rabuda, sua bata larga, seu cabelo arrepiado evidenciando nunca ter visto pente” demonstrando que a personagem criada por Alda Garrido se veste de maneira desleixada, sem preocupações com a vaidade. O “cabelo arrepiado” e o fato de “coçar-se” toda, pode evidenciar a falta de banho por um longo período de tempo, bem como doenças e a presença de insetos devido as condições de habitação, aliado ao fato de ser “desengonçada” e “canhestra”, demonstrando falta de habilidades. Isto é, o modelo de “caipira” é alguém desleixado, atrapalhado, e, muito provavelmente, sujo. Mas tal visualização não parece ser algo depreciativo ao crítico, pois este continua dizendo ser essa a representação “do Brasil dos poetas de outros tempos [...] e dos poetas de hoje”, em uma fala nostálgica, reverenciando sua música e seu humor característico “que tanto divertem a gente”. A imagem criada por Alda Garrido claramente se baseia na imagem do já citado Jeca Tatu, de Monteiro Lobato.

A partir da década de 1910, as burletas e operetas sertanejas passaram a incluir em suas representações um caráter voltado para o “pitoresco” em seus personagens (BESSA, 2012, p. 209) sem perder a comicidade já conhecida pelo público.

Ao chegar aos palcos, portanto, muitas das representações apenas sugeridas nas letras e melodias das canções, ou insinuadas pelo pitoresco das narrativas anedóticas, ganharam materialidade na forma de personagens, cenários, sonoridades e outras caracterizações que, por sua vez retroalimentariam aquela produção cancional. Assim, embora não tenham criado as representações do sertão e do sertanejo, que já vinham sendo produzidas em outros espaços e com finalidades diversas, o teatro de variedades e, logo depois, o musicado ajudaram a cristalizar certas imagens – discursivas, cenográficas e, o que mais interessa, musicais – que se perpetuaram no imaginário coletivo (BESSA, 2012, p. 210).

Tais obras chamadas sertanejas frequentemente apresentavam seus enredos, tipos e cenas em ambientações interioranas do estado de São Paulo, mais uma vez reforçando o projeto dos autores de encontrar nos habitantes rurais aquele que representaria a identidade nacional sem ter sido corroído pelo progresso e estrangeirismos, formando um interessante contraponto com a construção imagética da cidade de São Paulo como símbolo de progresso e modernidade.

Deste modo, não é incomum encontrar no tipo caipira um personagem comumente desenvolvido através da comicidade. Como cita Rabetti (1997, p. 15):

[...] Algumas colocações no campo da história teatral brasileira, de fato, referem-se à existência, em nossa dramaturgia, em nossa cena e em nossos atores, de uma espécie de tendência natural para a comicidade, que iria montando, ao longo do tempo, uma certa “tradição cômica”, depositária de características populares, imediatamente associadas a determinados marcos de nossa nacionalidade. Neste sentido, no universo cômico estaria a contribuição teatral para a possível construção de uma identidade brasileira. (RABETTI, 1997, p.15).

2.2.3 A musicalidade

Uma das características mais importantes do teatro regionalista – se não for a mais importante – é a musicalidade própria do caipira.

Quando pensamos em música caipira, nosso pensamento se reporta a um período não muito distante, quando ela começou a ser gravada, no fim da década de 1920. Através do rádio e dos discos, ela trouxe a nós o cotidiano do camponês do centro-sudeste do Brasil, o caipira, utilizando vozes e instrumentos como a viola e o violão (VILELA, 2015, p. 59).

A música dentro do universo caipira possui uma significação que ultrapassa o âmbito do entretenimento, sendo um meio de expressão coletivo, tornando-se necessária a compreensão do seu mundo societário mais do que sua função performática. Mas, anterior ao rádio, o maior meio de difusão da música caipira - muitas vezes chamada de sertaneja -, foi o teatro musicado, onde a música das revistas e números de cortina, operetas e burletas sertanejas, bem como em apresentações de duplas caipiras nos espetáculos de palco e tela e circo-teatro, se popularizavam, incentivando a venda de partituras e, futuramente, a venda de discos.

A partir de meados dos anos dez, a música rural paulista saiu do âmbito regional, espalhando-se pelo país. Para isso foi decisivo o trabalho do compositor Marcelo Tupinambá, estilizador do gênero. Com toadas, cateretês e tanguinhos – preferia usar o diminutivo para diferenciar seus tangos dos de Nazareth -, ele reinou no meio musical até o início da década de vinte (MELO; SEVERIANO, 2015, v. 1, p.55).

Veneziano (2006, p. 34) cita que “as músicas não necessitam ser especialmente compostas para cada espetáculo. Pode haver, na Revista, uma alternância de melodias novas com antigos êxitos populares”, algo natural dentro da música popular, o que explica as diversas versões de uma mesma música, com variações de letra, ritmo, instrumentação, etc. Um exemplo seriam as doze partituras encontradas durante a pesquisa, das quais sabemos que eram encenadas nos palcos acompanhadas ou por um violão ou viola, ou

por uma pequena orquestra, entretanto, todas foram comercializadas com um acompanhamento ao piano.

A música ganhou um papel importantíssimo dentro da revista. Diferente das revistas dos outros países, a Revista Brasileira foi se modificando com o passar dos anos para um modelo em que o enredo do espetáculo ficava cada vez mais débil, com cada vez mais músicas, criando a Revista Carnavalesca onde são lançadas as marchinhas de carnaval. Com a eclosão da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), entraram nos palcos os maxixes e tangos que até então lutavam por um lugar de exposição com os ritmos europeus. A música nestes espetáculos era, em sua maioria, incidental e reduzidas a comentários musicais, tendo textos introduzidos aos poucos com o passar do tempo. Músicas paulistas agora podiam se diferenciar das cariocas em seus ritmos e textos articulados de maneira diferenciada, com poesias que correspondiam ao cotidiano de cada cidade: “Nessa época, o Teatro de Revista pegou para si, inclusive, o papel de maior divulgador da música popular brasileira. O rádio só seria inaugurado em 1922” (VENEZIANO, 2006, p. 126). O comércio de partituras no início do século XX também ajudou na difusão das músicas regionalistas em São Paulo com as “casas de música” (BESSA, 2012, p. 179), espaços onde havia a venda especializada de instrumentos bem como a seleção, importação e impressão de partituras de compositores locais. Enquanto no Rio de Janeiro a maior parte das canções divulgadas pelo teatro de revista eram marchinhas, em São Paulo as situações políticas e cotidianas eram cantadas em versos que traziam temas do folclore brasileiro, sobre a paisagem rural e cotidiano de uma cidade ainda conectada e dependente do interior.

É possível, igualmente, encontrar muitos estudos sobre a música caipira voltados para a religiosidade e a importância da música como fio condutor nos ritos religiosos dos habitantes do campo. Podemos encontrar em algumas obras do teatro musicado menções às Folias, festa que acaba sendo apresentada durante a narrativa, mas não aparece como um ponto fundamental, apenas uma menção a mais para caracterizar os personagens como caipiras. Segundo Amaral (1976, p. 105) a Folia seria um:

Grupo de pessoas que, com a bandeira do Divino" (Div. Esp. Santo), ao som de pandeiros, violas e cantigas, percorre as casas dos povoados e campos, pedindo esmolas para alguma festa em louvor do Espírito Santo. Geralmente se diz "folia do Divino. (AMARAL, 1976, p.105).

A Companhia Arruda, uma das companhias teatrais de grande atividade durante a primeira metade do século XX, encenou em uma longa temporada no Boa Vista uma peça intitulada *Festa do Divino*²⁰. *Festa do Divino em Irajá* foi uma antiga comédia de costumes cariocas escrita por França Júnior no final do século XIX e transformada em burleta através da inserção de músicas em 1921 por Carlos de Carvalho (BESSA, 2012, p. 114).

Além de festas religiosas, a música também aparece como importante parte de encontros sociais dos caipiras, como o *muxirão*²¹ (mutirão) (AMARAL, 1976, p. 134), presente na primeira parte de *A Caipirinha* e em *Cenas da Roça*. Segundo Vilela (2015, p. 60): “Nos cantos de mutirão, muitas vezes dolentes, os homens trabalham cantando e parte da conversa entre as pessoas é feita por meio do canto como o brão, canto de trabalho entoado por duplas de camponeses durante o carpir”, em *Cenas da Roça* encontramos o mutirão realizado em decorrência da colheita do café. Ao final, o beneficiado pela ajuda deverá oferecer uma grande festa com comidas, bebidas e música para os trabalhadores que se dispuseram a ajudar. Na peça são entoadas canções que se tornariam de grande sucesso no rádio como *Maricota sai da chuva* e *Barbuleta, barbuleta*, ambas com letra de Arlindo Leal e música de Marcelo Tupinambá. É interessante perceber que, em ambas as letras de Arlindo Leal, não há menção ao trabalho realizado no mutirão, sendo o assunto da primeira canção *Maricota* e a chuva, e a segunda a tristeza de um amor que foi embora. São canções que poderiam ser inseridas em outra parte do espetáculo sem que prejudicassem o enredo, entretanto, a característica musical do mutirão permitiu que o autor de *Cenas da Roça* apresentasse canções de diferentes assuntos no quadro cênico.

Os ritmos presentes na música caipira são ritmos presentes na região outrora conhecida como Paulistânia²² (VILELA, 2015, p. 42), disseminados pelos tropeiros e boiadeiros que viajavam de um estado a outro, criando uma fusão de ritmos caipiras com ritmos paraguaios e ritmos característicos de cada região do país, entretanto, o ritmo caipira que possui maior presença no teatro musicado é o cateretê. Outro ponto marcante

²⁰ *A Vida Moderna*, número 340, 25/07/1918, ano XIV, in MARIANO, M. *Um resgate do Teatro Nacional: O Teatro Brasileiro nas revistas de São Paulo (1901-1922)*. 2008, p. 101.

²¹ “MUCHIRÃO, MUTIRÃO, s. m. - reunião de roceiros para auxiliar um vizinho nalgum trabalho agrícola - roçada, plantio, colheita terminando sempre em festa, com grande jantar ou ceia, danças e descantes.”

²² “Entende-se por Paulistânia toda a região povoada pelas bandeiras, região que coincide com as áreas de acomodação do que chamamos de cultura caipira, ou seja, São Paulo, sul de Minas Gerais e Triângulo Mineiro, Goiás, Mato Grosso do Sul, parte de Mato Grosso, parte de Tocantins e norte do Paraná.”

é a prosódia musical (VILELA, 2015, p. 74), ou seja, o ritmo criado intuitivamente quando se canta ou se fala, que difere da prosódia gramatical, de modo a trocar algumas sílabas tônicas. É possível encontrar na música caipira a transformação de proparoxítonas e oxítonas em paroxítonas (VILELA, 2015, p. 75), buscando manter o ritmo da fala.

Na canção já citada *Barbuleta, barbuleta* de Marcelo Tupinambá e letra de Arlindo Leal (na partitura a letra é atribuída à José Eloy, pseudônimo de Arlindo Leal²³) (BESSA, 2012, p. 83), encontramos alguns exemplos dessa transferência de sílaba tônica em favor de encaixar a prosódia na métrica da canção. O primeiro verso da canção “barbuleta, barbuleta, vermeia, branca e azú”, devido a sua disposição na melodia, acaba por mudar a sílaba tônica de [ver'me.ia] para [ver.me.ia'] ao tentar encaixar cada sílaba em uma nota da canção. Uma vez que as canções são, majoritariamente, estróficas, é necessário realizar diversos “arranjos” gramaticais para que a letra de cada estrofe se encaixe de maneira inteligível na melodia da canção. Dessa forma, são realizadas elisões das vogais em alguns versos (*vem a-vo-an-do-pa-ra-cá*), e a separação em outros (*vem-bei-já-a-mi-nha-boc-ca*). Outro recurso é estender as vogais para encaixar na métrica musical (*ve-e-ii-vo-an-do*). A partitura encontrada de *Barbuleta, barbuleta* traz apenas as indicações de colocação do primeiro texto, apresentando as duas estrofes seguintes com um texto corrido ao final da partitura. Esta é uma prática comum na comercialização de partituras que barateia os custos e, provavelmente, não era considerado um fator que dificultava a execução, uma vez que a canção, no momento em que a partitura foi comercializada, era conhecida do grande público. Este processo seria análogo ao que conhecemos hoje como as músicas cifradas, anteriormente encontradas em revistas musicais vendidas em bancas de jornais e hoje facilmente acessadas pela internet, onde não há a indicação de sílaba e nota, apenas a letra da música com as indicações das cifras, pois supõe-se que quem as acessou já possui o conhecimento prévio de melodia e ritmo necessário para executar a canção.

No início da partitura de *Barbuleta, barbuleta*, logo abaixo do título, encontramos a indicação *modinha sertaneja*, sugerindo o andamento da canção. Não existe qualquer notação de dinâmica, abrindo um grande leque de hipóteses interpretativas, mas, a partir

²³ “Seu autor, o paulista Arlindo Leal, que debutava com essa montagem no teatro profissional, teria várias outras peças de sua autoria encenadas em São Paulo nas décadas seguintes. Sob o pseudônimo de José Eloy, assinaria ainda as letras de dezenas de composições populares, todas em parceria com músicos paulistas ligados ao teatro [...]”

da indicação *modinha* já é possível traçar uma possível performance. Segundo Amaral (1986, p.70) as modinhas são um “gênero litero-popular, urbano e não campestre”, no sentido de que são compostas para os teatros e não por caipiras genuínos.

Essas modinhas eram frequentemente acompanhadas por um violão, de preferência cantadas pelo próprio violeiro. Caracterizam-se pelo uso de melodias composicionalmente simples e facilmente reconhecíveis pelo público, além de fácil memorização. Esta prática é recorrente na cultura popular ocidental e possibilita a substituição de letras em melodias antigas, sendo muito utilizada nos espetáculos ligeiros de feira, circo e a revista. A palavra *sertaneja* toma a posição de adjetivo a fim de diferenciar-se das modinhas compostas no Rio de Janeiro que não possuíam temática sertaneja.

[...] a chamada moda regionalista foi inicialmente impulsionada pela música popular, com a proliferação de discos e partituras contendo toadas, canções sertanejas, emboladas, cateretês e outros gêneros musicais brasileiros identificados com as populações rurais do país. (BESSA, 2012, p. 207).

3 ANÁLISE DAS CANÇÕES

“O cancionista mais parece um malabarista.”

Luiz Tatit.

A canção popular é uma importante parte da formação da cultura brasileira. Grandes autores atualmente se dedicam a estudar especificamente esta área como Luiz Tatit, Alberto Ikeda, Ivan Vilela, Zuza Homem de Mello, entre outros. São realizados estudos sobre o contexto histórico-sócio-político, análises literárias e musicais, análises comparativas, dentre outras. A análise de gravações – de preferência partindo da gravação original – permite que diversos aspectos sejam observados como a performance não só de um intérprete, mas de todo um contexto social em que aquela gravação está inserida. As escolhas interpretativas da performance podem ser prescritas e incentivadas por costumes do momento da gravação, sendo necessário levar em consideração o período histórico em que a canção foi escrita e posteriormente gravada.

Ao cantar, o intérprete lida com diferentes componentes da música e da prosa como a melodia, o texto, a entonação, acentos, respirações, dinâmicas, etc. O domínio de todos estes elementos e a sua oralidade distinta é o que nos faz lembrar de uma interpretação marcante ou caracteriza certo intérprete. A melodia pode tanto auxiliar na transmissão de um texto, reforçá-lo, como dificultar o seu entendimento, sendo um dos elementos mais relevantes da canção. A escolha do andamento, bem como a duração das vogais e impacto das consoantes, são escolhas musicais feitas com base no texto e podem modificar-se entre uma performance e outra dependendo da compreensão adquirida pelo intérprete a cada execução. Todos estes pontos devem ser levados em consideração ao analisar uma canção, uma vez que este gênero musical é baseado na fala e na oralidade, e, como cita Tatit (2002, p. 12): “não há modelo único de fala”. Ora, se não há modelo único de fala, poderíamos aferir que também não há modelo único para a interpretação de uma obra baseada na fala. Entretanto, existe sim uma ordem a ser seguida uma vez que esta fala deve encaixar-se em uma melodia específica criada pelo compositor, respeitando pulso, ritmo e acentos. A beleza está na junção entre texto e melodia e na habilidade de transmitir estes sons para o público, como cita Ramos (2003, p. 39): "Minha visão de interpretação está fortemente baseada em duas ideias fundamentais: em primeiro lugar, a

ideia de que a interpretação é um processo de mediação entre compositor e público. Como segunda ideia, vejo o intérprete como o primeiro público e sua própria interpretação".

Alguns pontos que definem a poesia como repetição, refrão, paralelismo, aliteração, rima e anacruse, surgem também na canção. A repetição é um componente fundamental das artes, inclusive na canção. A repetição de palavras, por exemplo, pode ocorrer para desenvolver um aspecto emocional, ou simplesmente pra compor uma métrica exigida pela música. Na canção *Barbuleta, barbuleta*, já no título percebemos tal repetição, função que será utilizada durante toda a canção.

Barbuleta, barbuleta,
Vermeia, branca e azú
Veio vôando, veio vôando,
Lá de longe, lá do sú...

Em outro momento a repetição é usada para ampliar o sentimento de saudade (*A minh'arma chora, chora*). Em outros momentos a repetição aparece como uma repetição de ideias com palavras semelhantes, ou o mesmo pensamento declarado de maneiras distintas (*Vae-te embora [...] voa, voa daqui pr'a fora; Que tu lembras, Barbuleta quem beijando me engano [...] Tu pareces o retrato de quem tanto me iludiu*). A repetição se faz presente não apenas no texto, mas na construção de melodias e em ritornelos presentes em todas as canções aqui analisadas. Em *Tristeza de Caboclo*, a repetição está a cargo do coro como uma confirmação dos sentimentos do eu lírico (*Fica sempre a meditá, fica sempre a meditá; não o deixa socegá, não o deixa socegá*). O mesmo recurso é utilizado na canção *Viola Cantadera* em que o coro repete sempre a mesma frase (*é de luá*). Encontramos algumas canções que possuem refrão, um elemento importante da repetição (*Ao Som da Viola; Cabocla Apaixonada; Que Atenção!; Viola Cantadera*).

Percebe-se que todas as partituras encontradas são escritas para piano, não foi possível encontrar, durante a pesquisa, partituras para outros instrumentos como violão ou viola, instrumentos esses considerados os mais adequados para se obter uma sonoridade caipira. Moraes (1995, p.163) comenta que existe uma tradição no Brasil durante o final do século XIX e início do século XX em que a preferência pelo piano é marcante. Entretanto, tanto as temáticas como as letras das composições estudadas

indicam que seria mais provável que as canções fossem acompanhadas por um violão, viola ou até mesmo uma pequena orquestra.

Um ponto importante que deve ser aqui enfatizado é que esta dissertação teve sua finalização durante os meses em que o Brasil entrou na lista dos países que contém o Covid-19 (Coronavírus). Devido à grande proliferação do vírus e risco de infecção, a população mundial se viu em regime de quarentena. Foi estabelecido o isolamento social e ensaios e apresentações foram cancelados a fim de evitar aglomerações.

Em nosso cronograma estava previsto, para este momento, uma série de ensaios com uma pianista, um violonista e uma pequena orquestra, os quais não puderam ocorrer devido ao isolamento social. Porém, para não suspender ou impossibilitar a coleta de dados para esta pesquisa, foram criados caminhos alternativos nos quais a internet e as redes sociais foram de grande ajuda. Primeiramente foi marcado um ensaio via *hangout* com a pianista Ana Laura Gentile, com o intuito de ensaiar a canção *Beija-frô, meu Beija-frô* (tal canção em um primeiro momento seria apresentada na defesa desta pesquisa). Infelizmente a tecnologia não nos permite realizar ensaios precisos devido ao *delay*²⁴ entre a fala de um participante e a escuta do outro. Deste modo, nosso foco foi direcionado para uma discussão sobre o repertório e adequação dos textos a melodia. Também foram assinalados momentos de respiração do cantor em que o pianista deve atentar-se e possíveis interlúdios.

3.1 Análise da canção *Caboclo Bom*

Hekel Tavares (1896-1969) foi um compositor conhecido principalmente por suas canções, porém há pouca literatura sobre suas obras, embora tenha sido um músico de grande sucesso em seu tempo. Ao lado de Marcelo Tupinambá (1889-1953) e Waldemar Henrique (1905-1995), compunha sob a influência do crescente nacionalismo da década de 1920, situando suas composições entre o popular e o erudito (ALAGOAS, 2017). Contribuiu para o teatro de revista com suas peças ligeiras, tendo suas músicas divulgadas por cantores como Jorge Fernandes (1907-1989), Paraguassu (1890-1976) e Inezita Barroso (1925-2015). Suas canções tinham início nos palcos seguindo caminho para as

²⁴ *Delay* é um efeito acústico e uma unidade de efeitos que grava um sinal de entrada em um meio de armazenamento e, em seguida, o reproduz após um período de tempo. O sinal atrasado pode ser reproduzido várias vezes ou reproduzido novamente na gravação, para criar o som de um eco repetitivo e decadente.

ruas e consolidando-se nas gravações. Estudou no Rio de Janeiro com Henrique Oswald (1852-1931) (SILVA, 2009) e dentre suas obras eruditas destaca-se *Concerto para piano e orquestra em formas brasileiras, op. 105 n. 2* (1938), o qual possui três movimentos em que podemos ouvir elementos característicos do coco, ritmo muito presente no estado do Alagoas, onde Tavares nasceu.

Seu momento de maior reconhecimento se deu ao mesmo tempo em que o teatro de revista se tornava cada vez mais brasileiro, deixando para trás os moldes portugueses e franceses, procurando um novo representante mais próximo do povo. Um importante nome deste período foi o de Luís Peixoto (Luís Carlos Peixoto de Castro, 1889-1973), letrista da canção *Casa de Caboclo* (1928), uma das parcerias mais frutíferas de Hekel Tavares. Com a chegada da companhia francesa *Ba-ta-clan*, um novo modelo é instituído na revista brasileira, proporcionando a possibilidade de números musicais soltos e sem muita relação com o enredo da peça. Desse modo, diversas canções escritas para revistas tornaram-se populares e ultrapassaram os limites dos palcos, sendo, por diversas vezes, nem mesmo reconhecidas como canções pertencentes a uma peça teatral.

Para realizar a análise de ambas as canções *Caboclo Bom* e *Viola Cantadêra, Ao Som da Viola* e *Beija-frô, meu Beija-frô*, foi utilizado como base o referencial para análises Silva Ramos, tese de livre docência do Prof. Dr. Marco Antonio da Silva Ramos, o qual foi escrito originalmente para análise de obras corais. Entretanto, por sua tamanha abrangência, foi possível utilizar os conhecimentos adquiridos durante o estudo da tese e direcioná-lo para as análises de obras vocais solistas. Nossa intenção é esmiuçar cada elemento que compõe as canções a fim de formar a melhor análise possível.

Para sua construção [Referencial de análise], vali-me da ideia de que a observação pertinaz de uma obra pode esgotar seus aspectos rítmicos, melódicos, harmônicos, suas variações de intensidade e timbre, suas definições formais, sua inserção no estilo de uma época, um povo, uma escola, um autor; pode iluminar por todos os ângulos as relações entre esses parâmetros construtivos; pode examinar as relações texto-música em uma obra vocal; pode levar à identificação do tipo de utilização que se faz dos silêncios; pode revelar as minúcias das ligações entre as partes e as subpartes; pode identificar direções no uso de todos os elementos composicionais. (RAMOS, 2003, p.56)

3.1.1 O texto

Caboclo Bom

(Letra de Raul Pederneiras)

Vivia quieto n'uma casa de sopapo²⁵
 Onde guardava meu trapo
 E minha consolação.
 Tinha uma rêde, um banco, um rifle, uma panela
 Uma faca, uma gaméla
 Uma enxada e um violão.

Com esse pouco me ageitava pela vida
 De dia na minha lida,
 De noite catando o som
 Tão satisfeito, que um ricaço parecia,
 Toda gente me dizia:
 “Que feliz caboclo bom!”

Uma cabocla apareceu, toda assustada,
 Coitadinha, abandonada
 Sem no mundo ter ninguém;
 Com pena dela, dei-lhe casa e dei comida,
 Depois fui tratar da vida
 P'ra voltar no mez que vem.

Na volta eu vinha pensativo, maginando:
 O caboclo, trabalhando
 Sente grande a solidão
 Se ella quisesse companheiro, eu consentia
 Com o juiz da freguesia

²⁵ Optamos por manter a grafia do poema encontrado ao final da partitura de *Caboclo Bom*, presente nos anexos deste trabalho.

E o vigário capellão.

Perto do rancho ouvi cantiga amalucada
 E lá dentro uma risada
 Me chocou de sopetão
 Vi a cabocla serelepe, bambeando
 E um cabrocha acompanhando
 A tocar meu violão

Guardei a raiva, meus tarécos reunindo
 Desse rancho fui sahando
 Preferindo viver só
 Caboclo bom conhece a sua sina
 Ser casado é prata fina
 Ser solteiro é ouro em pó.

Como indicado na partitura²⁶, o poema foi escrito por Raul Pederneiras (1874-1953), escritor e teatrólogo carioca autor de diversas revistas. É a única canção de nossa pesquisa que apresenta um conto narrado e, por essa razão, foi escolhida para análise. Narrado em primeira pessoa, como grande parte das canções caipiras e sertanejas, o texto conta a história de um caboclo, morador solitário de uma “casa de sapo”, sendo este o personagem principal. É possível perceber a simplicidade de seu modo de vida através da observação do conteúdo de sua residência, local onde guarda seu “trapo”. Lá encontramos “uma rede, um banco, um rifle, uma panela, uma faca, uma gamela, uma enxada e um violão”, todos objetos que o caboclo considera necessário pra uma vida completa – inclusive um violão -, declarando mais à frente sua satisfação com a situação atual. A melodia é majoritariamente composta por graus conjuntos, cromatismos e poucos saltos.

Os três primeiros versos se iniciam da mesma maneira: três notas cromáticas descendentes (Lá-Sol#-Sol) direcionando a frase para a tônica (Ré Maior). Nessas três frases encontramos a descrição de sua casa e sua vida, bem como uma maior estabilidade harmônica (I-IV-V-I), possivelmente representando a constância de sua situação. O quarto verso apresenta uma configuração contrária, formada por notas diatônicas

²⁶ Todas as partituras analisadas encontram-se nos anexos deste trabalho.

ascendentes culminando na nota mais aguda (Mi) de toda a tessitura da canção, onde o caboclo declara se sentir “tão satisfeito que um ricoço parecia”, sendo este fato constatado até mesmo por aqueles a sua volta.

Figura 8 - Início de frase cromático *Caboclo Bom*.



Transcrição elaborada pela autora especialmente para esta dissertação.

Esta configuração ocupa 2/3 da canção, o início do quinto verso é o único não formado por notas ascendentes ou descendentes, mas pela repetição da mesma nota. É também onde existe uma mudança no curso da história e um segundo elemento nos é apresentado: “uma cabocla [...] toda assustada, coitadinha, abandonada”. Este pequeno recorte (c. 16-20) é um período de mudanças harmônicas, possivelmente demonstrando as mudanças ocorridas na vida do próprio caboclo, que a aceita e lhe dá “casa e comida”. A estabilidade harmônica é retomada no sexto verso, em que o caboclo deixa a cabocla em sua casa e vai “tratar da vida pra voltar no mês que vem”.

Retornamos ao início da partitura para a segunda estrofe da canção. Nos é novamente apresentado o cromatismo descendente iniciando uma nova fase da vida do caboclo que agora questiona sua situação, até então, estagnada. A mudança melódica (notas ascendentes) é situada em um momento de revelação, quando o caboclo percebe que existe outro homem em sua casa tocando o seu violão. Em um momento de decisão, o caboclo resolve por guardar a raiva e ir embora, deixando sua antiga vida para trás, “preferindo viver só”, aceitando “sua sina, ser casado é prata fina, ser solteiro é ouro em pó”, retornando para sua situação inicial em que o caboclo está em paz com sua solidão.

Nesta canção podemos identificar alguns aspectos pontuados por Romildo Sant’Anna em seu livro *A Moda é Viola: ensaio do cantar caipira* sobre a temática da música caipira:

Confabulando com motivos literários antigos que incursionam pelo mundo medieval, a Moda Caipira de raízes remota remeça metáforas e instâncias temáticas profundamente agregadas na cultura, como a tópica exordial, a do final feliz,

a da invocação da natureza, do lugar ameno e bucólico, a da peroração, a das invocações bíblicas, a do passado feliz que não volta mais, a da moça roubada, a do homem mal, de coração satânico, a da rapariga pecadora, a do mundo às avessas, a da morte domada, a do pobre virtuoso, a das transformações zoomórficas, assombradoras ou angelicais, a da força das premonições e vaticínios, todas muito frequentes e determinantes de núcleos temáticos e enredos nas canções de gesta e no Romanceiro tradicional. (SANT'ANNA, 2000, p. 34-35)

Analisando o texto é possível perceber seu aspecto bucólico na descrição da casa do caboclo, singela, porém seu recanto. Não sabemos o passado da moça apresentada na história, entretanto, devido ao sentimento de raiva que nosso personagem principal demonstra, entendemos que sua decisão de trazer outro homem para dentro de casa é errada, tornando-a uma pecadora. Ao decidir apenas se afastar da situação em que se encontra, sem desejar vingança ou morte, bem como, anteriormente, desposar a cabocla, é possível deduzir que o caboclo da história possui virtude, adequando-se ao quesito “pobre virtuoso” que Sant’Anna menciona.

O texto apresenta o caipira idealizado, enquadrando-se no movimento regionalista presente na cidade de São Paulo nas décadas de 1930 e 1940. A integridade do caboclo é demonstrada quando este aceita uma mulher desamparada, dando-lhe casa e comida, confiando seu recanto a alguém que acabou de conhecer, querendo desposá-la de acordo com a lei e a igreja. Sant’Anna (2000, p. 93) escreve que a moda caipira de raízes “é nostálgica, melancólica e apaixonada”, e podemos encontrar todos estes elementos na canção de Pederneiras, uma vez que o personagem ao contar sua história relembra seu passado, revive sua dor e se apaixona à primeira vista. A solidão do homem, do mesmo modo, é um ponto de congruência em diversas toadas, embora na canção de Pederneiras seja representada como algo bom e que traz satisfação ao caboclo. Não encontramos a tradicional fala caipira em que as regras sintáticas e concordância tendem a ser mais brandas. O tema caipira está inserido no texto e podemos identificá-lo pelo uso de algumas palavras como *caboclo*, *sopapo*, *rancho*, *sopetão*, *cabrocha*, *tarécós*.

A oralidade também é um item que merece ser observado, sendo o texto um “causo” vivido pelo caboclo que o narra para o ouvinte, primeiro com a construção de um cenário, a apresentação dos personagens, a problematização, o desfecho e a moral contida ao final da história. Um efeito de realidade é empregado ao texto durante a narração, entretanto, as duas últimas linhas da canção conferem ao texto um aspecto de fábula ao introduzir algo semelhante a um ditado, algo como uma lição de moral: “Ser casado é prata fina, ser solteiro é ouro em pó”.

É interessante perceber o desfecho da canção em que o caboclo opta por ir embora deixando sua casa e “preferindo viver só”. Este final destoa do final de grandes canções sertanejas em que a temática da mulher que escolhe outro homem para viver é relatada, como em *Chico Mulato* (1930) e *Cabocla Teresa* (1940), duas canções em que a mulher amada escolhe viver com outro homem – curiosamente, ambas possuem o nome de Teresa -, e acabam assassinadas por vingança. Na canção de Hekel Tavares a moral é levada para outra perspectiva em que talvez fosse melhor continuar solteiro do que se casar.

De fato, no quadro primitivista da Moda Caipira o que interessa é o arrebatamento do tema envolvendo um personagem, o enredo de que se nutre a fábula. A palavra não é espetáculo em si mesma, como na poesia dos livros; o espetáculo se dá pela conexão dialógica da palavra com o mundo cultural. (SANT’ANNA, 2000, p. 99)

O poema da canção é composto por seis estrofes – três na primeira parte da canção e três após o ritornelo -, num total de trinta e seis versos organizados em sextilhas, sem refrão. Um aspecto importante em todas as canções encontradas é o uso de rimas nos poemas, e na canção de Tavares segue-se o padrão AABCCB, ou seja, sextilha em estilo corrido, sendo todas as rimas consoantes e externas.

Vivia quieto n’uma casa de **sopapo**
 onde guardava meu **trapo**
 e minha **consolação**.
 Tinha uma rêde, um banco, um rifle, uma **panela**
 uma faca, uma **gaméla**
 uma enxada e um **violão**.

Possuindo uma estrutura sólida, sua métrica é formada por duas trincas, cada uma com um verso dodecassílabo e dois septissílabos.

Primeira estrofe

Vi / vi / a / quie / to / n’u / ma / ca / sa / de / so / pa / po (12)

On / de / guar / da / va / meu / tra / to (7)

E / mi / nha / com / so / la / ção. (7)

Ti / nha u / ma / rê / de um / ban / co um / ri / fle u / ma / pa / ne/la (12)

U / ma / fa / ca u / ma / ga / mé /la(7)

U / ma en / xa / da e um / vi / o / lão. (7)

Ao final de cada trinca de versos encontramos uma semínima ligada à primeira semicolcheia do segundo tempo do compasso, formando um ponto de repouso e, para o intérprete, uma possibilidade de retomada do ar para o início da próxima frase.

3.3.1.2 Aspectos musicais e interpretativos

A canção de Hekel Tavares (1896-1962) foi escrita para voz solista, como indica a partitura. Por ser uma canção estrófica dividida entre parte A e parte B, pode-se deduzir que não há uma relação intrínseca entre texto e música, sendo a mesma melodia usada para contar diferentes partes da história. Não foi possível identificar uma sonoridade específica para representar o conteúdo significativo do texto de Pederneiras. Sua constituição melódica e harmônica é relacionável com composições análogas do mesmo período em que foi gravada em 1929 por Paraguassu²⁷ (1890-1976). Sua melodia pode parecer simples à primeira vista, porém o constante uso de cromatismos só pode ser realizado se a harmonia estiver bem compreendida pelo intérprete.

É possível dividir a canção em frases textuais e frases musicais. Em primeiro lugar temos a divisão entre parte A e parte B, sendo a parte A do compasso 1 até o ritornelo e a parte B a segunda letra da canção. Dentro desta divisão encontramos uma divisão harmônica onde os compassos de 1-16 são escritos em modo maior, e os compassos entre 17-24 são escritos em modo menor. Quanto à frase melódica, esta pode ser dividida entre a melodia escrita para cada trinca de versos terminando em uma nota longa totalizando quatro compassos.

Há apenas uma indicação de andamento ao cantor no início da partitura (*Lento*), que deve permanecer por toda a canção. Ainda que o primeiro título na partitura seja

²⁷ Roque Ricciardi (1890-1976) mais conhecido como Paraguassu foi um cantor e compositor carioca filho de imigrantes italianos, motivo pelo qual recebeu o apelido de “italianinho do Brás”. Entretanto, seu foco era canções brasileiras.

Caboclo Bom, a peça também é conhecida como *Canção*, fazendo parte da *Série regional* junto da canção *Casa de Caboclo*.

Como já citado, a canção é dividida em duas partes harmônicas, sendo a primeira parte escrita em Ré maior (c. 1-15), e a segunda parte em sua relativa, Si menor (c. 15-24). A presença do acorde de fá sustenido maior com sétima menor (c. 17) – ou seja, a dominante de Si menor –, introduz a nova tonalidade indicando a escolha do compositor pela escala de Si menor harmônica. Seu tratamento melódico é silábico, sem a inserção de ornamentos melódicos ou modificações entre as estrofes, possuindo uma aderência estrita à forma do verso e sem problemas de prosódia. Suas frases são bem definidas, relativamente curtas e de fácil memorização. Ao analisar os tonemas encontrados em cada frase, podemos perceber o uso da suspensão ao final da primeira, segunda e terceira trinca de versos, em que a frase musical termina na quinta do acorde, indicando uma continuação na narrativa.

Os tonemas são inflexões que finalizam as frases entoativas, definindo o ponto nevrálgico de sua significação. Com apenas três possibilidades físicas de realização (descendência, ascendência e suspensão), os tonemas oferecem um modelo geral e econômico para análise figurativa da melodia, a partir das oscilações tensivas na voz (TATIT, 2002, p. 21).

É apenas ao final da quarta trinca de versos que ouvimos a finalização da frase musical na sua fundamental, indicando o final de uma seção.

Figura 9 - Final de frase na quinta do acorde de Ré maior - *Caboclo Bom* - (c. 3-4).



Transcrição elaborada pela autora especialmente para esta dissertação.

Figura 10 - Final de frase na fundamental do acorde de Ré maior - *Caboclo Bom* - (c. 15-16).



Transcrição elaborada pela autora especialmente para esta dissertação.

O mesmo ocorre com a quinta trinca de versos, terminando na suspensão da nota si e encaminhando a melodia para a última trinca de versos que encerrará a primeira parte da canção com o acorde da tônica em sua posição fundamental. É importante ressaltar que, ainda que anteriormente a utilização da quinta do acorde no final das frases indicasse a necessidade de uma continuidade da frase, a canção de Tavares é concluída com um acorde de Ré maior em que o cantor sustenta a nota lá, quinta do acorde de Ré maior. A sensação de término da canção encontra-se, portanto, na semínima tocada pela mão esquerda do pianista, reproduzindo a fundamental do acorde no registro grave do instrumento.

A primeira parte da canção é escrita em uma tessitura mediana com poucos saltos, em contraste com a seção em Si menor harmônico onde os graus conjuntos são substituídos por arpejos (c. 16-19), momento de maior dramaticidade da canção. Os graus conjuntos retornam no compasso 20 encaminhando a canção para o fechamento da primeira letra e depois para o término da canção em si.

Um dos desafios que o intérprete irá enfrentar será cantar novamente a melodia da canção com um texto distinto. Para tanto, é interessante que o intérprete tenha compreendido os gestos musicais presentes na obra.

[...] há gestualidade explícita e específica na maneira como um violinista escolhe um conjunto de arcadas, na escolha de intensidade de vibrato, na escolha dos momentos em que as notas soltas soam melhor que as presas. Encontramos o mesmo sentido de gestualidade na voz, quando se usa um portamento não indicado, mas correto estilisticamente, na escolha do momento em que se deixa a voz 'girar', na duração das fermatas sobre notas desafiantes, na maneira como a nota é abandonada (RAMOS, 2003, p. 68)

Foram escolhidos dois áudios da mesma canção disponíveis em uma plataforma digital. O primeiro intérprete de nossa análise é o cantor e compositor Paraguassu (CABOCLO, 1930) acompanhado por Gaó (Odmar Amaral Gurgel) ao piano, e Zezinho (José do Patrocínio de Oliveira) ao violão e cavaquinho. A canção inicia com uma introdução instrumental em que o cavaquinho e o piano tocam a linha melódica do

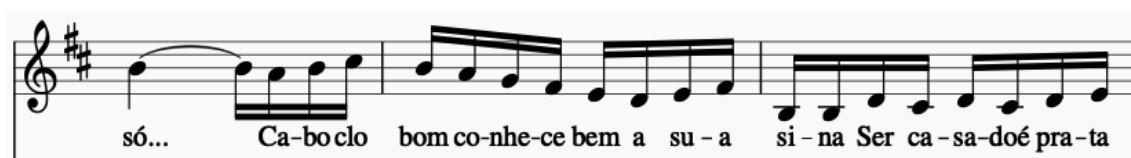
compasso 16 ao 23. O mesmo processo se repete após o ritornelo, criando um pequeno interlúdio entre a primeira e a segunda letra da canção. É possível ouvir o mesmo arranjo criado para a introdução da canção, embora a partitura utilizada não apresente nenhuma indicação de introdução, sendo o seu primeiro compasso um compasso em anacruse com a voz principal sem acompanhamento.

Outro desafio será encaixar propriamente o segundo texto na melodia. De maneira semelhante, todas as partituras encontradas durante a pesquisa apresentam a segunda letra ao final da partitura (se possuir mais de uma letra), e cabe ao intérprete compreender o ritmo da fala, quais elisões devem ser feitas e quais devem ser ignoradas a fim de que o texto adeque-se à melodia sem perder sua compreensibilidade. Felizmente a escrita fluida de Pederneiras nos permite realizar este encaixe sem grandes dificuldades, com exceção do compasso 21 em que a métrica da frase “*Caboclo bom conhece a sua sina*” não se ajusta ao número de notas. Na gravação de 1929, Paraguassu (CABOCLO, 1930) adiciona uma palavra corrigindo a métrica: *Caboclo bom conhece bem a sua sina*”. Como a segunda letra da canção só é exposta de maneira corrida ao final da partitura, não é possível saber ao certo se a ausência da palavra *bem* foi apenas um erro de edição ou o compositor assim o quis.

Figura 11 - Letra da canção *Caboclo Bom* ao final da partitura.

*Caboclo bom conhece a sua sina
Ser casado é prata fina
Ser solteiro é ouro em pó.*

Figura 12 - Encaixe do texto com a melodia realizado por Paraguassu-



Transcrição elaborada pela autora especialmente para esta dissertação.

Segundo uma entrevista de seu filho Alberto Tavares a Samuel Silva, Hekel Tavares tinha a liberdade de influenciar nas letras de seus letristas:

Ele interferia totalmente na letra.

... Era sempre no sentido de ele interferir no letrista. Ele tinha uma concepção e ele nunca, por exemplo, colocou uma música numa letra. A coisa sempre partiu da música, e veio a letra. Então essa coisa do som, que eu te falei, da sonoridade da palavra, ele às vezes interferia muito porque ela não batia com o que ele sentia... no ritmo, ele tinha muita atenção ao ritmo, a cadência. (SILVA, 2009, p. 29).

A tessitura vocal da canção não apresenta grandes exigências sendo a nota mais grave um Si² natural e a nota mais grave um Mi³ natural.

Figura 13 - Tessitura vocal *Caboclo Bom*, Hekel Tavares.



A partitura apresenta predominantemente frases compostas por semicolcheias, porém não devem ser enunciadas de forma métrica, mas sim de maneira fluida, respeitando a própria entonação da fala. Paraguassu (CABOCLO, 1930) representa bem essa fluidez ao localizar os pontos de apoio nas sílabas tônicas de cada verso.

Vivia **quieto** n'uma **casa** de **sopapo**
 Onde **guardava** meu **trapo**
 [...]
 Com esse **pouco** me **ageitava** pela **vida**
 De dia na minha **lida**

É possível identificar, também, um *rallentando* ao final de algumas frases como nos compassos 3-4, 7-8, 15-16 e 23, pontuando um local de repouso reforçado pelas notas longas. Existe uma certa liberdade interpretativa quanto ao tempo a fim de não deixar a canção estática. Ao listar os objetos de pertence (c. 5-7), o intérprete acelera o andamento da frase, retomando seu ritmo no compasso 7. O mesmo não acontece com a segunda letra, uma vez que o eu lírico se encontra em uma reflexão diferente da primeira. Paraguassu (CABOCLO, 1930) também acelera o andamento no compasso 16 ao cantar a segunda letra “ *guardei a raiva, meus tarécos reunindo*”, retomando o andamento sugerido no compasso 20, onde encaminha o ouvinte para o final da canção.

Tal maleabilidade ao se tratar do andamento e acentuação deve ser analisada pelo intérprete no momento do estudo da canção, a fim de criar de maneira criativa e pessoal sua própria concepção e performance, como cita Tatit (2002, p. 20): “creio que a naturalidade aloja-se na porção entoativa da melodia, naquela que se adere com perfeição aos pontos de acentuação do texto”. Entretanto, um ponto importante sobre a gravação de Paraguassu (CABOCLO, 1930) é a variação da melodia escrita na partitura em que alguns saltos são modificados por graus conjuntos. Deve-se pontuar que a gravação de Paraguassu (CABOCLO, 1930) soa meio tom acima do tom apresentado na partitura, ou seja, Mi bemol Maior.

Figura 14 - Transcrição da partitura *Caboclo Bom*, Irmãos Vitale (c. 1-2).

Vi-vi-a quieto n'uma ca-sa de so-pa-po On de guarda-va meu trapo

Transcrição elaborada pela autora especialmente para esta dissertação

Figura 15 - Gravação de Paraguassu (c.1-2)

Vivi-a quieto n'uma ca-sa de so-pa-po On.de guarda-va meu trapo

Transcrição elaborada pela autora especialmente para esta dissertação

Comparando a distribuição do texto na partitura com a versão gravada por Paraguassu (CABOCLO, 1930), percebemos que o último verso aparece deslocado em relação à melodia, de modo que o cantor liga a última sílaba de “ouro” com o monossílabo “em” para alinhar a métrica.

Figura 16 - Transcrição da partitura *Caboclo Bom*, Irmãos Vitale (c. 24-25).



Transcrição elaborada pela autora especialmente para esta dissertação.

Figura 17 - Gravação de Paraguassu (c.24-25)



Transcrição elaborada pela autora especialmente para esta dissertação.

Neste ponto cantor e acompanhador devem estar em perfeita sincronia, uma vez que a rítmica do acompanhamento que definirá a obra como uma canção, toada ou cateretê. Escrita em um compasso binário, os acentos encontram-se no contratempo e embalam toda a canção. Essa configuração rítmica nos permite a percepção de um ritmo de dança sem a necessidade de introduzir um instrumento percussivo. A harmonia escrita por Tavares reforça e destaca a melodia principal de forma simples e elegante, composta por acordes com alguns momentos melódicos pontuais (c. 6; 8; 16; 20 e 24).

Outro ponto interessante da interpretação de Paraguassu (CABOCLO, 1930) é a fonética característica dos cantores da primeira metade do século XX. A letra [r] é pronunciada de maneira rolada, vibrante e alveolar, em todas as posições dentro de uma palavra (inicial, intervocálico, interconsonantal e final). As consoantes [d] e [t] soam de maneira pura, sem escape de ar. A letra [e] tende a ser entoada de maneira pura sem o uso de *schwa*²⁸, principalmente quando aparece em monossílabos. O mesmo ocorre com a letra [o], que não se transforma em [u] em algumas palavras.

²⁸ *Schwa* é o som de uma vogal mista (arredondada ou não) neutra não tonificada e sem tonalidade denotada pelo símbolo [ə] no IPA.

Vivia quieto n'uma casa de sopapo

[vi'vi.ɐ 'kʃɛ.tw 'nu.mɐ 'ka.zɐ de su'pa.pw]²⁹

Onde guardava meu trapo

[ˈõŋ.di gwar.da.vɐ mew 'tra.pw]

E minha consolação.

[ɛ 'mi.ɲa kõŋ.so.la'sãwŋ]

Tinha uma rêde, um banco, um rifle, uma panela

[ˈti.ɲũ.ma 're.djũŋ 'bãŋ.kũŋ 'ri.flũ.ma pa'ne.la]

Uma faca, uma gaméla

[ũ.mɐ 'fa.kɛũ.ma ga'mɛ.la]

Uma enxada e um violão.

[ũ.mẽŋ.ʃa.deũŋ vi.o'lãwŋ]

Paraguassu (CABOCLO, 1930) também tende a pronunciar as palavras “som” e “bom” como “são” e “bão”, de maneira mais fechada, como para simular um sotaque caipira ou simplesmente para deixar o som da rima mais similar. Sua voz possui um pequeno vibrato, o qual fica mais evidente nas notas mais agudas assim como nas notas longas. Esta escolha interpretativa é comum entre os intérpretes de música caipira e sertaneja – e por vezes se estende a outros estilos musicais -, permanecendo como um modelo até o final dos anos 1980, quando esta prática cai em desuso dando lugar a uma fonética mais próxima da fala.

²⁹ Todas as transcrições fonéticas foram realizadas pela autora especialmente para este trabalho.

Figura 18 – QR code da canção *Caboclo Bom* interpretada por Paraguassu.



Na interpretação da cantora Ana Savagni (CABOCLO, 2009) por exemplo, a letra [r] é pronunciada com a fricativa velar surda [x]. As consoantes [d] e [t] possuem o escape de ar soando [dʒ] e [tʃ]. Assim como na interpretação de Paraguassu (CABOCLO, 1930), Savagni (CABOCLO, 2009) também optou por adicionar uma introdução instrumental bem como um interlúdio entre as duas letras. O andamento escolhido é mais lento, afastando a imagem de um samba-canção como pode ser sugerido pela interpretação de Paraguassu (CABOCLO, 1930). Tal escolha influencia na prolação do texto, modificando os pontos de apoio escolhidos por Paraguassu (CABOCLO, 1930), ainda que sejam semelhantes. O ralentando nas notas longas é mais brando, uma vez que o andamento está mais lento.

A mudança de humor que ocorre no compasso 16 durante a segunda letra não é realizada pela mudança de andamento como na versão de Paraguassu (CABOCLO, 1930). Savagni (CABOCLO, 2009) mantém o andamento enquanto o acompanhamento instrumental, até então ligado e melódico, realiza acordes e pausas, retratando a raiva do caboclo ao encontrar a cabocla com outra pessoa. O lirismo retorna quando o caboclo segue sua vida “*preferindo viver só*”.

A versão de Ana Savagni (CABOCLO, 2009) apresenta algumas alterações, bem como a de Paraguassu (CABOCLO, 1930). Se considerarmos a partitura como base, a cantora optou por mudar a tonalidade da canção de Ré Maior para Lá Maior. A construção melódica segue o mesmo padrão da de Paraguassu quanto aos graus conjuntos, porém alguns momentos são distintos da partitura e da interpretação de Paraguassu. No

compasso 22 a cantora muda a melodia acrescentando um salto de quinta descendente. O último verso da canção (c. 24) é realizado como está escrito na casa 1 da partitura.

Figura 19 - Transcrição da partitura *Caboclo Bom*, Irmãos Vitale (c. 20-22).

guém; Com pe_na de_la, dei-lhe ca_sae dei co_mi_da,

Transcrição elaborada pela autora especialmente para esta dissertação.

Figura 20 - Gravação de Ana Savagni (c. 20-22)

guém; Com pe_na de_la dei-lhe ca_sae dei co_mi_da,

Transcrição elaborada pela autora especialmente para esta dissertação.

Figura 21 - Transcrição da partitura *Caboclo Bom*, Irmãos Vitale (c. 24).

fi_na Ser sol_tei_roé ou_roem pó.

Transcrição elaborada pela autora especialmente para esta dissertação

Figura 22 - Gravação de Ana Savagni (c. 24)

fi_na Ser sol_tei_roé ou_roem pó.

Transcrição elaborada pela autora especialmente para esta dissertação

Figura 23 – QR code da canção *Caboclo Bom* interpretada por Ana Salvagni.



A interpretação de Jorge Fernandes (1907-1989) talvez seja a que mais se distancia da partitura. O tom da canção é agora Dó maior também com introdução instrumental, mas desta vez a parte instrumental é adaptada dos compassos 20 a 24 e não há interlúdio. O disco foi lançado em 1942, ou seja, logo após a versão de Paraguassu (CABOCLO, 1930). Fernandes (CABOCLO, 1942), assim como os demais intérpretes, possui bastante liberdade para direcionar o andamento das semicolcheias, porém é na parte melódica que sua interpretação se destaca. Fernandes (CABOCLO, 1942) altera a melodia em diversos momentos da gravação.

Figura 24 - Transcrição da partitura *Caboclo Bom*, Irmãos Vitale (c. 2-4).



Transcrição elaborada pela autora especialmente para esta dissertação.

Figura 25 - Gravação de Jorge Fernandes (c. 2-4)



Transcrição elaborada pela autora especialmente para esta dissertação.

Figura 26 - Transcrição da partitura *Caboclo Bom*, Irmãos Vitale (c. 12-16).





Transcrição elaborada pela autora especialmente para esta dissertação.

Figura 27 - Gravação de Jorge Fernandes (c. 12-16)

Musical notation for the recording of Jorge Fernandes. The first line shows the melody for 'Tão sa_tis_fei_to, Que um ri_ca_ço pa_re_ci_a,' with a red circle around the notes 'to, Que um ri'. The second line shows the melody for 'Toda gente me di_zi_a: "Que fe_liz ca_bo_clo bom!"' with red circles around the notes 'ca_bo_clo' and 'bom!'.

Transcrição elaborada pela autora especialmente para esta dissertação.

Figura 28 - Transcrição da partitura *Caboclo Bom*, Irmãos Vitale (c. 16-19).

Musical notation for the score of 'Caboclo Bom' by Irmãos Vitale. The melody is written on a single staff in a 2/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: 'bom!" U_ma ca_bo_cla a_pareceu, to_da assus_ta_da, Coi_tadinha, a_ban_do_nada'. A red circle highlights the note 'da' in 'Coi_tadinha'.

Transcrição elaborada pela autora especialmente para esta dissertação.

Figura 29 - Gravação de Jorge Fernandes (c. 16-19)

Musical notation for the recording of Jorge Fernandes. The melody is written on a single staff in a 2/4 time signature. The lyrics are: 'bom!" U_ma ca_bo_cla a_pareceu, to_da assus_ta_da, Coi_tadinha, a_ban_do_nada'. Red circles highlight the notes 'da' in 'Coi_tadinha' and 'da' in 'a_ban_do_nada'.

Transcrição elaborada pela autora especialmente para esta dissertação.

Jorge Fernandes nasceu no Rio de Janeiro e era famoso por sua dicção impecável durante as gravações. Arquiteto formado, mudou-se para São Paulo em 1933 e ficou conhecido por cantar músicas folclóricas e de temática sertaneja e romântica como *A Cabocla do Arraiá*, de Pachequinho; *Carta de Amor*, de Samuel Segal; e *Leilão*, esta novamente composição de Hekel Tavares em parceria com Joracy Camargo.

Figura 30 – QR code da canção *Caboclo Bom* interpretada por Jorge Fernandes



A fim de demonstrar uma parte prática da pesquisa, era nossa intenção realizar ensaios da canção *Caboclo Bom* e adquirir dados para análise. Infelizmente, devido a pandemia Covid-19, os ensaios foram cancelados e o isolamento social impossibilitou qualquer encontro com outros instrumentistas. Sendo assim, outros meios foram testados e os ensaios foram realizados por meio de mídias sociais. Primeiramente foi realizada uma reunião com o violonista Guilherme Moreno por meio do aplicativo WhatsApp em que a partitura foi apresentada bem como o desafio de transcrever uma partitura de piano e voz para uma com voz e violão. Uma vez transcrita, outra reunião foi realizada a fim de definir tempo, andamento, dinâmicas, respirações, introduções e interlúdios. Novamente nos vimos impedidos de realizar um ensaio preciso em que a relação cantor e acompanhador se consolida criando uma interpretação simbiótica da canção. Após alguns ajustes iniciamos o processo musical em que Moreno gravava em sua casa a parte do violão e a enviava para escuta e análise. O mesmo era feito pela autora que ouvia o arquivo, cantava e analisava possíveis interpretações enviando um áudio resposta com a versão cantada. Esta troca de arquivos e informações foi realizada diversas vezes até que ambos os músicos se vissem satisfeitos com o resultado. Ao final, foram gravados dois vídeos separados em caráter de performance, um com Moreno ao violão e um com a autora cantando. Os vídeos foram sincronizados e editados com a intenção de similar uma apresentação da canção. Tal conteúdo pode ser encontrado no QR code abaixo (figura 31).

Figura 31 – QR code da canção *Caboclo Bom* interpretada por Anne Karoline Moreira e Guilherme Moreno.



3.2 Análise da canção *Viola Cantadêra*

3.2.1 O texto

Viola Cantadêra

(Arlindo Leal)

Temperada a minha viola
Vou rasgando logo a toada
E minh'arma se aconsola
Já não véve amargurada.

Minha viola é cantadêra
Vae chorando a minha dô
E por se boa companhêra
Nunca, nunca me deixou, Ai!

Com a viola, no sertão
Quando a noite é de luá (*É de luá*)
É de Luá (*É de luá*)
Vou abrindo (*É de luá*) o coração,
(*É de luá*) Nunca deixo de cantá.

Quando alembro, com sôdade,
Da muié que me engano
Eu renego a mocidade
Que não vorta e já passo

Quando eu canto, quando eu choro
A viola vai gemendo
E na serra adonde moro
Minha vois se vae perdendo, ai!

E sozinho no sertão
Quando a noite é de luá (*É de luá*)
É de Luá (*É de luá*)
Vou abrindo (*É de luá*) o coração,
(*É de luá*) Aliviando o meu pená.

Quando eu canto no terrero
Minha vois correndo avoa
Corre as mata, corre os serro
E bem longe ela ressoa

Quando eu canto com tristura
Minha viola num gemido
C'o meu canto se amistura
Mais me deixa intrestecido, ai!

Com a viola no sertão
Quando a noite é de luá (*É de luá*)
É de Luá (*É de luá*)
Vou abrindo (*É de luá*) o coração,
(*É de luá*) Aliviando o meu pená.

O poema foi escrito por Arlindo Leal (1871-1921) para a opereta sertaneja *Cenas da Roça* (1918) uma das obras de maior sucesso do escritor. Musicada por Marcelo Tupinambá (1889-1953), apresenta na partitura duas indicações de gênero: *Tanguinho* e *Canção Sertaneja*. Entretanto, não encontramos indicações como *lento* ou *moderato* na partitura, o que indica que a informação sobre a canção ser um *tanguinho* já ilustra qual o tempo correto para interpretação. Outro aspecto que a difere da partitura de Hekel Tavares é a disposição da letra do poema sobre a parte do piano sem uma pauta destacada. Na composição de Tavares o acompanhamento é um complemento e suporte para a melodia, já na composição de Tupinambá o acompanhamento aparece como um reforço da melodia. Optamos por separar a parte vocal do acompanhamento ao transcrever a canção para melhor compreensão da linha vocal.

Fernando Álvares Lobo nasceu em Tietê, cidade localizada no interior do estado de São Paulo, filho do maestro Eduardo Álvares Lobo. Estudou violino e aprendeu piano ouvindo o instrumento. Durante sua graduação em engenharia civil na Politécnica de São Paulo passou a usar pseudônimos para escrever suas canções, uma vez que a prática musical não era bem vista pelo diretor da instituição, desde então Fernando passou a ser também conhecido como Marcelo Tupinambá (é possível encontrar a escrita Marcello Tupynambá, como está em diversas partituras). Dentre suas obras mais populares encontram-se a revista *São Paulo Futuro* (1914), *O Matuto* (1920), *Maricota Sai da Chuva* (1918) a qual, igualmente integrava a cena musical de *Cenas da Roça*.

Também narrado em primeira pessoa, o texto não nos narra um conto como a canção de Tavares, mas nos dá pistas de como é a vida do caboclo que entoia a canção. Sabemos que ele toca sua viola para espantar a dor de uma saudade “da muié que me engano”, entretanto, tal ato parece ter um efeito ambíguo sobre o caipira que tanto alivia-se da dor, quanto fica mais melancólico.

2º verso: Vou abrindo o coração,
Alliviando o meu pená

3º verso: Quando eu canto com tristura
Minha viola, num gemido,
C’o meu canto se mistura
Mais me deixa intristecido! Ai!

Ao mesmo tempo em que cantar sobre suas mágoas alivia a dor do cantador, ouvir o gemido da viola junto ao seu canto também o deixa propenso a sentir-se mais triste. A melancolia, por sua vez, aparece não apenas nesta canção sendo um assunto recorrente na literatura caipira. Segundo Sant'Anna (2000, p. 93):

Especialmente aludindo à Moda Caipira de raízes, ela é nostálgica, melancólica e apaixonada. Reflete o sentimento do povo, no que lhe possa excitar a imaginação. É branca nas formas e rimas, e um tecido de negros, índios e brancos no pensamento e afeto. Expressa pela viola e seus cantadores a amargura hereditária das matrizes culturais brasileiras: o lusitano exilado e melancólico, o índio e o negro escravos desterrados, mortificados pela miséria física e moral - a tristeza vil de quem teve parte da seiva rapinada de alma, ficando buracos dolentes em cada peito". (SANT'ANNA, 2000, p.93).

Percebemos que em ambas as canções a viola é usada como autenticadora do caipira. Tal instrumento está presente em terras brasileiras desde o século XVI com a chegada dos portugueses ao Brasil.

A viola, por excelência, foi durante os três primeiros séculos da colonização o principal instrumento acompanhador de cantantes, e apenas na primeira metade do século XIX cedeu lugar, na cena urbana, ao jovem violão, que, pela afinação e por ter cordas simples e não duplas, mostrou-se mais funcional ao ofício de acompanhador do canto" (VILELA, 2015, p. 41)

Frequentemente ligada à imagem dos habitantes do sudeste e do Centro-Oeste brasileiro, a viola tornou-se um dos instrumentos preferidos dos viajantes e tropeiros que transitavam entre as duas regiões. Na canção de Tavares, ao nomear tudo o que possuía em sua "casa de sopapo" – somente o essencial -, o eu lírico menciona a presença de um violão que tocava durante a noite. Quando volta do trabalho com a intenção de se casar encontra um cabrocha tocando este mesmo violão que o acompanhava em noites de solidão. Em *Viola Cantadêra* o instrumento também surge como companheiro em momentos de solidão, sendo até mesmo mais fiel do que a amada pois a viola nunca o deixou. Ela está presente em seus momentos de tristeza, sua voz se mistura ao som das cordas transformando violeiro e viola em apenas um canto. Em *Ao Som da Viola*, também de Tupinambá, a viola ampara o eu lírico quando a saudade o atormenta, disfarçando a dor ao pontear as cordas.

O texto é formado por três quadras e três estrofes somando 36 versos no total, novamente com ritornelo e sem refrão. As rimas são organizadas em ABAB em todas as quadras, formando um esquema de rimas cruzadas perfeitas e assonantes.

Temperada a minha **viola**
 Vou rasgando logo a **toada**
 E minh'arma se aconsola
 Já não véve amargurada.

Sua estrutura silábica é formada, novamente, por septissílabos.

Com elisão:

Tem / pe / ra / daa / mi / nha / vio/la (7)
 Vou / ras / gan / do / lo / go a / toa/da (7)
 E / mi / nh'ar / ma / se a / com / so /la(7)
 Já / não / vé / ve a / mar / gu / ra /da(7)

As últimas quadras também seguem a mesma estrutura septissílabo, porém com o acréscimo da repetição do texto *é de luá*, coincidindo com a parte B da canção em que a disposição rítmica é diferente da parte A. Se desconsiderarmos o fato de que na segunda estrofe o primeiro verso da terceira quadra é diferente das outras duas estrofes, podemos chamar a terceira quadra, e, por consequência, a parte B da canção, de refrão.

Com / a / vio / la / no / ser / tão (7)
 Quan / do a / noi / te é / de / lu / á (7)
 Vou / a / brin / do o / co / ra / ção (7)
 A / li / vian / do o / meu / pe / ná (7)

3.4.2 Aspectos musicais e interpretativos

Encontramos uma indicação na partitura na parte superior à esquerda, em que está escrito: “Repertório dos duetistas ‘Os Garridos’”, o que indica que esta canção era apresentada em saraus e teatros pelo casal Alda e Américo Garrido, grandes intérpretes

de canções caipiras e sertanejas da primeira metade do século XX. A canção de Tupinambá difere da canção de Tavares em diversos aspectos, a começar pela disposição da letra da canção na partitura. Não há uma pauta separada da parte do piano para o canto, o que nos leva a crer que a melodia principal é composta pelas notas agudas tocadas pela mão direita do pianista. Novamente temos apenas a primeira letra da canção junto da partitura, de modo que a segunda e terceira estrofe estão escritas por extenso ao final da partitura. Há uma pequena introdução tocada ao piano formada por quatro compassos na qual se estabelece o ritmo e andamento de toda a canção, a qual também servirá de interlúdio após cada ritornelo. As figuras rítmicas apresentadas nesta pequena introdução serão usadas durante toda a canção, principalmente na linha do baixo tocado pela mão esquerda.

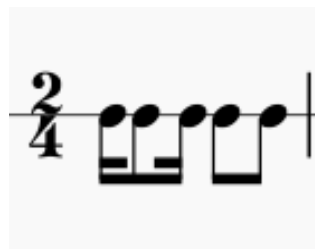
Figura 32 - Introdução *Viola Cantadera*, Tupinambá (c. 1-4).



Transcrição elaborada pela autora especialmente para esta dissertação.

Tal linha segue a mesma estrutura rítmica durante toda a canção, com exceção dos quatro compassos iniciais e os dois compassos que finalizam cada seção.

Figura 33 - Ritmo do acompanhamento na canção *Viola Cantadera*, M. Tupinambá.



Transcrição elaborada pela autora especialmente para esta dissertação.

Assim como o tango argentino, o tanguinho também é escrito em compasso binário, contudo possui mais semelhanças com o maxixe do que com a dança argentina, sendo aquela dança muitas vezes chamada de tango brasileiro. Esta dança surgiu no Rio de Janeiro e tornou-se popular nos séculos XIX e XX, sendo assimilada, com o passar dos anos, a elementos rítmicos e melódicos de outras danças como o próprio tango

argentino, a habanera e o lundu. O maxixe sofreu preconceito por sua dança “indecente” em que os corpos permaneciam muito próximos, sendo subjugado a locais populares como clubes carnavalescos, teatros de revista, grupos de choro e cabarés. Apelidar o maxixe de tango brasileiro foi uma das formas encontradas para que a dança chegasse às casas de concertos mais prestigiadas e as partituras pudessem ser vendidas para “casas de família”, tomemos por exemplo *Odeon* (1912) de Ernesto Nazareth (1863-1934), e *Corta Jaca* (1895) de Chiquinha Gonzaga (1847-1935).

Algumas outras canções com temática sertaneja compostas como tango/tanguinho são *Sertanejo* de Tenente Lorena (da revista *Uma Festa na Freguezia do Ó*); *Ai! Ai!, Ao Som da Viola*, *Cabocla Apaixonada* e *Tristeza de Caboclo*, todas de Marcelo Tupinambá. Ainda deste mesmo autor encontramos algumas canções em que não há a indicação *tanguinho* na partitura, porém é possível encontrar a figura rítmica característica do tanguinho em algumas passagens como *Ruana*, designada como *sertaneja* (c. 10-39); *Que Sôdade!*, designada como *scena sertaneja* (toda a canção).

A canção é dividida em parte A e parte B, separadas pela interjeição *ai!*. A parte A da canção – onde encontra-se a maior parte do texto – é escrita em Lá bemol maior. A transição pra a parte B, escrita em sua relativa Fá menor, é feita no momento da interjeição *ai!*, com um acorde de Dó maior com sétima menor, ou seja, dominante de Fá menor.

Figura 34 - Acorde de Dó maior com sétima menor. *Viola Cantadêra*. Tupinambá. (c. 20).



Transcrição elaborada pela autora especialmente para esta dissertação

A canção permanece em Fá menor até o momento do ritornelo quando retorna ao início da canção e ao seu tom original. Não há grandes mudanças harmônicas sendo encontrados apenas quatro acidentes em toda a canção (Mi bequadro, Fá bemol, Sol bemol, Lá bequadro). Outro ponto de divisão são as dinâmicas contrastantes, a parte A em *forte* e a parte B em *piano*. Estas são as duas únicas indicações de dinâmica indicadas em toda a partitura.

A melodia vocal é composta majoritariamente por graus conjuntos com poucos saltos. A tessitura vocal não possui grandes exigências, sendo trabalhada em uma região média onde a nota mais aguda é um Fá natural e a mais grave um Mi bemol.

Figura 35 - Tessitura vocal da canção *Viola Cantadera*, M. Tupinambá.



Transcrição elaborada pela autora especialmente para esta dissertação

Outro ponto importante é a existência de uma segunda linha melódica entre os compassos 26 e 33 em que se lê a frase “*é de luá*”. A melodia é composta pela repetição, primeiro da nota dó natural, seguido da repetição da nota fá natural. Devido a sua composição é possível supor que esta melodia pertença a um coro presente no momento em que a canção foi representada em *Cenas da Roça*. Não há na partitura nenhuma indicação se esta nova linha deve ser cantada por um coro, trio ou duo, aparecendo apenas como uma referência melódica, sempre com a mesma letra.

Figura 36 - Melodia responsorial *é de luá*, *Viola Cantadera*, (c. 26-29).

Transcrição elaborada pela autora especialmente para esta dissertação.

Na parte A da canção, a melodia é formada por três notas descendentes diatônicas seguidas de notas repetidas distribuídas em colcheias. Em contraste, a parte B é formada por notas diatônicas descendentes em semínimas, seguidas de saltos de terças em colcheias. Também na parte A os finais de frases são marcados por uma colcheia ligada a uma semicolcheia e toda a construção da frase leva o ponto de apoio até a sétima sílaba da frase.

Temperada a minha **viola**
 Vou rasgando logo a **toada**
 E minh'arma se aconsola
 Já não véve amargurada.

A primeira quadra termina em um acorde de Mi bemol maior, dominante de Lá bemol maior, indicando a necessidade de continuidade da narrativa. A segunda quadra apresenta, ao final, o acorde de Lá bemol maior, encaminhando o fim da canção. Contudo, a inserção do acorde de Dó maior com sétima menor indica a continuidade da narrativa, agora em uma nova tonalidade. No compasso 28 encontramos o fim do décimo verso. Ainda que o acorde escrito seja a tônica da nova tonalidade, a linha do canto repousa na quinta do acorde, impulsionando o início da próxima frase musical, a qual caminha para o encerramento da canção no compasso 36, agora com a linha vocal repousando na fundamental sendo reforçada pelo último acorde realizado pelo piano.

Analisando a interpretação de Déa Trancoso e Chico Lobo, gravada em 2002, podemos perceber algumas alterações para maior conforto da intérprete. Trancoso (VIOLA, 2002)

transpôs a canção de Tupinambá para Ré maior, transformando a nota mais aguda em um Si natural, o que torna a tessitura da canção mais confortável e próxima da região da fala. Não é possível reconhecer o *tanguinho* escrito por Tupinambá, uma vez que na primeira parte da canção (c. 1-20) a viola caipira acompanha a cantora seguindo o mesmo ritmo do canto e não o sugerido pelo compositor. Trancoso (VIOLA, 2002) não altera essencialmente a melodia escrita por Tupinambá, mas altera ritmicamente algumas frases

em sua interpretação. Nos compassos 14 a 16 a partitura apresenta o texto “*vae chorando a minha dô*”, entretanto na gravação ouvimos a frase “*vae cantando a minha dô*”.

Figura 37 - *Viola Cantadera*. Tupinambá. (c. 8-10).

toa-da Ea mi - nh'ar-ma sea-con - so - la Já não vé-vea-

Transcrição elaborada pela autora especialmente para esta dissertação

Figura 38 - Gravação de Déa Trancoso (c. 8-10)

toa-da Eami - nh'ar-masea-con - so - la Já não vé-vea-mar-gu - ra-da

Transcrição elaborada pela autora especialmente para esta dissertação.

A segunda linha melódica apresentada no compasso 26 em diante, não foi reproduzida na gravação, o que possibilitou a alteração rítmica do trecho entre os compassos 26 a 28.

Figura 39 - *Viola Cantadera*. Tupinambá. (c. 24-28).

tão Quan-doa noi-teéde lu - á É de lu - á É de lu - á Vou É de lu - á

Transcrição elaborada pela autora especialmente para esta dissertação

Figura 40 - Gravação de Déa Trancoso. (c. 24-28)

tão Quan-doa noi-teé de lu - á É de lu - á

Transcrição elaborada pela autora especialmente para esta dissertação

Com a alteração do eu lírico de masculino para feminino, a intérprete realiza algumas mudanças textuais (*sozinho/sozinha; intristecido/entristecida*), como no segundo verso da segunda letra. No texto original encontramos “*quando alembro com sôdade da muié que me engano*”, o qual Trancoso (VIOLA, 2002) optou por alterar para “*quando alembro com sôdade de arguém que me engano*”, retirando a palavra que indicava o gênero feminino da frase. A fim de ajustar as demais letras na melodia da canção, Trancoso (VIOLA, 2002) realiza ajustes em algumas figuras rítmicas. Para que a segunda letra da canção se encaixe na melodia dos compassos 8 e 9, é necessário transformar a colcheia e semicolcheia do fim do compasso 8 em três semicolcheias, mas esta mudança só é necessária graças à mudança da palavra *renego* por *arrenego*, realizada pela cantora. Ainda na mesma estrofe, encontramos alterações textuais no sexto verso em que “*a viola vae gemendo*” torna-se “*minha viola vai morrendo*”. A cantora Déa Trancoso (VIOLA, 2002) opta por enunciar a letra “r” – na maior parte de sua performance – de maneira vibrante quando este se localiza entre sílabas utilizando o fonema [r], embora não exista um padrão, de maneira que em diversos momentos podemos ouvir o fonema [x]. tais escolhas interpretativas alteram a percepção auditiva do ouvinte e devem ser pensadas e analisadas durante o momento de estudo.

As entoações sustentam o efeito de naturalidade no mesmo campo sonoro em que se dão a estabilização e a periodização melódica programadas pela composição. Portanto, elas são também programadas, mas para parecerem não programadas. Assim como um ator que elabora exaustivamente um texto para dizê-lo com a máxima naturalidade, as entoações são cuidadosamente programadas para conduzir com naturalidade o texto e fazer do tempo de sua execução um momento vivo e vivido fisicamente pelo cancionista (TATIT, 2002, p. 21).

A versão de Ely Camargo (VIOLA, 1968) e Paulo Barreiro foi gravada em 1968, lançada em um LP com obras de Marcelo Tupinambá. De certa forma, possui similaridades com a versão de Déa Trancoso (VIOLA, 2002), como o timbre metálico feminino e portamentos realizados em momentos de apoio tonal. Novamente o acompanhamento não é realizado por um piano, mas por um violão que executa uma pequena introdução instrumental em Fá suspenso menor, preparando para a entrada da cantora em Ré maior.

Figura 41 - Capa do LP de Ely Camargo sobre as obras de Marcelo Tupinambá



No violão podemos ouvir uma rítmica evocando uma dança, ainda que não constitua a rítmica característica do *tanguinho*, nos aproxima mais da versão original do que a versão interpretativa de Déa Trancoso (VIOLA, 2002).

Figura 42 - Ritmo executado pelo violão na gravação de Ely Camargo



Transcrição elaborada pela autora especialmente para esta dissertação.

A cantora realiza pequenos trinados nas notas longas da segunda parte da canção, além de um portamento no compasso 21 entre as Mi e Dó sustenido. Déa Trancoso (VIOLA, 2002) realiza algo similar em sua interpretação de 2002, provavelmente relacionado com a interpretação anterior de Ely Camargo (VIOLA, 1968).

Figura 43 - Interpretação de Ely Camargo sobre os compassos 21 a 24.



Transcrição elaborada pela autora especialmente para esta dissertação.

A única mudança textual significativa feita por Camargo (VIOLA, 1968) encontra-se na frase “*quando alembro com sôdade de arguém que me engano*”, mesma mudança realizada por Trancoso (VIOLA, 2002). A respeito de sua fonética, vemos variações no som da letra “r”, ora soando de maneira rolada [r], ora soando fricativa surda [x]. Há, porém, uma constância na enunciação da letra “t”, soando sem o escape de ar característico de algumas regiões do Brasil [t] ao invés de [tʃ]).

As análises dos áudios sobre as canções de Hekel Tavares e Marcelo Tupinambá proporcionaram uma gama de questionamentos sobre a performance da música caipira do século XX. O intérprete pode transitar por vários caminhos ao seguir uma partitura que não oferece muitas informações. Partindo desta perspectiva, os elementos históricos e sociais, junto das análises realizadas com base no material recolhido, permitem ao intérprete escolher qual destes caminhos trilhar, concebendo uma série de performances possíveis, cada uma com sua personalidade própria.

3.6 Análise da canção *Ao Som da Viola*

3.6.1 O texto

Ao Som da Vióla

Sempre a lembrá
do meu amô
Vivo a cantá na
matta em frô!
Na vióla sei me acompanhá
Nela sou rei a puntiá!

A toada eu sei sortá
quano a sôdade vem
Sem orvidá
quem me qué bem
E logo a minha voiz
longe vai ressoá
Parte veloiz
vibra no á

Mas quano a noite vem
Sinto a sôdade me atentâno
E fico a pensá no meu doce bem
Com quem eu fico sonhâno!
No meu rancho de sapé
Eu vou na vióla puntiâno
E sem perdê da minh'arma a fé
Consolo o meu pená.

Pro céu azú
aprumo o oiá
Oiço o nambú
na matta a piá!
Como o sabiá
bão cantadô,
Sei disfarçá
meus amargô!

Na viola o meu sofrê
sei disfarçá, ó sim,
Sem esquercê
quem pensa em mim!
E sem me denunciá,

contêno minha dô
 Vivo a cantá
 na matta em frô!

Mas quano a noite vem...

Nesta partitura não é possível encontrar a indicação do letrista como nas outras partituras aqui analisadas, apenas a indicação “*adaptação rítmica de Arlindo Leal*”. Contudo, dada a vasta produção musical de Tupinambá em parceria com Leal, é possível que esta canção também possua letra de seu parceiro de trabalho. É uma canção curta de aproximadamente três minutos de duração, podendo ser mais longa dependendo da performance do intérprete quanto as suas repetições. Novamente não encontramos nenhuma indicação de dinâmica apenas a indicação “tanguinho” logo abaixo do título da canção.

No poema encontramos um eu-lírico separado de seu amor que toca sua viola para espantar a saudade. Em seu “rancho de sapé”, rodeado por uma mata florida e passarinhos que o acompanham em seu canto, o eu lírico, exímio violeiro (“*Na viola sei me acompanhá, nela sou rei a puntiá*”) canta a saudades de quem está longe e também dirige seus pensamentos a ela, sendo que tal sentimento de saudade se intensifica durante a noite. Ao analisar o texto podemos traçar diversos paralelos com a canção *Viola Cantadêra*, onde o cantador também se utiliza da viola para espantar a saudades de alguém. Entretanto, enquanto em *Viola Cantadêra* a viola é utilizada para lamentar um desengano, em *Ao Som da Viola* o cantador utiliza a música para “disfarçá” o sofrer “sem esquecer” quem também pensa nele. A viola aparece em ambas as canções como um tratamento para sentimentos melancólicos e sorumbáticos, um instrumento que acalanta o cantador em momentos de solidão e reflexão. O texto é dividido em quatro estrofes e um refrão sendo que as duas estrofes finais são a repetição da melodia *da capo*. As rimas são organizadas em ABAB, ou seja, rimas cruzadas perfeitas e assonantes, mesma estrutura utilizada em *Viola Cantadêra*.

Sempre a lembrá
 do meu amô
 Vivo a cantá

na matta em frô!

Diferentemente de *Viola Cantadêra*; *Beija-frô, meu Beija-frô* e *Caboclo Bom*, *Ao Som da Viola* possui uma estrutura textual diferente das demais canções analisadas podendo ser dividida em três partes ao invés de duas. A primeira estrofe de *Ao Som da Viola* é formada por uma estrutura tetrassílaba. Já a segunda estrofe é formada por dois versos hexassílabos (é necessário considerar a interjeição *ó* como uma sílaba, uma vez que esta deve ser entoada durante a canção) e dois versos tetrassílabos.

Na / vio / la o / meu / so / frê (6)

Sei / dis / far / çá / ó / sim (6)

Sem / es / quer / cê (4)

quem / pen / sa em / mim (4)

O refrão é formado por uma estrutura diferenciada, escrita para se encaixar nas figuras rítmicas da frase musical.

Mas / qua / no / a / noi/ te / vem (7)

Sin / to a / sô / da / de / me a / ten / tâ (8)

E / fi / co a / pen / sa / no / meu / do / ce / bem (10)

Com / quem / eu / fi / co / so / nhâ (7)

No / meu / ran / cho / de / sa / pé (7)

Eu / vou / na / vió / la / pun / ti / â (8)

E / sem / per / dê / da / mi / nh'ar / ma / a / fé (10)

Com / so / lo / o / meu / pe / ná. (7)

Tal estrutura textual acompanha a estrutura de composição da canção, a qual discutiremos mais adiante.

3.6.2 Aspectos musicais e interpretativos

Ainda que esta canção se diferencie em alguns aspectos das demais canções analisadas, iniciaremos nossa análise com as semelhanças a fim de proporcionar uma

conexão entre as canções. Tupinambá apresenta-nos um tanguinho em sua estrutura clássica 2/4 a qual permanecerá por toda a canção. Sua introdução é construída a partir de um único compasso no qual se encontra uma quinta justa apresentando o tom da canção. Esta pequena introdução não será novamente executada como interlúdio da segunda letra, contudo, fica a cargo do intérprete realizar ou não um interlúdio entre uma letra e outra.

Figura 44 – Introdução da canção *Ao Som da Viola* (c. 1).



Transcrição elaborada pela autora especialmente para esta dissertação.

Ainda mantendo apenas um compasso de introdução, a versão para pequena orquestra apresenta nas linhas de violoncelo e percussão a figura rítmica semicolcheia-colcheia-semicolcheia seguida de semínima, figura esta que, além de ser uma das figuras qualificadoras do tanguinho, permanecerá presente por todo o acompanhamento da canção.

Esta canção é a única canção analisada neste trabalho que pode ser, de certa forma, dividida em três partes ao invés de duas partes A e B, como as demais canções. Esta estrutura é marcada não apenas pelas alterações textuais, melódicas e harmônicas, mas também pela presença da barra dupla entre os compassos 17-18 e 33-34.

Figura 45 – Barra dupla indicando início de seção (c. 17-18).

á! A toa-daeusei sor - tá Quâ

Transcrição elaborada pela autora especialmente para esta dissertação.

Figura 46 – Barra dupla indicando início de seção (c. 33-34).

á! Mas quan-do a noi-te

Transcrição elaborada pela autora especialmente para esta dissertação.

A parte A da canção escrita em Sol maior, estende-se do compasso 1 ao 33 e é dividido em seção 1 e seção 2. Se desconsiderarmos o primeiro compasso partindo do pressuposto que ele é apenas uma introdução para o canto, encontraremos novamente a estrutura de 16 compassos por seção, estrutura citada por Leandro (2005, p.35). Sendo assim a seção 1 se estenderia do compasso 2 ao 17 e a seção 2 do compasso 18 ao 33 e a parte B – que não possui divisões seccionais – do compasso 34 ao 49. Na versão para piano e voz o acompanhamento da mão esquerda da parte A é composto pela figura do tanguinho em toda a sua extensão, salvo os compassos 9 e 10 que são o final e início de uma nova frase.

Na seção A1 encontramos duas frases musicais semelhantes, diferenciando-se apenas em suas terminações sendo a primeira uma terminação feminina e a segunda uma terminação masculina finalizando esta primeira parte, tais terminações também estão presentes em outras canções aqui analisadas. O início de frase da seção A1 é facilmente reconhecível por sua tríade cromática ascendente, figura que aparece apenas na seção A1. Outra estrutura rítmica preponderante nesta seção é o ritmo sincopado com a qual a frase foi construída a qual será um elemento unificador entre a seção A1 e a seção A2, como veremos mais adiante. Em contraste com a seção A1, a seção A2 tem início na região aguda da voz e é constituída por tríades descendentes em progressão que caminham para o final de frase já apresentado na seção A1.

Figura 47 – Final de frase feminino seção A1 (c. 6-9).

Transcrição elaborada pela autora especialmente para esta dissertação

Figura 48 – Final de frase feminino seção A2 (c.22-25).

Transcrição elaborada pela autora especialmente para esta dissertação.

O contraste entre a seção A1 e A2 no arranjo para pequena orquestra se dá nos acompanhamentos da melodia principal. Na seção A1 quatro instrumentos se encarregam

de nos apresentar a melodia principal enquanto os demais possuem uma função rítmica. Já na seção A2 é introduzida uma resposta ornamental a cada semínima pontuada da melodia principal. A parte B da canção foi escrita em sua relativa Mi menor, mais uma vez se enquadrando na estrutura de diversos tanguinhos compostos por Tupinambá. O piano acompanhador anteriormente homofônico junto a voz solista, agora passa a contrapor o ritmo da melodia principal. Se a figura rítmica escrita para a voz é composta por semicolcheia-colcheia-semicolcheia seguida de duas colcheias, o acompanhamento na mão esquerda é composto por quatro colcheias e vice-versa.

Figura 49 – Ritmos contrastantes entre voz e acompanhamento da parte B (c.34-35).

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with lyrics: "Mas quando a noi-te vem Sin-toa sô-". The piano accompaniment is on two staves. The right hand part consists of chords and eighth notes, with a '7' indicating a seventh chord in the first measure. The left hand part consists of eighth notes. The score is for measures 34 and 35.

Transcrição elaborada pela autora especialmente para esta dissertação.

Ao analisarmos a partitura para pequena orquestra a maior mudança se encontra na linha da flauta e do violoncelo que juntos criam uma extensa linha melódica virtuosa formada por semicolcheias que perdura por toda parte B. Em conexão com o texto da canção, a parte B pode ser entendida como a representação da saudade que fica mais forte e perdura todo o período noturno, onde o trabalho no campo já cessou e tudo o que resta para consolar o penar é pontear a viola. É possível cogitar também que tal virtuosismo apresentados nas linhas de flauta e violoncelo sejam o próprio pontear do caipira em sua viola saudosa de sua amada.

A linha vocal da canção se enquadra em uma oitava de tessitura. É majoritariamente formada por graus conjuntos na parte A e notas repetidas na parte B, novamente um reforço para o contraste entre as partes.

Figura 50 – Tessitura vocal da canção *Ao som da Viola*, M. Tupinambá.



Transcrição elaborada pela autora especialmente para esta dissertação.

Se a melodia da seção A1 inicia-se ascendentemente e a melodia da seção A2 descendentemente, a melodia da parte B parte de um salto de sexta maior seguido de sete notas iguais, diferenciando-se apenas no ritmo. É a seção musical que possui o texto mais extenso da canção e, por consequência, o que possui mais figuras rítmicas curtas em contraste com as ligaduras e notas pontuadas das seções anteriores. As transições entre uma seção e outra não são formadas por pontes ou conduções intrincadas, a própria mudança de tonalidade ocorre sem aviso prévio sendo indicado apenas pela barra dupla, sem preparação harmônica para o ouvinte, assim como em outras composições de Tupinambá.

Além de analisar dois áudios da canção, algumas anotações podem ser feitas a partir da experiência da autora ao interpretar a obra. Um ponto importante é a tessitura da canção localizada na região média e aguda das vozes agudas. Tanto a seção A2 como a parte B iniciam já na nota mais aguda da canção e ainda que a seção 2 caminhe para uma região média, a parte B permanece no que é conhecido na literatura do canto como *notas de passagem*³⁰. É necessário que o cantor possua um domínio minimamente avançado ao cantar na região de passagem a fim de evitar quebras vocais sem causar tensão no trato vocal. Outra dificuldade é encontrar um timbre vocal aprazível em que o texto seja compreensível. Uma opção é entoar toda a canção uma oitava abaixo da sugerida na partitura ou mudar a tonalidade da canção para uma tonalidade mais confortável ao intérprete. Nas demais canções aqui analisadas, as tonalidades escolhidas aproximavam-se da região de fala, tornando a canção mais praticável principalmente na questão fonética. Tal critério pode auxiliar na escolha de uma tonalidade adequada para cada

³⁰ “*Notas de passagem* (passagio, em italiano): região da extensão fonatória de interseção entre registros, na qual a ocorrência de quebras vocais, ou quebras de registros, tende a ser mais frequente.”. Sundberg, Johan. *A Ciência da voz*, Edusp: SP. p. 306.

intérprete, não sendo aguda a ponto de causar tensão e incompreensão do texto, nem muito grave perdendo-se um timbre de maior brilho. Outra possível possibilidade interpretativa é a escolha do instrumento acompanhador, podendo ser este o próprio piano, uma pequena orquestra, ou aqueles que levam o título da canção, a viola ou violão.

Uma vez escolhida tonalidade e o instrumento acompanhador de preferência, o intérprete deve voltar seus olhos a escrita textual do poema. Escrito na variante linguística caipira, algumas palavras podem causar estranhamento ao intérprete como *orvidá*, *oiço*, *esquercê*, sendo elas facilmente “corrigíveis” no momento do canto se não for tomada a devida atenção. Deve-se escolher qual sonoridade será dada às consoantes, por exemplo, qual sonoridade será escolhida para a letra “r”, podendo ela ser reproduzida de maneira rolada [r] ou alveolar [ɾ] e em qual momento cada uma delas será reproduzida, qual sonoridade será escolhida para as letras “t” e “d” quando em conjunto com a letra “i”, podendo elas serem reproduzidas de maneira africada [tʃ] e [dʒ], ou dental [t] e [d]. Uma vez escolhida a sonoridade das consoantes e vogais esta deve permanecer por toda a canção. Também caberá ao intérprete realizar os devidos ajustes de encaixe da segunda letra na melodia, ainda que este passo não ofereça grandes dificuldades, uma vez que toda a segunda letra se justapõe a melodia de maneira natural.

Analisaremos, pois, a interpretação de Deise Vânia de Lima Horn no 6º Festival de Música dos Campos Gerais acompanhada ao piano por Douglas Passoni de Oliveira no ano de 2014. A tonalidade escolhida pela intérprete é a de Mib Maior, o que pode tornar a canção mais cômoda alterando a nota mais aguda de Sol natural para Mi bemol. Nessa tessitura torna-se mais confortável articular o texto nas regiões agudas e a região grave não é extrema a ponto de a intérprete perder o brilho natural de sua voz. O acompanhamento ao piano permanece o mesmo sugerido na partitura (em anexo), porém na tonalidade de Mib Maior. É possível perceber que Horn baseia sua interpretação na partitura de Tupinambá, uma vez que a única diferença estrutural entre sua interpretação e a partitura presente neste trabalho é a mudança de tonalidade.

Horn utiliza de rubatos e portamentos para dar uma característica melancólica a sua performance nos inícios de frase. Horn também insere uma cisura entre as seções A1 e A2, dando maior dramaticidade e definição a cada seção. Ao entoar as notas agudas da seção A2 realiza um rubatto, adicionando melancolia a canção e deixando aparente a região da voz que possui maior projeção. Na parte B da canção insere um *acelerando*, provavelmente a fim de reforçar o sentimento de saudade presente no texto da canção. É

possível perceber também uma escolha de dinâmicas entre a parte A entoada em *p* e a parte B entoada em *mf* a fim de criar contrastes entre as seções. Horn não altera o texto da canção, cantando exatamente todas as variações linguísticas escritas por Arlindo Leal. Sua escolha fonética permanece estável durante toda a canção tendo escolhido para a letra “r” inicial o som gutural [x] e o som [r] no meio das palavras. As consoantes “t” e “d” seguidas de “i” são entoadas como [tʃ] e [dʒ], e também permanecem estáveis durante toda a canção. Se a intérprete optasse por reproduzir as consoantes “r”, “t” e “d” como [r], [t] e [d], sua interpretação passaria a se assemelhar às interpretações de canções similares encontradas em antigas gravações, aproximando-se da pronúncia usual de quando a canção foi escrita, e pode ser uma das diversas escolhas interpretativas.

Figura 51 – QR code da canção *Ao Som da Viola* interpretada por Deise Vânia de Lima Horn



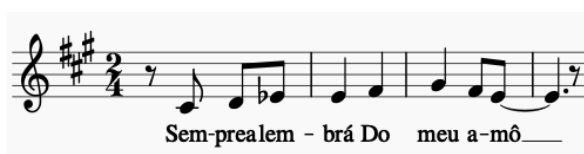
Já na versão de Zizi Possi gravada em 1995 pelo Sesc-Pompéia possui um acompanhamento orquestral na tonalidade de Lá maior, muito mais próximo da tessitura da voz falada da intérprete. O acompanhamento orquestral não foi baseado nas partituras orquestrais encontradas durante a pesquisa, o grupo optou por criar uma introdução levemente mais longa a qual também é utilizada como um interlúdio para conectar o primeiro ao segundo texto da canção, bem como a finalização da canção. A interpretação exhibe um andamento mais lento do que a de Horn, porém sem perder a rítmica do tanguinho. Possi altera levemente a rítmica da melodia salientando assim o texto da canção o qual entoa com todas as variações linguísticas escritas.

Figura 52 – Ritmo sugerido pela partitura (c.1-4).



Transcrição elaborada pela autora especialmente para esta dissertação.

Figura 53 – Interpretação de Zizi Possi sobre os compassos 1-4.



Transcrição elaborada pela autora especialmente para esta dissertação.

Não é possível perceber um contraste incisivo entre as seções A1 e A2 na interpretação de Possi, apenas entre as partes A e B no acompanhamento. A parte A é estruturada por staccatos que marcam o ritmo no contratempo, ao entrarmos na parte B ouvimos um acompanhamento em legato nos instrumentos de sopro. Outro ponto de contraste com a versão de Horn é a escolha fonética de Possi que, apesar de paulista, pronuncia o “r” inter consonantal como [x], escolha estética presente na música popular brasileira, porém conhecida por caracterizar nativos da cidade do Rio de Janeiro.

Figura 54 – QR code da canção *Ao Som da Viola* interpretada por Zizi Possi.



3.5 Análise da canção *Beija-frô, meu Beija-frô*

Esta obra de Tupinambá também foi integrante da já mencionada opereta *Cenas da Roça*, sendo considerada uma “canção-espetáculo”:

que são apresentadas como atrações em si mesmas, das quais as próprias personagens são espectadoras, aplaudindo no final. Trata-se de uma variante do “teatro dentro do teatro”, recurso bastante recorrente nas revistas, em que a montagem de uma peça ou a apresentação de um espetáculo eram frequentemente objeto de uma cena. Porém, diferentemente da revista, no gênero sertanejo, a “atração” dentro da peça era a própria musicalidade caipira. (BESSA, 2012, p. 233).

A canção se encontra no final do primeiro ato e é cantada por Maria Bonita. Segundo Bessa (2012, p. 234), a canção é apresentada como uma provocação ao personagem José Carlos que um dia conquistou o coração de Maria Bonita e depois mudou-se para a cidade grande. É também com esta canção que se abre uma seção musical dentro da opereta sendo seguida por *Mal me quer, bem me quer, Nhá Chica, Viola Cantadêra* (canção analisada neste trabalho) e finalizando com *Toque da Alvorada*. Todas estas foram compostas por Marcelo Tupinambá.

Em contraste com a canção *Viola Cantadêra*, podemos perceber que grande parte deste repertório gira em torno das temáticas amorosa e sertaneja. Na temática amorosa vemos canções em que o eu lírico foi iludido ou abandonado pela pessoa amada, bem como o canto da saudade, assim como em *Ao Som da Viola, Barbuleta, barbuleta, Cabocla Apaixonada, Que Sôdade, Tristeza de Caboclo e Caboclo Bom*, canção aqui já analisada. Com a temática sertaneja enaltecendo o sertão e a vida nele passada encontramos obras como *Ruâna e Maricota sai da chuva*.

3.5.1 O Texto

Beija-frô, meu Beija-frô

(José Eloy)

Beija-frô, meu Beija-frô,
Nunca deixes de avoá,
Beija, beija, meu amô

As froes do meu quintá.
 Vôa, avôa devagarinho,
 Suga o mé, de frô em frô,
 Vôa, avôa, meu passarinho,
 Bate as azas, Beija-frô!

Vôa, vôa, vôa e vôa
 Da azú ligeiro avôa
 Vem depressa, vem beija
 As rosa do meu quintá

2x

Beija-frô, meu Beija-frô,
 Vem avoando para cá
 Que eu guardei, cherósa frô
 Que tu gosta de beijá
 Beija, beija, de mansinho,
 Minha boca, aberta em frô
 Anda, vem, devagarinho,
 Prova o mé do meu amô

Vôa, vôa, vôa e vôa
 Da azú ligeiro avôa
 Vem, depressa, que estou loca
 Vem beijá a minha boca!

2x

Beija-frô, meu Beija-frô,
 Anda, vem, ó meu traquina,
 Vem gosá o bom frescô
 Das roseira e das cravina
 Vôa, vôa, meu passarinho,
 Beija a rosa, tão faceira
 Tem cuidado c'os espinho
 Que essa frô é traiçoeira
 Vôa, vôa, vôa e vôa
 C'o a rosinha não caçoa

Vem beijá, meu Beija-frô
 Minha boca aberta em frô 2x

Beija-frô, meu Beija-frô
 Ouve o que te vou conta
 Eu também tive um amô
 Que gostava de beijá
 Certo dia, esse damninho,
 Foi-se embora e me deixou
 Foi posá num outro ninho,
 Meu querido e doce amô!
 E bem longe, agora vôa,
 Anda errante, anda á tôa,
 Té parece, Beija-frô,
 Que tua alma nelle entrô! 2x

O texto foi escrito por José Eloy, pseudônimo de Arlindo Leal (BESSA, 2012, p. 83), o qual será usado para assinar diversas letras de compositores majoritariamente paulistas, dentre eles Marcelo Tupinambá. É interessante pontuar que, ainda que *Viola Cantadêra* e *Beija-frô, meu Beija-frô* pertençam à mesma opereta *Cenas da Roça*, nas partituras disponíveis para venda elas são creditadas de maneira diferente. Enquanto em *Beija-frô, meu Beija-frô* a letra é creditada a José Eloy, *Viola Cantadêra* é creditada a Arlindo Leal e recebe as inscrições “Repertório dos duettistas ‘Os Garridos’, da opereta sertaneja ‘Scenas da Roça’ original de Arlindo Leal.”

Na partitura encontramos a indicação *Modinha Sertaneja*, sendo esta a única indicação mais próxima de andamento da canção para o intérprete. As figuras rítmicas apresentadas na mão esquerda do acompanhamento ao piano indicam a composição de um tanguinho, de modo que o acompanhamento atua como um suporte harmônico e rítmico para o cantor. Em sua dissertação de mestrado, Marcelo Tupinambá Leandro (bisneto de Marcelo Tupinambá) cita que “os Tangos ou Tanguinhos representam vinte por cento da obra editada do autor. É sua maior produção.” (LEANDRO, 2005, p. 35).

Novamente nos é apresentado um texto em primeira pessoa, desta vez em uma conversa com um beija-flor. Tal obra pode ser relacionada com *Barbueta, barbuleta*, -

outra obra encontrada durante a pesquisa e presente nos anexos, também escrita por José Eloy -, em que o eu lírico se expressa com uma figura alimária. Ambas as figuras, beija-flor e borboleta, são figuras que possuem asas e liberdade de locomoção, o que pode ser um indicativo do porquê o autor escolheu tais figuras para ilustrar um amor que se foi.

Menos melancólica que *Barbuleta, barbuleta*, o eu lírico de *Beija-frô, meu Beija-frô* em um primeiro momento se alegra com a chegada do pássaro em seu quintal. Após oferecer suas flores e rosas, oferece também sua “*boca aberta em frô*”, o que assinala o uso do beija-flor como uma metáfora, sendo a mensagem da canção direcionada de fato à pessoa amada. Tal metáfora é apenas uma indicação, uma vez que o eu lírico diversas vezes conversa com o beija-flor a fim de contar-lhe sua história amorosa. Na última estrofe constata-se que havia uma relação já estabelecida com a pessoa amada (“*eu também tive um amô / que gostava de beijá*”) e que este certo dia partiu para um outro relacionamento (“*certo dia, esse damnhinho / foi-se embora e me deixou / foi posá num outro ninho*”). O poema acaba com a comparação da liberdade que o beija-flor possui em andar errante e a partida da pessoa amada com a frase “*Té parece, Beija-frô, / que tua alma nelle entrô!*”. Dentro do contexto de *Cenas da Roça*, a última estrofe é um recurso de Maria Bonita para enviar sua mensagem a José Carlos que um dia também foi “pousar em outro ninho”.

Esta obra se assemelha, em alguns pontos, à cantiga de amigo do trovadorismo. Segundo Sant’Anna (2000, p. 36) “as cantigas paralelísticas galego-portuguesas cultas (cantigas de amor) e populares (cantigas de amigo), tremulam como bases de grandes escritores peninsulares, brasileiros e hispano-americanos.”. Assim como na cantiga de amigo o eu lírico apresentado por José Eloy é feminino, o tema principal é a ausência do pretendente e o diálogo se passa em um ambiente bucólico envolto em flores.

O texto é formado por quatro estrofes com a mesma melodia, sendo 12 versos por estrofe seguindo a estrutura ABAB ABAB:

Beija-frô, meu Beija-frô,
 Nunca deixes de avoá,
 Beija, beija, meu amô
 As froes do meu quintá.

Vôa, avôa devagarinho,

Suga o mé, de frô em *frô*,
 Vôa, avôa, meu passarinho,
 Bate as azas, Beija-*frô*!

A última quadra de cada estrofe é a única que parece sofrer alguma mudança quanto às rimas, ainda que sempre sigam a estrutura de dois versos por rima.

Fim da primeira estrofe:

Vôa, vôa, vôa e **vôa**
 Da azú ligeiro av**ôa**
 Vem depressa, vem beijá
 As rosa do meu quintá

Fim da segunda estrofe:

Vôa, vôa, vôa e **vôa**
 Da azú ligeiro av**ôa**
 Vem, depressa, que estou loca
 Vem beijá a minha boca!

Esta mudança na estrutura do texto é realçada pela parte musical da canção em que a peça passa da tonalidade de Ré maior para Sol maior. Assim como em *Viola Cantadêra*, esta estrutura binária é recorrente na obra de Tupinambá, “a análise morfológica dos Tangos do autor revela a preferência pela forma binária (AB) ou ternária (ABA)” (LEANDRO, 2005, p. 40). De todas as canções analisadas esta é a que possui maior número de sentenças repetidas sendo que todas as estrofes começam com a frase *beija-frô, meu beija-frô*. Outras frases recorrentes são *vôa, vôa, vôa e avôa; minha boca aberta em frô; voa, voa, meu passarinho; do azú ligeiro avoa; e vem beijá*. Tupinambá e Leal mantém a estrutura silábica do poema que se estrutura como septissílabo.

Bei / já / frô / meu / Bei / já / frô,
 Nun / ca / dei / xes / dea / vo / á,
 Bei / já / bei / já / meu / a / mô
 As / fro / res / do / meu / quin / tá.

3.5.2 Aspectos musicais e interpretativos

Esta modinha sertaneja, como muitas outras obras aqui analisadas, não possui indicação de andamento, entretanto, com sua estrutura rítmica baseada em um tanguinho, uma possível escolha seria o andamento *moderato*, suave o suficiente para se compreender o texto e não muito lento a ponto de perder-se o ritmo dançante do tanguinho. Em nossos encontros musicais optamos por um andamento em que a figura rítmica semínima valeria oitenta bpm (batidas por minuto). Ao início somos apresentados à canção por uma introdução de quatro compassos formada apenas por tônica e dominante, a qual irá definir toda a estrutura rítmica da peça. Segundo Leandro (2005, p. 39), esta estrutura é comum na obra de Tupinambá: “Alguns tangos de Tupynambá foram praticamente harmonizados apenas por acordes de Tônica e Dominante [...] que favorece a liberdade do cantor ou solista para entoar a melodia”.

Figura 55 – Introdução de *Beija-frô, meu Beija-frô*, Tupinambá (c. 1-4).

Transcrição elaborada pela autora especialmente para esta dissertação.

Todo o acompanhamento da parte A é composto pela figura rítmica colcheia-semicolcheia-semicolcheia, enquanto a parte B da canção apresenta a célula rítmica base do tanguinho, ainda que não encontremos a indicação *tanguinho* em nenhum momento na partitura impressa.

Os Tangos ou Tanguinhos de Tupynambá são músicas escritas na fórmula de compasso dois por quatro, quase sempre estruturados ritmicamente a partir da célula básica de semicolcheia-colcheia-semicolcheia e duas colcheias, com quadratura regular preferencialmente de 16 compassos por seção. (LEANDRO, 2005, p. 35).

Figura 56 - Início da parte B *Beija-frô, meu Beija-frô*, Tupinambá (c. 21-24)

21

Vo. Vo - a, vo - a, vo - a e voa Do a - zú li - gei - roa - vo - a

Pno.

Transcrição elaborada pela autora especialmente para esta dissertação.

Quanto a voz principal também podemos ver uma clara divisão entre parte A e parte B uma vez que sua rítmica é composta majoritariamente por colcheias em repetição de notas na parte A e, ainda que esta estrutura permaneça, é acrescentado melodias descendentes em semicolcheias na parte B. Todas as quadras tem início na nota ré aguda, tanto na tonalidade inicial de Ré maior como na modulação para Sol maior, dando uma maior unidade para a peça.

Figura 57 - Frase composta por colcheias e notas repetidas em *Beija-frô, meu Beija-frô*, Tupinambá (c. 5-8).

Bei - ja - frô, meu Bei - ja - frô, Nun - ca dei - xes dea - vo - á

Transcrição elaborada pela autora especialmente para esta dissertação.

Figura 58 - Frase composta por colcheias e notas repetidas com adição de semicolcheias descendentes em *Beija-frô, meu Beija-frô*, Tupinambá (c. 21-24).

Vo - a, vo - a, vo - a e voa Do a - zú li - gei - roa - vo - a

Transcrição elaborada pela autora especialmente para esta dissertação.

Assim como Leandro (2005, p. 35) menciona em sua análise das obras de Tupinambá, ambas as seções A e B são compostas por 16 compassos (contando a partir da entrada da voz solista, excluindo-se a introdução instrumental), quadratura regular

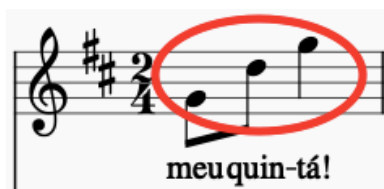
usada em diversas obras de Tupinambá. Diferentemente de *Caboclo Bom* e *Viola Cantadêra*, as frases desta canção não possuem início anacrústico sendo majoritariamente formada por frases téticas. A cada dois versos encontramos uma terminação feminina, sendo o final de cada seção – sendo assim, o final da parte A e da parte B -, uma terminação masculina na tônica. Tanto o final da parte A quanto o da parte B são conduzidos por movimentos ascendentes, um por uma escala diatônica e outro por arpejo.

Figura 59 - Escala diatônica finalizando a parte A de *Beija-frô, meu Beija-frô*, Tupinambá (c. 19-20).



Transcrição elaborada pela autora especialmente para esta dissertação.

Figura 60 - Arpejos finalizando a parte B de *Beija-frô, meu Beija-frô*, Tupinambá (c. 36).



Transcrição elaborada pela autora especialmente para esta dissertação.

A mudança de tonalidade de Ré maior para Sol maior é realizada sem nenhuma construção ou ponte, sendo a única conexão entre um compasso transitório e outro a presença da nota ré aguda. Contudo, mantendo a unidade, ambos os inícios são formados por quatro colcheias. A tessitura da obra compõe-se do Ré grave ao sol agudo formando uma extensão de décima primeira, extensão esta que também encontramos em *Trizteza de Caboclo*. Como intérprete, optamos por executar o sol agudo do compasso 36 uma oitava abaixo por uma questão estética e interpretativa. Modificar a melodia para um maior conforto vocal é uma estratégia que encontramos em diversos áudios aqui analisados, portanto nos pareceu razoável utilizar tal estratégia em nossa performance. Sua melodia é predominantemente estruturada por graus conjuntos e notas repetidas,

tanto na parte A quanto na parte B, podendo haver saltos de quarta justa ou terças. Nesta obra não há presença de cromatismos nem mesmo no acompanhamento ao piano. Na parte A todas as frases são terminadas em semínima enquanto na parte B encontra-se a terminação semínima ligada a uma semicolcheia, mais uma vez reforçando o contraste entre ambas as partes, sendo que na parte A o ponto de chegada é a última sílaba da frase.

Beija-frô, meu Beija-**frô**
 Nunca deixes de avoá
 Beija, beija, meu **amô**
 As froes do meu quintá

Outro ponto a ser levantado é a prosódia da palavra *devagarinho* nos compassos 13-14. De acordo com a distribuição silábica sugerida na partitura, a sílaba tônica de “devag**ar**inho” se deslocaria para “devag**ar**inho”. A fim de evitar um estranhamento à língua, optamos por modificar levemente a distribuição silábica, o que resultou em suprimir a última sílaba da palavra que passa a soar como *devagarim*, alteração presente na variante linguística caipira.

Figura 61 - Distribuição silábica da palavra *devagarinho* sugerida pela partitura (c. 13-14).



Transcrição elaborada pela autora especialmente para esta dissertação.

Figura 62 - Distribuição silábica da palavra *devagarinho*, sugestão de interpretação (c. 13-14).



Transcrição elaborada pela autora especialmente para esta dissertação.

Outra opção é modificar a semínima do compasso 14 para duas colcheias.

Figura 63 - Distribuição silábica da palavra *devagarinho*, sugestão de interpretação (c. 13-14).



Transcrição elaborada pela autora especialmente para esta dissertação.

O mesmo acontecerá com as palavras *mansinho*, *devagarinho*, *espinho*, *daminho* e *ninho*, presentes nos textos seguintes. O uso de diminutivos pode ser considerado uma ferramenta de reforço da variante caipira, como assinala Amaral (1920, p. 28):

O emprego do aumentativo e do diminutivo estende-se largamente aos adjetivos e aos próprios advérbios: *longinho*, *pertinho*, *assinzinho*, *agórinha*. Acompanham estas últimas formas particularidades muito especiais de sentido: *longinho* equivale a "um pouco longe"; *pertinho*, a "bem perto, muito perto"; *assinzinho*, a "deste pequeno porte, deste pequeno tamanho"; *agorinha*, a "neste mesmo instante", "há muito pouco", "já, daqui a nada".

Dir-se-ia existir qualquer "simpatia" psicológica entre a flexão diminutiva e a ideia adverbial. São expressões correntes: *falá baxinho*, *parô um bocadinho*, *andava deste jeitinho*, *vô lá num instantinho*, *falô direitinho*, *ia devagarinho*, *fartava no serviço cada passinho*, etc. (AMARAL, 1920, p. 28).

Ao final da partitura encontramos os demais textos que devem ser encaixados na melodia. Fica a critério do intérprete realizar todos em sequência ou escolher se cantará apenas alguns a fim de evitar constante repetição da melodia. Em nossa performance optamos por executar a introdução de quatro compassos a cada retorno *da capo*, de modo que esta se torne um pequeno interlúdio antes do próximo texto a ser cantado.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após os estudos, releituras, análises, ensaios e reflexões algumas considerações finais puderam ser elaboradas. O nosso propósito foi contribuir com os estudos já realizados sobre o tema, trazendo discussões sobre esta musicalidade que nos cerca de tão perto, porém ainda com poucos olhares acadêmicos. Foi possível abordar o crescimento econômico e geográfico da cidade de São Paulo e como tal crescimento influenciou nas artes, o teatro musicado em si e suas diferentes vertentes, a própria figura do caipira com seu falar, vestir, portar e cantar típicos, e por fim analisar as canções escolhidas dentro deste prisma da canção popular brasileira pelos olhos de um intérprete. Espera-se ter alcançado tal objetivo deixando para pesquisas futuras a tarefa de ampliar cada vez mais o debate.

O rápido crescimento da cidade de São Paulo - de uma pequena província a uma metrópole, centro de toda uma rede comercial - proporcionou que a cultura geminasse tanto quanto na então capital federal. Ainda que tivéssemos conhecido o caipira explorando o Rio de Janeiro, foi em São Paulo que este encontrou sua identidade, sua caracterização e alçou voos por todo o território sudeste com sua música. O desenvolvimento da cidade proporcionou a chegada de diversos compositores que saíram de suas cidades interioranas para ganhar a vida na cidade, inovando com suas composições e ajudando a estabelecer um sentimento de nacionalismo e regionalismo cada vez mais forte.

Entretanto, tal idealização do caipira pode ter criado uma ambiguidade quanto a sua identidade. Sua figura ainda aparece como sendo um protetor dos costumes e conceitos morais ou como rústico, alguém inculto. Esta dissertação não teve por cerne tal discussão, pincelando apenas a questão que pode ser discutida e analisada de diversos ângulos e áreas do conhecimento, contudo, não poderia deixar de ao menos pontuar a importância de tal debate. A representação do caipira influencia diretamente em como sua música é apresentada, criticada e até mesmo pesquisada, uma vez que remete a questões referentes à idealização e ao preconceito. Tal preconceito é encontrado não apenas na figura do caipira, mas também no teatro popular, sendo este considerado decadente, bem como alguns gêneros musicados aqui discutidos. Contudo, não é possível afirmar que este período de grande efervescência da cultura paulistana seja um período

decadente, mais sim um período de maior identificação do público com a arte criada a partir de tipos reconhecidos e apreciados.

Quanto a sua musicalidade, esta envolve todo um conjunto diverso de estilos musicais como toadas, canções sertanejas, emboladas, cateretês, canções religiosas, cantos de trabalho, dentre outros que identificam não apenas um recorte geográfico, mas um recorte social. Ainda que nossa pesquisa não seja uma pesquisa musicológica, é interessante pontuar o quanto tal musicalidade influenciou na propagação das canções sertanejas no início do século XX e o quanto a representação do personagem-tipo e de seu estilo de vida criaram uma identificação com a população de São Paulo. Estudos sobre este tema podem ser encontrados, como os recentes trabalhos de Neyde Veneziano, Virgínia Bessa Almeida, Maira Mariano e Cássio Santos Melo que puderam enriquecer as discussões desta dissertação.

Tendo essas questões em mente, nossas análises investigaram seu universo musical de maneira a tentar compreender sua escrita, sua poética, suas melodias e harmonias, bem como o modo que os intérpretes entendem esta musicalidade e a transpuseram para o palco. O estudo da música popular brasileira é um importante tema de estudo da cultura brasileira e de seus indivíduos realizadores. O Teatro de Revista e suas variações ajudaram a estabelecer um conceito de canção que seria passado adiante. O sucesso de uma canção em seus palcos pôde garantir que algumas delas invadissem os rádios e as prateleiras de lojas de disco e partituras, e assim propiciando que tais canções chegassem até nós nos dias de hoje.

Ao analisar seus textos, pudemos identificar recorrências no âmbito da fala e da poética, como a presença da viola, instrumento parceiro do caipira desde os primórdios de sua caracterização e representante de sua música e estilo de vida. Diversas canções apresentam a figura da viola como sendo aquela que o acompanha em momentos de alegria e também de tristeza. A conexão com a natureza também se provou uma constante nas canções analisadas, mais uma vez remetendo à imagem bucólica do caipira. Outro ponto de constante retorno é o tema do amor, sendo ele correspondido, porém à distância, ou não correspondido, causando lamentos à luz do luar. Todos estes pontos são levados em consideração no momento da identificação daquele que ouve as canções, seja em um número de cortina ou no rádio.

Com as análises das gravações (sempre buscando estar o mais próximo do período de composição da canção e com intérpretes reconhecidos como modelos de interpretação

da canção brasileira do período), pudemos ter acesso a uma coleção de escolhas interpretativas, bem como a multiplicidade de arranjos instrumentais e escolhas de colocação

Este trabalho, portanto, pretendeu contribuir para o estudo de uma parcela relevante da música brasileira das décadas de 1910 e 1940 tentando compreender melhor a cultura paulista urbana e rural com foco neste personagem-tipo com o qual tantos indivíduos se identificam, o Caipira, o qual nos leva a um lugar de aconchego, nostalgia e reconhecimento.

REFERÊNCIAS³¹

ALAGOAS. Secretaria do Estado da Cultura. Hekel Tavares. Disponível em: <<http://www.cultura.al.gov.br/politicas-e-acoes/mapeamento-cultural/alagoanos-ilustres/heckel-tavares>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

ALMEIDA, Vinícius Soares de. *A caipirinha (1880 – 1928): representações do caipira na peça teatral de Cesário Motta Junior*. 2011. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

AMARAL, Amadeu. *O dialeto caipira*. São Paulo: Hucitec, 1976.

BAGNO, Marcos. *Preconceito linguístico*. 52. ed. São Paulo: Parábola, 2015.

BESSA, Virgínia de Almeida. *A cena musical paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)*. 2012. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

CARETTA, Álvaro Antônio. A canção popular na cidade de São Paulo na década de 30. *Revista Brasileira de Estudo da Canção*, Natal, n. 2, p. 90-110, jul./dez. 2012.

CHIARADIA, Maria F. A companhia de revistas e burletas do Teatro São José: a “menina dos olhos” de Paschoal Segreto. *Cadernos de Pesquisa em Teatro*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 27-45, 1997.

GOMES, Tiago de Melo. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação no teatro de revista dos anos 20*. São Paulo: Ed. Unicamp, 2004.

GUINSBURG, Jacob; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (org). *Dicionário do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

LEANDRO, Marcelo Tupinambá. *A criação musical e o sentido da obra de Marcello Tupynambá na música brasileira (1910-1930)*. Tese (Mestrado em musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

LOBATO, Monteiro. *Urupês*. São Paulo: Montecristo, 1914.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1962.

MARIANO, Maira. *Um resgate do Teatro Nacional: o teatro brasileiro nas revistas de São Paulo (1901-1922)*. 2008. Tese (Mestrado em Letras) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

³¹ De acordo com NBR-6023:2018.

- MELO, Cássio Santos. *Caipiras no palco: teatro na São Paulo da primeira república*. 2007. Tese (Mestrado em História e Sociedade) - Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2007.
- MELO, Zuzana Homem de; SEVERIANO, Jairo. *A canção no tempo*. São Paulo: Editora 34, 2015. v. 1.
- METZLER, Marta. *Alda Garrido: as mil faces de uma atriz popular brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- MILLER, Richard. *Training sopranos voices*. Nova York: Oxford University Press, 2000.
- MORAES, José Geraldo Vinci de. *Sonoridades paulistanas: a música popular na cidade de São Paulo - final do século XIX ao início do século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1995.
- NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1956. v. 1.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PERUTTI, Daniela Carolina. *Gestos feitos de tinta: as representações corporais na pintura de Almeida Júnior*. 2007. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- PESSÔA, Augusto. *Malasartes: histórias de um camarada chamado Pedro*. Rio de Janeiro: Rocco, 2015.
- PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: Edusp, 2008.
- RABETTI, Beti. O teatro cômico no Brasil: linhas de construção de uma pesquisa. *Cadernos de Pesquisa em Teatro*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 11-23, 1997.
- RAMOS, Marco Antonio da Silva. *O ensino da regência coral*. Tese (Livre Docência) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- SALIBA, Elias Thomé. História, tramas e dramas da identidade paulistana. In: PORTA, Paula (org.). *História da cidade de S. Paulo: a cidade na primeira metade do século XX: 1890-1954*. São Paulo: Paz e Terra, 2004. v. 3.
- SANT'ANNA, Romildo. *A moda é viola: ensaio do cantar caipira*. São Paulo: Arte & Ciência; Marília: Ed. UNIMAR, 2000.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole, São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SILVA, Samuel Almeida. *Reflections about Hekel Tavares and his song*. 2009. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.

TATIT, Luiz. *O Cancionista: composição de canções no Brasil*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2002.

VENEZIANO, Neyde. *De pernas para o ar: teatro de revista em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Pontes, 1991.

VENEZIANO, N. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. São Paulo: SESI, 2013.

VILELA, Ivan. *Cantando a própria história: música caipira e enraizamento*. São Paulo: EDUSP, 2015.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Partituras

CHORO. Casa do. Acervo do Instituto Casa do Choro. Disponível em <<http://acervo.casadochoro.com.br/portal>>. Acesso em 15 de out. 2019.

LORENA, B. A. *Sertanejo (tango)*. Canto e piano. São Paulo: C.E.M.B., [1917?]. 1 partitura.

TAVARES, Hekel; PEDERNEIRAS, Raul. *Caboclo Bom (Canção)*. Canto e piano. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, [1940]. 1 partitura.

TUPYNAMBÁ, Marcello; LEAL, Arlindo. *Ao Som da Vióla (tanguinho)*. Canto e piano. São Paulo: Campassi & Camin, [1918?]. 1 partitura.

TUPYNAMBÁ, Marcello; LEAL, Arlindo. *Ao Som da Vióla (tanguinho)*. Arranjo para pequena orquestra. São Paulo: Campassi & Camin, [1918?]. 1 partitura.

TUPYNAMBÁ, Marcello; LEAL, Arlindo. *Barbuleta, barbuleta (modinha sertaneja)*. Canto e piano. São Paulo: C.E.M.B., [1918?]. 1 partitura.

TUPYNAMBÁ, Marcello; LEAL, Arlindo. *Beija-frô meu beija-frô (modinha sertaneja)*. Canto e piano. São Paulo: C.E.M.B., [1918?]. 1 partitura.

TUPYNAMBÁ, Marcello; LEAL, Arlindo. *Que Atentação! (cena sertaneja)*. Canto e piano. São Paulo: C.E.M.B., [1918?]. 1 partitura.

TUPYNAMBÁ, Marcello; LEAL, Arlindo. *Que sôdade! (cena sertaneja)*. Canto e piano. São Paulo: C.E.M.B., [1918?]. 1 partitura.

TUPYNAMBÁ, Marcello; LEAL, Arlindo. *Viola cantadera (tanguinho)*. Canto e piano. São Paulo: C.E.M.B., [1918?]. 1 partitura.

TUPYNAMBÁ, Marcello; LEAL, Arlindo. *Viola cantadera (tanguinho)*. Arranjo para pequena orquestra. São Paulo: C.E.M.B., [1918?]. 1 partitura.

TUPYNAMBÁ, Marcello; LEAL, Arlindo. *Ai! Ai! (tanguinho)*. Canto e piano. São Paulo: Sotero de Souza, [1918?]. 1 partitura.

TUPYNAMBÁ, Marcello; LEAL, Arlindo. *Tristeza de caboclo (tanguinho)*. Canto e piano. São Paulo: C.E.M.B., [1918?]. 1 partitura.

TUPYNAMBÁ, Marcello; BARROSO, Gastão. *Cabocla apaixonada (tanguinho)*. São Paulo: C.E.M.B., [1901]. 1 partitura.

Áudios Utilizados na Análise

AO Som da Viola. Intérpretes: Deisi Vânia de Lima Horn. Independente, 2014. (3 min.), son. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FmVzvopB_7w&list=PL_Luc6hdI6iFuJv-6-MUIbl8ye7lo9ntv&index=2&t=0s. Acesso em 24 ago. 2019.

AO Som da Viola. Intérpretes: Zizi Possi. Sesc-SP, 1995. (4min.), son. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=JraYSUyM4lw&list=PL_Luc6hdI6iFuJv-6-MUIbl8ye7lo9ntv&index=2. Acesso em 24 de ago. 2019.

CABOCLO Bom. Intérpretes: Paraguassu. [*S. l.*]: Colúmbia, 1930. (3 min.), son. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Q28zqG-3evM&t=0s&list=PL_Luc6hdI6iFuJv-6-MUIbl8ye7lo9ntv&index=5. Acesso em: 06 dez. 2016.

CABOCLO Bom. Intérpretes: Ana Savagni. [*S. l.*]: Tratore, 2009. (3 min.), áudio, son. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=X0UT2Rw5Ar0&list=PL_Luc6hdI6iFuJv-6-MUIbl8ye7lo9ntv&index=7&t=0s. Acesso em: 21 nov. 2014.

CABOCLO Bom. Intérpretes: Jorge Fernandes. [S. l.]: Colúmbia, 1942. (3 min.), son.
Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ehbzip4n-X0c&index=5&list=PL_Luc6hdI6iFuJv-6-MUIbl8ye7lo9ntv. Acesso em: 24 jan. 2018.

VIOLA Cantadêra. Intérpretes: Déa Trancoso. [S. l.]: Independente, 2002. (3 min.), son.
Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=iMSPEzXhHXM&index=8&list=PL_Luc6hdI6iFuJv-6-MUIbl8ye7lo9ntv. Acesso em: 28 maio 2014.

VIOLA Cantadêra. Intérpretes: Ely Camargo. [S. l.]: Chantecler, 1968. (3 min.), son.
Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OKKTLD_bfEQ. Acesso em: 30 abr. 2014.

Índice de personalidades

Alda Garrido (1896-1970)



Alda Garrido foi um dos grandes nomes do teatro brasileiro. Ficou muito conhecida graças ao seu trabalho no Teatro de Revista, chegando a possuir uma companhia de teatro própria. Junto de seu esposo, Américo Garrido, formou o duo *Os Garridos*, com a qual se apresentava em circos e teatros cantando músicas caipiras. Mudam-se para o Rio de Janeiro e ganham notoriedade ao encenar diversas revistas como *Luar de Paquetá* (1924) e *Ilha dos Amores* (1926). Uma de suas características mais marcantes era a habilidade de estudar e compreender

seus personagens, criando cenas e intervenções improvisadas que, na realidade, eram transformações textuais milimetricamente estudadas e ensaiadas. Já na maturidade de sua carreira, Alda recebe o papel de Dona Xepa, escrita para o teatro por Pedro Bloch e depois adaptada para televisão. Alda foi uma atriz que percorreu todos os âmbitos das artes cênicas se apresentando no teatro clássico, musicado, atuando tantos nos palcos como em telas de cinema e televisão.

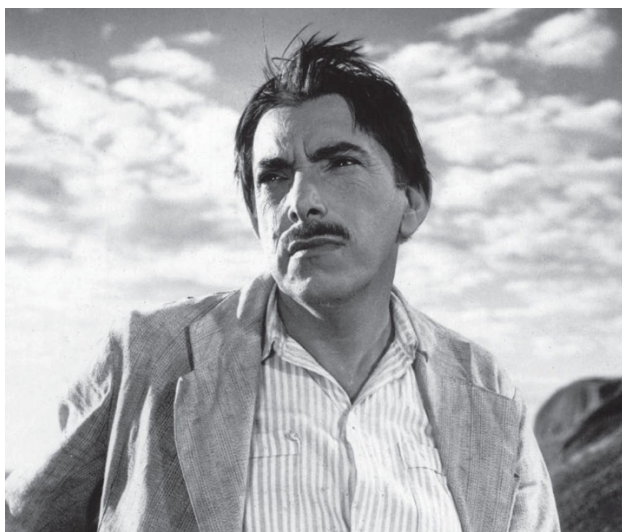
Almeida Júnior (1850-1899)



José Ferraz de Almeida Júnior foi um pintor e desenhista do final do século XIX precursor do movimento artístico regionalista. Seus quadros retratam figuras simples e desconhecidas, muitas vezes retratando a cultura caipira. Ficou conhecido por assimilar o academicismo formal e o verismo intimista em suas obras. Estudou na Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro e retornou para sua cidade natal, Itu, ao final do curso. Estudou em Paris com bolsa paga pelo imperador D. Pedro II,

ao retornar abriu um ateliê na cidade de São Paulo. Recebeu o título de Cavaleiro da Ordem da Rosa. Sua primeira fase caracteriza-se pelo tema religioso, o qual foi perdendo força quando se estabeleceu em São Paulo. Seus quadros mais relevantes são *Apóstolo Paulo* (1869), *O Derrubador Brasileiro* (1879), *Caipira Picando Fumo* (1893) e *Saudade* (1899). No dia 08 de maio é comemorado o Dia do Artista Plástico, data de nascimento do pintor.

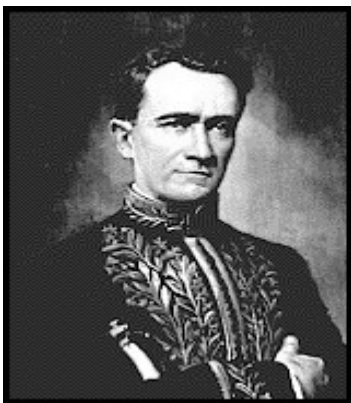
Amácio Mazzaropi (1912-1981)



Amácio Mazzaropi foi um dos mais reconhecidos atores e diretores do cinema brasileiro. Ainda que tenha nascido na cidade de São Paulo, foi em Taubaté, no interior do estado, que viveu sua infância. Sua estadia no interior teria grande influência em suas criações artísticas futuras. Assim como Alda Garrido, Amácio também teve seu contato

com o mundo circense ainda na adolescência, contando causos e anedotas nos intervalos dos espetáculos do *Circo La Paz*. Criou a PAM Filmes (Produções Amácio Mazzaropi) com a qual lança seus maiores sucessos *Jeca Tatu* (1960), *Tristezas do Jeca* (1961), *O Corintiano* (1966), entre outros. Sua figura é até hoje assimilada ao caipira do interior do estado de São Paulo, figura que sempre se empenhou em trazer às telas com seus filmes cheios de canções, lições e histórias do povo. Mazzaropi lançou 32 filmes e quatro compactos durante sua vida, todos com temas caipiras.

Amadeu Amaral (1875-1929)



Amadeu Amaral foi um dos mais importantes folcloristas e filólogos brasileiros. Mais conhecido por seus estudos linguísticos, era autodidata e se dedicou ao estudo folclóricos com foco na dialectologia. Em 1920 lançou o livro *O Dialeto Caipira*, um de seus escritos mais significativos. Nele, o autor estuda o linguajar do habitante do interior do estado de São Paulo, principalmente na região do Vale do Paraíba, analisando sua forma e vocabulário vasto. Tal obra é objeto de estudos até os dias de hoje, sendo de

tremenda contribuição para a linguística. Além de linguista e folclorista, Amaral caminhou com a poesia simbolista em um primeiro momento e com o parnasianismo na maturidade. Foi eleito para a cadeira número 15 da Academia de Letras procedendo a vaga de Olavo Bilac. Como jornalista trabalhou no *Correio Paulistano* e no *O Estado de São Paulo*. Suas obras mais relevantes são *Urzes* (1899), *Névoas* (1902), *Tradições Populares* (1948), entre outras.

Arlindo Leal (1871-1921)



Arlindo Leal – também conhecido como José Eloy -, foi um revistógrafo e letrista do início do século XX. Seu nome comumente é associado ao seu colega Marcelo Tupinambá, com o qual trabalhou em diversas canções sendo seu letrista mais regular. Entre os trabalhos em conjunto com Tupinambá se encontram *Maricota*, *Sai da Chuva*, *Que Sôdade*, *Tristeza de Caboclo* e *Viola Cantadera*. Era filho do maestro Antonio Leal, famoso em sua época e sempre esteve

ligado ao mundo teatral. Trabalhou como editor e crítico teatral em diversas revistas da cidade de São Paulo. Escreveu diversas revistas, burletas, comédias e dramas, sendo sua obra mais popular *O Boato* (1899).

Cornélio Pires (1884-1958)



Cornélio Pires foi um jornalista e escritor que ficou nacionalmente conhecido pelo seu ativismo na preservação da cultura nacional como folclorista. O foco de sua pesquisa era o caipira, cultura com a qual teve contato em suas diversas viagens pelo interior do estado de São Paulo como humorista. Suas obras mais significativas são os livros *Conversas ao Pé do Fogo* (1921) e *Dicionário do Caipira*, nas quais o escritor discorre sobre o modo de vida do caipira. Além de sua importância acadêmica, Cornélio também teve grande influência na distribuição da música caipira por todo o

estado. Com seus 52 discos de 78 rotações lançados entre 1929 e 1931, Pires distribuía pelo interior do estado canções e causos gravados por caipiras com o título *Turma do Cornélio Pires*. Pires foi um dos nomes mais importantes para acultura caipira, levando-a para dentro de universidades, discussões sócio e antropológicas e, pela tecnologia do rádio, para dentro das residências dos próprios caipiras.

Genésio Arruda (1898-1967)



Genésio Arruda foi um grande ator brasileiro conhecido principalmente por sua caracterização como caipira. Antes mesmo de Amácio Mazzaropi, Genésio Arruda já caracterizava o caipira como a figura interiorana de chapéu de palha e dentes pintados de preto. Atuou em teatros, radionovelas e filmes. Assim como muitos artistas de sua época, Arruda teve sua parcela de atuação em circos e excursionou por todo o Brasil com sua companhia de teatro. Ao atuar ao lado de Mazzaropi no filme *Tristeza da Jeca*, ganhou o prêmio de melhor ator coadjuvante. Cantor, foi um dos

pioneiros no que seria mais adiante a música sertaneja com sucessos como *Trovas do Sertão* e *O Piá da Nambú*.

Hekel Tavares (1896-1969)



Hekel Tavares era amante da música popular e dedicou muitos de seus trabalhos a ela. Assim como Waldemar Henrique, Marcelo Tupinambá e outros compositores de sua época sua música é nacionalista sendo influenciado pela Semana de Arte Moderna de 1922. Com formação erudita mas gosto pelo popular, sua obra se encontra entre os dois mundos, em um belo casamento entre a técnica aprendida durante os estudos e a musicalidade

povo. No início da carreira compunha para teatros de revista, sua música chegou aos rádios na voz de Jorge Fernandes com a canção *Caboclo Bom*, escrita em parceria com Raul Pederneiras. Compôs para orquestra, piano, canto, e coro misto, sendo um compositor deveras produtivo, porém pouco executado ainda hoje.

Marcelo Tupinambá (1889-1953)



Marcelo Tupinambá é o pseudônimo de Fernando Álvares Lobo, compositor nascido em Tietê. Formado em engenharia civil pela Escola Politécnica, fora da escola era Marcelo Tupinambá, compositor de música para teatros de revista. Usava este pseudônimo devido ao preconceito existente na época com quem compunha para tal espetáculo. Seus maiores sucessos foram *São Paulo Futuro* (1914), *Maricota*, *Sai da Chuva* (1918), *Alma em Flor* (1919), entre muitos outros. Seu parceiro de composição e letrista de muitas

canções foi Arlindo Leal, com quem trabalhou em diversas revistas. Foi diretor musical de algumas rádios paulistas e fiscal do estado no Conservatório Musical de São Paulo. Suas obras foram gravadas por intérpretes como Francisco Alves, Gastão Formenti, Zizi Possi e Vicente Celestino.

Monteiro Lobato (1882-1948)



Monteiro Lobato nasceu em Taubaté, interior de São Paulo e foi um dos escritores mais emblemáticos do século XX. Sua produção literária se divide em duas vertentes: a literatura infantil – pode-se dizer que foi um dos primeiros a produzir literatura infantil – onde conhecemos *O Sítio do Pica-Pau Amarelo*, e seus renomados personagens Narizinho, Pedrinho, Visconde de Sabugosa, Dona Benta, Tia Anastácia e Emília. Na encontramos seus contos, artigos e crônicas. Formado em direito, atuou como promotor público, mas tornou-se fazendeiro após receber a herança de seu avô, o que lhe permitiu dedicar-se apenas a escrita. Nacionalista, dedicou-se a escrever sobre seu país e seu povo, em 1918 comprou a Revista do Brasil e abriu espaço para novos talentos. Com o sucesso da revista foi possível abrir uma editora, renovando o pensamento editorial com capas mais atraentes e uma produção gráfica mais trabalhada. *Urupês*, sua coletânea de contos e crônicas foi lançado em 1918 e é considerada sua obra prima, nele encontramos o *Jeca Tatu*, figura que retrata o caipira aos seus olhos.

Nino Nello (1895-?)

Nino Nelo, ou Giovani Vianello, foi um ator, diretor e escritor teatral sendo um dos mais produtivos de sua época, principalmente dentro do teatro musicado. Nello teve seu início de carreira através dos grupos filodramáticos em 1912, grupos de teatro amador formados por imigrantes que representavam obras em sua língua natal. No teatro ligeiro era conhecido por interpretar tipos caipiras e italianos. Além de ator, Nello reunia os artistas no Moinho do Jeca depois das apresentações a fim de discutir maneiras de unificar a classe. Foi um grande intérprete de sua época sendo sempre lembrado pelo tipo italiano canastrão e um grande talento para comédia. Trabalhou em burletas, operetas, revistas e circo. Suas obras de maior sucesso foram *O Castagnaro*, *Uma Festa na Freguesia do Ó*.

Sebastião Arruda (1979-?)

Sebastião Arruda é um dos nomes mais importantes do Teatro de Revista paulista sendo um dos artistas mais renomados de sua época. Apesar do nome, nenhum parentesco possuía com Genésio Arruda que atuou mais no Rio de Janeiro enquanto Sebastião fez carreira em São Paulo. Foi diretor, ator e cantor e um dos artistas que estruturou a imagem do caipira como mostra a foto ao lado. Enquanto muitos atribuem tal tipificação à Mazzaropi, Sebastião Arruda já era o caipira mais conhecidos dos palcos de São Paulo desde 1910. Montou sua própria companhia teatral em 1916, a Companhia Arruda, com a qual excursionou por todo o estado paulista, sempre seguido de críticas teatrais positivas. Suas peças de maior sucesso foram *Quincas Teixeira*, *São Paulo Futuro*, *Uma Festa na Freguesia do Ó* e *Cenas da Roça*. Junto de Abílio de Menezes, foi um dos grandes impulsionadores do teatro musicado em São Paulo com foco no regionalismo-nacionalismo presente nas artes.

ANEXO A - Partitura "Caboclo Bom"

Ando 2m

CABOCLÓ BOM

Letra de
Raul Pederneiras

CANÇÃO
(da Serie regional)

Musica de
Hekel Tavar

LENTO

CANTO.

PIANO.

Vi-vi-a quieto n'uma ca-sa de so - papo Onde guardava meu trapo. E mi-nha consola -

- ção. — Ti-nha uma rêde, um banco, um rifle, uma pa-né-la, Uma faca, uma gu - méla, Uma enxada e um vio -

(Como violão)

- lão. — Com es-se pou come agei-ta-va pela vi-da, De di-a na minha li-da, De noite catundo o

som — Tão sa-tis - fei-to, que um ri - ca - ço pa - re - ci - a, To - da gen - te me di -



- si-a: "Que feliz ca-boclo bom!" U-ma ca - bocla appareceu, toda assus-ta-da, Coitadinha, aband

- nada Sem no mundo ternin-guem; Com pe-na- della, dei-lhe casa e dei co - mi-da, Depois fui tratar e

1ª
vi-da P'ra voltar no mez que vem. Na volta eu - na Ser sol-teiro é ou-ro em pó.

2ª

Na volta eu vinha pensativo, maginando:
 -O caboclo, trabalhando,
 Sente grande a solidão...
 Se ella quizesse companheiro, eu consentia
 Com o juiz da freguezia
 E o vigario capellão.

Perto do rancho ouvi cantiga amalucada
 E lá dentro uma risada
 Me chocou de sopetão
 Vi a cabocla serelepe, bambeando
 E um cabrocha acompanhando
 A tocar meu violão...

Guardei a raiva, meus tarécós reunindo
 Desse rancho fui sahindo
 Preferindo viver só
 Caboclo bom conhece a sua sina
 Ser casado é prata fina
 Ser solteiro é ouro em pó.

ANEXO B - "Caboclo Bom" (transcrição)

Caboclo Bom

Raul Pedrneiras

Hekel Tavares

Lento

Vi - vi - a que - to n'u - ma ca - sa de so - pa - po On - de guar - da - va meu

4

tra - po E mi - nha con - so - la - ção... Ti - nha uma rede, um banco, um ri - fle, uma pa -

7

ne - la, U - ma fa - ca uma ga - me - la, Uma en - xa - dae um vio - lão. Com es - se

(Como violão)

10

pou-co me agei-ta - va pe - la vi - da, De di - a na mi - nha li - da, De noi - te ca - tan - doo

13

som Tã o sa - tis - fei - to, Que um ri - ca - ço pa - re - ci - a, To - da gen - te me di -

16

zi - a: "Que fe - liz ca - bo - clo bom!" U - ma ca - bo - cla apa - re - ceu, to - da assus -

19

ta - da, Coi - ta - dinha, a - ban - do - na - da Sem no mun - do ter nin - guém; Com pe - na

de-la, dei-lhe ca - sa edei co - mi-da, De- pois fui tra- tar da vi - da P'ra vol- tar no mês que

vem. Na vol- ta na Ser sol- tei- roé ou- ro em pó.

Na volta eu vinha pensativo, maginando:

- O caboclo, trabalhando,
Sente grande a solidão...

Se ella quizesse companheiro, eu consentia
Com o juiz da freguezia
E o vigário capellão.

Perto do rancho ouvi cantiga amalucada
E lá dentro uma risada
Me chocou de sopetão
Vi a cabocla serelepe, bambeando
E um cabrocha acompanhando
A tocar meu violão...

Guardei a raiva, meu tarécós reunindo
Desse rancho fui sahindo
Preferindo viver só

Caboclo bom conhece [bem] a sua sina
Ser casado é prata fina
Ser solteiro é ouro em pó.

ANEXO C - Partitura "Caboclo Bom" (transcrição para violão)


Transcrição Caboclo Bom

Raul Pederneiras

Baseada na partitura de 1940 Irmão Vitale

Hekel Tavares

Voz



Vi-vi-a que-to n'u-ma ca-sa de so-pa-po On-de guar-da-va meu

Violão

3

Vo.



tra-po E mi-nha con-so-la-ção- Ti-nha uma rede, um banco, um ri-fle, uma pa-

Viol.

6

Vo.

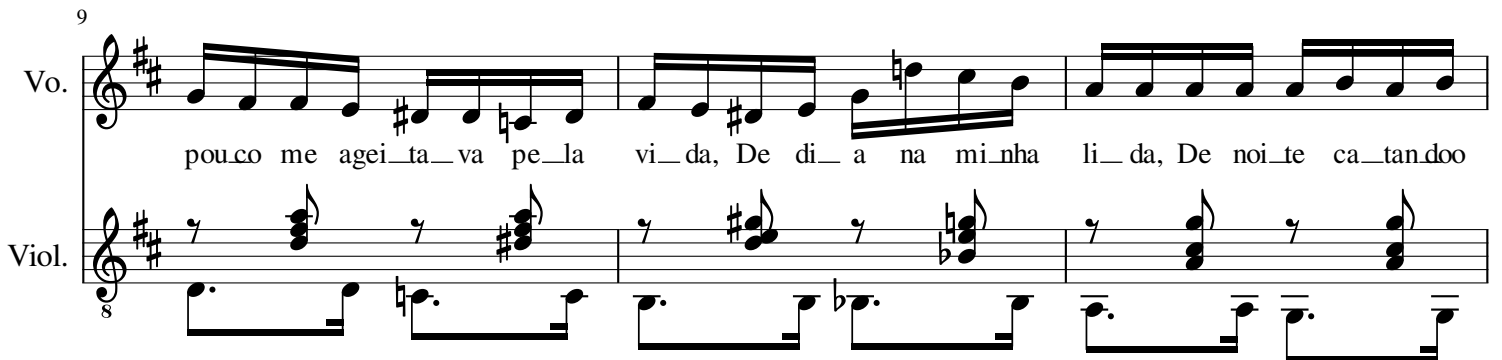


ne-la, U-ma faca u-ma ga-me-la, Uma en-xa-dae um vio-lão. Com es-se

Viol.

9

Vo.



pou-co me agei-ta-va pe-la vi-da, De di-a na mi-nha li-da, De noi-te ca-tan-doo

Viol.

12

Vo. som Tão sa-tis-fei-to, Que um ri-ca-ço pa-re-ci a. To-da gen-te me di-

Viol. 8

15

Vo. zi-a: "Que fe-liz ca-bo_clo bom!" U_ma ca-bo_cla a_pareceu, to-da assus-

Viol. 8

18

Vo. ta-da, Coi-ta_dinha, a_ban-do-na-da Sem no mundo ter nin-guém; Com pe-na

Viol. 8

21

Vo. de_la, dei-lhe ca_s-a e dei co_mi-da, De_pois fui tra_tar da vi-da P'ra vol_tar no mês que

Viol. 8

24

Vo. vem. Na vol_ta na Ser_sol_tei_roé ou_ro em pó.

Viol. 8

ANEXO D - Partitura "Viola Cantadêra"

VIOLA CANTADERA

P5395





VIÓLA CANTADÊRA.

Preço 1.500.

Repertório dos duettistas:
"OS GARRIDOS"

Tanguinho.

CANÇÃO SERTANEJA.

Da opereta sertaneja
"SCENAS DA ROÇA"
original de Arlindo Leal.

Marcello Tupynambá.

PIANO.

ra - da mi - nha vió - la Vou ras - gan - do lo - go - a toa - da... Ka mi - nh'ar - ma se a con -

só - la Já não vé - ve a - mar - gu - ra - da... Mi - nha vió - la é can - ta - dô - ra, Vae cho -

ran - do a mi - nha dô...E pô - se bô - a compa - nhê - ra Nun - ca, nun - ca me dei - xou...Aii...

C'om a vió - la no ser - taõ,..... Quando a

noi - te é de lu - á. É de lu - á É de lu - á É de lu - á

Vou a - - brin - da - lu - á do o co - ra - ção, É de lu - á

Nun - - ca del - - x7 de can - ta

2.

Quando alembro, com sôdade,
Da mulé, que me enganô...
Eu renégo a mocidade
Que não vórta e já passô!..
Quando eu canto, quando eu choro,
A viola vae gemendo ..
E na serra, adonde móro,
Minha voje se vae perdendo..

Aí!...

E sosinho, no sertão,
Quando a noite é de luá...
Vou abrindo o coração,
Alliviando o meu pená...

3.

Quando eu canto, no terrêro,
Minha voje correndo, avôa...
Corre as mata, corre os sêrro
E bem longe ella resôa....
Quando eu canto, com tristura,
Minha viola, num gemido.
C'ò meu canto se amistura,
Mas me deixa intrestecido!..

Aí!...

C'oma viola, no sertão,
Quando a noite é de luá...
Vou abrindo o coração,
Alliviando o meu pená.

ANEXO E - Partitura "Viola Cantadêra" (transcrição)

Opereta sertaneja
"CENAS DA ROÇA"
Original de Arlindo Leal

VIOLA CANTADÊRA

Tanguinho

Marcello Tupynambá

- CANÇÃO SERTANEJA -

Tempe - ra - da minha vio - la Vou ras-

gan - do lo - goa toa - da Ea mi - nh'ar - ma sea - con - so - la Já não vé - vea - mar - gu -

ra - da Mi - nha vio - la é can - ta - dê - ra Vae cho - ran - doa mi - nha dô E por se

17

bo-a compa - nhê - ra Nun-ca, nun-ca me dei - xou. Ai!... Com a vio -

23

- la no ser - tão Quandoa noi - teé de lu - á É de lu - á É de lu - á

28

á Vou a - brin doo co - ra - ção É de lu - á É de lu - á É de lu - á

Nun - ca dei - - - xo de can - tá.

á

2.

Quando alembro, com sôdade
Da muié, que me enganô...
Eu renégo a mocidade
Que não vórta e já passô!..
Quando eu canto, quando eu chóro,
A viola vae gemendo...
E na serra, adonde móro,
Minha vois se vae perdendo...

Ai!...

E sosinho, no sertão,
Quando a noite é de luá...
Vou abrindo o coração,
Alliviando o meu pená...

3.

Quando eu canto, no terrêro,
Minha vois correndo, avôa...
Corre as matta, corre os sêro
E bem longe ella resôa...
Quando eu canto, com tristura,
Minha viola, num gemido
C'o meu canto se amistura,
Mais me deixa intristecido!...

Ai!...

C'om a viol, no sertão,
Quando a noite é de luá...
Vou abrindo o coração,
Alliviando o meu pená.

ANEXO F - Partitura "Viola Cantadêra" (pequena orquestra)

N.º do Repertório

M.º

Viola Cantadêra

TANGUINHO



Marcello Tupynambá

CINE-ORCHESTRA

PARA PIANO: EDIÇÃO SOTTEBO DE SOUZA
2044 PARA PIANO E SESTETO

Piano
Violino A
Violino B
Flauta
Clarineta
Cello
Basso

Viola Cantadeira.

VIOLINO A.

M. Tupynambá.

poco rit.

Moderato. *a tempo*

appassionato *cresc.*

dim. *rit.*

a tempo

cresc. *rit.* *a tempo*

p con sentimento

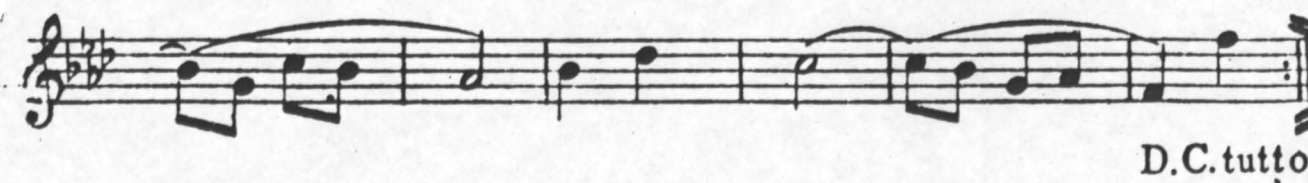
pizz. **ARCO**

f

Viola Cantadeira.

VIOLINO B.

M. Tupynambá.



Viola Cantadeira.

FLAUTA.

M. Tupynambá.

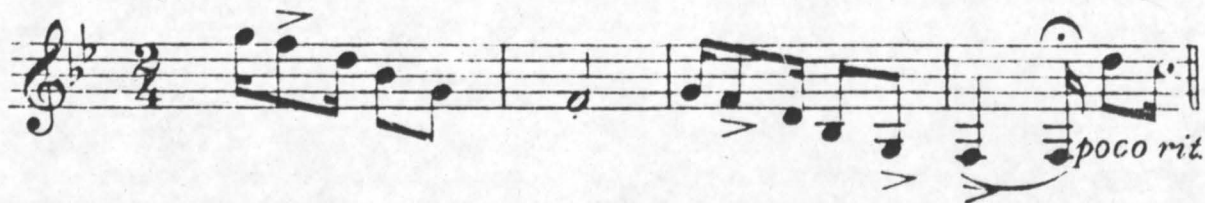


D. C. tutto.

Viola Cantadeira.

CLARINETA *in Si b.*

M. Tupynambá.



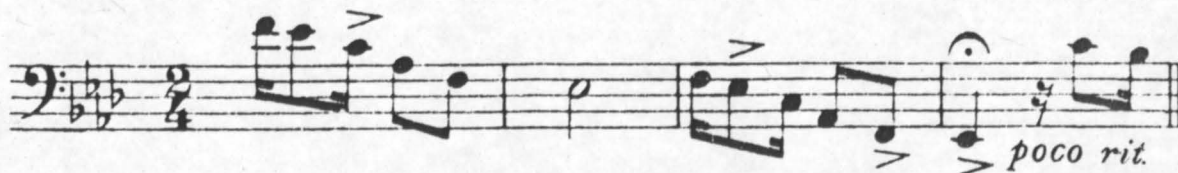
Moderato. *a tempo*



Viola Cantadeira.

CELLO

M. Tupynambá



Moderato. *a tempo*



f
D. C. tutto.

Viola Cantadeira.

BASSO.

M. Tupynambá.

2
poco rit.

Moderato.

pizz.
a tempo *cresc.*

dim. *rit.*
a tempo

arco
cresc. *rit.* *a tempo*

pizz.

arco f

D. C. tutto.

ANEXO G - Partitura “Ao Som da Viola”

CINE-ORCHESTRA

■ ■ PUBLICAÇÃO PARA PEQUENA ORCHESTRA ■ ■

VALSAS

3004	Abigail	Nimac
3005	Alma em Flor	Tupynambá
3100	Amor tralado	Scramuzza
3076	As tres da manhã	Robledo
3108	Brejeira, Valsa-Choro	Pagliari
3131	Canção da Cigana	Gomez
3154	Captive	Andolfi
3056	Charming	Joyce
3014	Chimera	Peone
3143	Chuva de pedras	Jacolino
3123	D.J.	J. Bifano
3010	Destiny	Saines
3053	Dorval Rayona	Bianc
3040	Douce Amour	Bernier
3070	Duquesa do Ballo Tabarin	Lombardo
3005	En el Desierto	Pirpo
3000	En Alsace	Nimac
3146	El Resplendor	Pirpo
3100	Eterna Pierrot	Peres Freire
3018	Fidelity	Robertson
3008	Francisca Bertini	Nimac
3008	Gravidade Farrar	Nimac
3003	Hedonia	Shaw
3023	Judez	Nimac
3078	Les Millions d'Arlequin	Drigo
3100	Loyalty-Waltz	Bianc
3141	Madame de Thibes (Opereta)	Lombardo
3106	Melga	Tupynambá
3045	Mill betjes	Joyce
3038	Noche calurosa	Pirpo
3046	Noches de Fria	Pirpo
3072	Parl White (Perola branca)	Nimac
3060	Por ti...	Tupynambá
3050	Porie Bonheur	Peres Freire
3011	Rainha do Phonographo	Lombardo
3115	Recordando el pasado	Pirpo
3006	Recorda-te de mim	Prestes
3035	Scenas da Roça	Camilo
3007	Seduzente	Peace
3121	Sentimento d'Alma	J. Portaro
3158	Se você não canta, outra vai cantar	Gumbie
3130	Sonhos de Amor	Nimac
3104	Sonhos de Viola	Nimac
3103	Sonhos de Ouro	Nimac
3150	Sonhos de Virgem	Nimac
3043	Sorria e beei	Barbirolli
3045	Sphinx ?	Peopy
3001	The Missouri Waltz	Lagan
3104	Toujours l'amour	Caroso
3128	Triste	Bonencase
3001	Triste Carnaval	Jacolino
3048	Trist' Peneiri	Barbirolli
3148	Tu non sai	De Luca
3005	Valas Decembre	Ralte
3155	Vera, Valsa chantée	De Campos
3058	Violet	Last

OPERETAS

3030	Duquesa do Ballo Tabarin	Lombardo
3141	Madame os Thibes	Lombardo
3010	Princesa do Gramophone (a)	Murgi
3106	Rainha do Phonographo	Lombardo
3035	Scenas da Roça	Camilo

TANÇOS

3068	All! All! Tanguinho	Tupynambá
3004	All! Barbina! Sertaneja	Jacolino
3145	Amazônia	Tocantins
3124	A Sanguirã	Nascimento
3125	A vida é assim, Tanguinho	Tupynambá
3025	Bôlé, Bôlé	Arr. Leal
3006	Canaro	Martinez
3028	Cará Socia	Canaro
3055	Chão Parado, Sertaneja	Tupynambá
3071	Chorão, Tanguinho	Tupynambá
3086	Dêxe está, Tanguinho	Tupynambá
3041	El Amalhecer	Pirpo
3009	El Cachafaz	Arostegui
3083	El Casquito	Oreco
3037	El Niño	del Rio
3073	El Pagaré	Canaro
3100	El Rapido	Pirpo
3053	El Triunpho	Canaro
3028	Harmonia	Cruz
3130	Geal	De Campos

N. 2187

AO SOM DA VIÓLA...

TANGUINHO

Marcello Tupynambá

3507	Acoves, Tango Argentino	Rossi
3076	La Casimbe	Alonso
3133	Malitico Tango	Peres Freire
3074	Maricota sae da Chava...	Tupynambá
3147	Matoso Alegre	Laviert
3050	Mi soche triste	Carolina
3130	Musiquita	Lompto
3009	Não sejas má	Prece
3118	Ojos Negros	Oreco
3110	Pampa	Pracalco
3061	Pierrot, Tanguinho	Tupynambá
3136	Pois sim!	De Gregorio
3094	Que Ateucação	Manacá
3001	Que Sodade	Tupynambá
3007	Se Fa Si	Delfino
3017	Rifa de lado	Leal
3051	Roxinho	Alagide
3006	Rubens, Sertaneja	Tupynambá
3137	Sabado	Torango
3018	Sary-Pérère	Orau
3144	Samba choroso	Machado
3109	Sarambê!	Paraguassá
3117	Sertanejinha	Oodinho
3148	Sodade di minha terra	Bastoe
3007	Sos Batuta	Tupynambá
3064	Tierra Negra	De Leone
3110	Tonda, Tanguinho	Tupynambá
3071	Triguieira, Tanguinho	Tupynambá
3051	Tristeza de Cabece	Tupynambá
3127	Um Lamento	De Leone
3007	Ven-Ven	Pirpo
3002	Vencedor!	Paraguassá
3150	Vê se é possível!	Oodinho
3153	Vida de Cabaret	Lmbertino
3110	"25" Que Tigre	Spalola
3077	Viola Afimada	Oodinho
3044	Viola Cantadora, Tanguinho	Tupynambá
3135	Você me acaba, Samba	Santos
3080	Verba Seca	Javés

3000	El Puño de Rosas	Chapy
3151	Lige	Freire-Costa
3155	Miska, Indian-Intermezzo	Rupp
3054	Oh Johnny! Oh Johnny! Oh!	Rose
3070	Over There	Cohan
3103	Panchita	Costa
3030	Perola Vermelha (a)	Lafrere
3132	Pulso de ferro	Nascimento
3083	Que siga el toro	Pirpo
3130	The Negro Prince	Savasa
3105	Venga otro toro!	Pirpo

FOX-TROTS

3004	Crow-Hollow (A Gramada)	Weber
3047	Fox-trot de las Campanas	Villadomat
3045	Hawaiian Butterfly	Baskette
3102	Hindustan	Wallace
3063	I want to Fox-Trot	Zacharias
3033	Jeanne d'Arc	Wells
3005	Katinka	Friml
3040	Mi Little Daisy	Robertson
3128	Mi Persian Pearl	Cooper
3158	Phi-Phi-Fox-Trot	Christiad
3000	Para mim e para minha	Meyer
3010	Princesa do Gramophone	(Elmha la mezzanotte suona)
3106	Quando é noite na pequena Italia	Murgi
3078	Saules (Sorrisos de Amor)	Fisher
3013	The year bull outside	Roberts
3140	The Vamp	Robertson

MARCHAS

3048	Alma Andaluza	Gomez
3030	Barbastro	Sor Robert
3015	Canção do Soldado	Arr. Fonseca
3003	Maciste Alpino	Nimac
3021	Manolos y Manolos	Steyer
3020	Marcha dos Beijos	T. Nessans
3111	Petit Casino	Calderon

HYMNOS

3033	Defendamos o Brasil	Wells
3036	Hymno Nacional Brasileiro	F. da Silva

DIVERSOS

3035	Barbuleta, barbuleta	Tupynambá
3121	Canção da Cigana	Gomez
3003	Frivolidá, Gavotta	Iberti
2064	The Gondolier, Intermezzo	owbell

BRASIL-ORCHESTRA

COLLEÇÃO SUPPLEMENTAR AO "CINE-ORCHESTRA"
Preço: 2\$000

3501	Adorables Tournments, Valse	Barthelemy
-02	Le Chemin d'Amour, Valse	Cremieux
-03	Campana a Sers, Pezzo imit.	Billi
-04	Ces toi, Melodie	Fisher
-05	Le Nègre Souriant, Danse Am.	Sadun
-06	Ké-Su-Ko Japo, Nialerico	Chapuis
-07	Joyeux Rapin	Borel-Clerf
-08	Tony's Danse, Intermezzo	Sadun
-09	The Eternal Waltz, Opereta	Fall
-10	Doux Prédage	Lafitte

3511	Aubade a la Fiancée	Volpatti
-12	Cataril! Cataril! (Core Negro)	Cardillo
-13	Le plus joli rève, Melodie	Arezo
-14	Fado do «31», Revista	Coebo
-15	Je sais que vous êtes jolie	Cristine
-16	Nights of Gladness, Valse	Ancliffe
-17	Princesa del Tango, Two-Step	Gilbert
-18	Kisses, Valse	Zamecni
-19	Howdy! One-Step	Josh
-20	Indianola, Fox-Trot	Henry

3521	Nr. Rancho, Catelete	Souto
-22	Pois não! Samba carnava.	Souto
-23	La Guapa Muchacha, One-Step	Speciale
-24	Ibis, Fado-Maxixe	Souto
-25	Trovas Rocieras	Perival
-26	Quansbara, Marcha	Souto
-27	Uma festa no Japão, Fox-trot	Souto
-28	Do sorriso da mulher nasce-ram as flores, Tango	Souto
-29	Vendita Mcon, Fox-Trot	Goldberg

Ao som da Vióla...

TANGUINHO.

Adaptação rítmica de Arlindo Leal.

Musica de Marcello Tupyrambá.

PIANO

Sem-pre a lem-brá Do..... meu a - mô, Vi -

vo a can - tá Na..... mat - ta em frô!..... Na vio - la sei Me a -

.... com - pa - nhá, Nel - la sou rei A..... pun - ti - á!... A.....

.... toa - da eu sei sor - tá Quã - no a sô - da - de vem, Sem..... or - vi -

dá Quem... me que' bem! E..... lo - go a mi - nha voz Lon - ge vai re -

soá!... Par - te ve - loiz, Vi - - bra no á!... Mas

quan-do a noi-te vem 'Sin-to a Sô-ca-de me a-ten-tã-no, R

fi-co a pen-sá no meu do-ce bem Com quem eu vi-vo so-nhã-no! No

meu ran-cho de sa-pé Eu vou na Vio-la pun-ti-ã-no, E

sem per-dê da mi-nh'arma a fé Con-so-lo o meu pe-ná! Pro céo a-

D.C. 3/4

1.
Sempre a lembrá
Do meu amô,
Vivo a cantá
Na matta em frô!
Na viola sei
Me acompanhá,
Nella sou rei
A puntiá!...

A toada eu sei sortá
Quando a sôdade vem,
Sem orvidá
Quem me qué bem!
E logo a minha voz
Longo vai resoá!...
Parte veloiz,
Vibranoá!...

2.
Pro céo azú
Aprumo o oíá,
Oíço o nambú
Na matta piá!
Como o sabiá
Bão cantadô,
Sei disfarçá
Meus amargô!...

Na viola o meu soffrê
Sei disfarçá, ó sim,
Sem esquecerê
Quem pensa em mim!
E sem me denunciá,
Contêno minha dô,
Vivo a cantá
Na matta em frô!

Estrib. Mas quãno a noite vem
Sinto a Sôdade me ateniãno,
E fico a pensá no meu doce bem
Com que eu vivo sonhãno!...
No meu rancho de sapé
Eu vou na Vio'la puntiãno,
E sem perdê da minh'arma a fé
Consoo o meu pená!

ANEXO H - Partitura "Ao Som da Viola" (transcrição)

Ao Som da Vióla

TANGUINHO

Adaptação rítmica de Arlindo Leal

Marcello Tupynambá

Voice

7

Piano

Sempre lem - brá Do meu a - mô, Vi - voa can -

Vo.

7

Pno.

tá Na mai - taem frô! Na vio - la sei Me a - com - pa -

Vo.

13

Pno.

nhá, Ne - la sou rei A pun - ti - á! A toadaeu sei sor -

19

Vo. tá Quã - noa sôda-de vem, Sem or - vi - dá Quem me qué

Pno.

25

Vo. bem! E lo-goami-nha voiz Lon - ge vaere-so - á Par - te ve-

Pno.

31

Vo. loiz Vi - bra no á! Mas quando anoi-te vem Sin-toa sô - da - de meaten-

Pno.

37

Vo. tâ - no, E fica pensá no meudo - cebem Com quem eu vi-vo so - nhâ-no! No

Pno.


42

Vo. 

Pno. 

47 D.S. al Fine

Vo. 

Pno. 

2.

Pro céu azú
 Aprumo o oiá
 Oiço o nambu
 Na matta piá
 Como o sabiá
 Bão cantadô,
 Sei disfarçá
 Meus amargô

Na viola o meu soffrê
 Sei disfarçá, ó sim,
 Sem esquercê
 Quem pensa em mim!
 E sem me denunciá,
 Contêno minha dô,
 Vivo a cantá
 Na matta em frô!
 Estribilho...

ANEXO I - Partitura "Ao Som da Viola" (pequena orquestra)

AO SOM DA VIÓLA...

VIOLINO A.

Tanguinho.

M. Tupynambá.

The musical score is written for Violino A in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music is characterized by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The melody is simple and melodic, typical of a tanguinho. The score concludes with a double bar line and a final cadence.



AO SOM DA VIÓLA...

VIOLINO B.

Tanguinho.

M. Tupynambá.

The musical score is written for Violino B in 2/4 time and the key of D major (one sharp). It consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The music starts with a whole rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. A fermata is placed over the B4 note. The piece continues with a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes several slurs. The final staff concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

D. C. *S.*

AO SOM DA VIOLA...

Tanguinho.

M. Tupynambá.



FLAUTA.

The musical score is written for Flauta (Flute) and consists of ten staves. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music is characterized by a melodic line with frequent slurs and ties, and a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score concludes with a double bar line and a final cadence.

D.C. %

AO SOM DA VIÓLA...

Tanguinho.

CLARINETA Si b.

M. Tupynambá.

2 §

D. C. §

AO SOM DA VIÓLA...

Tanguinho.

CELLO.

M. Tupynambá.

The musical score for Cello consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. A double bar line with a repeat sign (two dots) is placed above the staff. The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The second staff continues the melodic line. The third staff features a similar rhythmic pattern. The fourth and fifth staves show a more complex texture with sixteenth-note runs and slurs. The sixth staff continues this texture. The seventh staff is marked 'pizz.' (pizzicato) and features a rhythmic pattern of eighth notes. The eighth staff is marked 'arco' (arco) and features a similar rhythmic pattern. The ninth staff is marked 'pizz.' and features a rhythmic pattern of eighth notes. The tenth staff is marked 'arco' and features a similar rhythmic pattern. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

D. C. §

AO SOM DA VIOLA...

Tanguinho.

M. Tupynambá.

Platti solo.

B. com chocalhos.

Platti.

Platti.

Platti.

Platti.

Sur le bois.

chocalhos só

Platti. chocalhos só

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

AO SOM DA VIOLA...

PISTON si b.

Tanguinho.

M. Tupynambá.



D. C. §

ANEXO J - Partitura "Beija-frô, meu Beija-frô"

22.06.1958

Beija-frô, meu Beija-frô.

Modinha Sertaneja.

Letra de José Eloy.

Musica de Marcello Tupynamb

PIANO.

Musical notation for the piano introduction, consisting of two staves (treble and bass clef) in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody is simple and rhythmic, using eighth and quarter notes.

Be - ja - frô, meu Be - ja frô, Nun - ca dei - xes de a - vo - z,

First line of the song. The vocal line is on a single staff with lyrics underneath. The piano accompaniment is on two staves below. The lyrics are: "Be - ja - frô, meu Be - ja frô, Nun - ca dei - xes de a - vo - z,"

Be - ja, be - ja, meu a - mô As fro - res do meu quin - tá.

Second line of the song. The vocal line is on a single staff with lyrics underneath. The piano accompaniment is on two staves below. The lyrics are: "Be - ja, be - ja, meu a - mô As fro - res do meu quin - tá."

Vôa, avôa de - va - ga - ri - nho, Su - ga o mé, de frô em frô,

Third line of the song. The vocal line is on a single staff with lyrics underneath. The piano accompaniment is on two staves below. The lyrics are: "Vôa, avôa de - va - ga - ri - nho, Su - ga o mé, de frô em frô,"

Vôa, avôa, meu pas - sa - ri - nho, Ba - te as a - zas, Be - ja - frô!

Fourth line of the song. The vocal line is on a single staff with lyrics underneath. The piano accompaniment is on two staves below. The lyrics are: "Vôa, avôa, meu pas - sa - ri - nho, Ba - te as a - zas, Be - ja - frô!"

Vô - a, vô - a, vô - a e vôa..... Do a - sú li - gei - ro a - vô - - a...

Vem de - pres - sa, vem bei - já..... As ro - sa do meu quin - tá.

Vô - a, vô - a, vô - a e vôa..... Do a - sú li - gei - ro a - vô - - a...

Vem de - pres - sa, vem bei - já..... As ro - sa do meu quin - tá.

2.

Beija-frô, meu Beija-frô,
Vem avoando para cá
Que eu guardei, cherôsa frô
Que tu gosta de beijá...
Beija, beija, de mansinho,
Minha boca, aberta em frô
Anda, vem, devagarinho,
Prova o mé do meu amô...
Vôa, vôa, vôa e vôa
Do azú ligeiro vôa...
Vem, depressa, que estou loca,
Vem beijá a minha boca!

3.

Beija-frô, meu Beija-frô
Anda, vem, ó meu traquina,
Vem gosá o bom frescô
Das roseira e das cravina...
Vôa, vôa, meu passarinho,
Beija a rosa, tão faceira
Tem cuidado c'os espinho
Que essa frô é traiçoeira...
Vôa, vôa, vôa e vôa
C'ô a rosinha não caçoa,
Vem beija, meu Beija-frô
Minha boca aberta em frô...

4.

Beija-frô, meu Beija-frô
Ouve o que te vou conta:
Eu também tive um amô
Que gostava de beijá...
Certo dia, esse damninho,
Foi-se embora e me deixou...
Foi pós num outro ninho,
Meu querido e doce amô!
E bem longe, sgora vôa;
Anda errante, anda a tôa,
Té parece, Beija-frô,
Que tua alma nelle entrô!

ANEXO K - Partitura "Beija-frô, meu Beija-frô" (transcrição)

Beija-frô, meu Beija-frô

Modinha Sertaneja

José Eloy

Marcello Tupynambá

Voice

Piano

5

Vo.

Bei - ja - frô, meu Bei - ja-frô, Nun - ca dei - xes dea - vo - á,

Pno.

9

Vo.

Bei - ja, bei - ja, meu a-mô As frô - res do meu quintá.

Pno.

13


Vo.

Voa, avoa de - va - ga - ri-nho, Su - gao mé, de frô emfrô,

Pno.

17

Vo.  Voa, avoa, meu pas - sa - ri-nho, Ba-teaas a - sas, Bei - ja - frô!

Pno. 

21

Vo.  Vo - a, vo - a, vo - a e voa Do a - zú li - gei-roa - vo - a

Pno. 

25

Vo.  — Vem de-pres - sa, Vem bei - já As ro-sa do meu quin - tá.

Pno. 

29

Vo.  Vo - a, vo - a, vo - a e voa Do a - zú li - gei-roa - vo - a

Pno. 

33

Vo. — Vem de-pres - sa, Vem bei - já As ro - sa do meu quin - tá!

Pno.

2.

Beija-frô, meu Beija-frô,
 Vem avoando para cá
 Que eu guardei, cherósa frô
 Que tu gosta de beijá...
 Beija, beija, de mansinho,
 Minha boca, aberta em frô
 Anda, vem, devagarinho,
 Prova o mé do meu amô...
 Voa, voa, voa, e voa
 Do azú ligeiro voa...
 Vem, depressa, que estou loca,
 Vem beijá a minha boca!

3.

Beija-frô, meu Beija-frô
 Anda, vem, ó meu traquina,
 Vem gosá o bom frescô
 Da roseira e das cravina...
 Voa, voa, meu passarinho,
 Beija a rosa, tão faceira
 Tem cuidado c'os espinho
 Que essa frô é traiçoeira...
 Voa, voa, voa e voa
 C'o a rosinha não caçoa,
 Vem beijá, meu Beija-frô
 Minha boca aberta em frô!

4.

Beija-frô, meu Beija-frô
 Ouve o que eu vou te contá:
 Eu também tive um amô
 Que gostava de beijá...
 Certo dia, esse damninho,
 foi-se embora e me deixou...
 Foi posá num outro ninho,
 Meu querido e doce amô!
 E bem longe, agora voa
 Anda errante, anda á toa,
 Té parece, Beija-frô,
 Que tua alma nele entrô!

ANEXO L - Partitura "Barbuleta, barbuleta"

Barbuleta, barbuleta!..

Letra de José Eloy.

Modinha sertaneja.

Musica de Marcello Tupynambá.

INTRODUÇÃO.

PIANO.



Musical notation for the piano introduction, consisting of two staves (treble and bass clef) in 2/4 time. The melody is in the treble clef, starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and a quarter note B4. The bass line consists of a series of chords: G2-B2, F2-A2, E2-G2, D2-F2, C2-E2, B1-D2, and G1-B1.

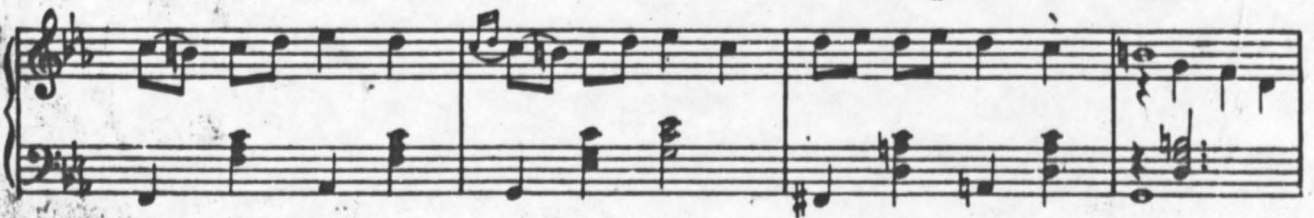
CANTO.

Bar - bu - le - ta, Bar - bu - le - ta, Ver - mei - a bran - ca e a - zú,.....



Musical notation for the first line of the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The melody is in the treble clef, starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and a quarter note B4. The piano accompaniment consists of a series of chords: G2-B2, F2-A2, E2-G2, D2-F2, C2-E2, B1-D2, and G1-B1.

Ve - u vô - an - do, Ve - u vô - an - do, Lá de longe, lá do sú... ..



Musical notation for the second line of the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The melody is in the treble clef, starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and a quarter note B4. The piano accompaniment consists of a series of chords: G2-B2, F2-A2, E2-G2, D2-F2, C2-E2, B1-D2, and G1-B1.

Ve - u vin - do, ve - u vin - do, E de - sceu no meu quin - tá,.....



Musical notation for the third line of the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The melody is in the treble clef, starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and a quarter note B4. The piano accompaniment consists of a series of chords: G2-B2, F2-A2, E2-G2, D2-F2, C2-E2, B1-D2, and G1-B1.

E, as - sa - nha - da, co - me - çou To dos frô - res a bel - já!..



Musical notation for the fourth line of the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The melody is in the treble clef, starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, and a quarter note B4. The piano accompaniment consists of a series of chords: G2-B2, F2-A2, E2-G2, D2-F2, C2-E2, B1-D2, and G1-B1.

Bar - bu - le - ta, Bar - bu - le - ta, Bar - bu - le - ta, vae-te em - bo - ra,

Dei - xa em paz a lín - da ro - sa, Vô - a, vô - a da - qui pr'a fó - ra!..

Bar - bu - le - ta, Bar - bu - le - ta, Bar - bu - le - ta, vae-te em - bo - ra,

Dei - xa em paz a lín - da ro - sa, Vô - a, vô - a da - qui pr'a fó - ra!..

D. C.
tutto

2.

3.

Barbuleta, Barbuleta,
Tem dó, tem pena de mim,
Que pensando suspirando,
Meu sofrê já não tem fim!..
A minh'armã chora, chora,
Vive triste e sem amô,
Já não tem mais alegria,
Desde que elle me deixou!..
Barbuleta, Barbuleta,
Se tu sentes minha dô,
Não imita, ó Barbuleta,
Meu voluve, ingrato amô!..

Barbuleta, Barbuleta,
Vae-te embora, pro favô,
Que tu lembras, Barbuleta,
Quem beijando me enganô...
Vae-te embora, Barbuleta,
Que eu em ti já não confio,
Tu pareces o retrato
De quem tanto me illudiu!
Barbuleta, Barbuleta,
Sempre a voá, de frô em frô,
Tu pareces, Barbuleta,
Meu voluve, ingrato amô!..

ANEXO M - Partitura "Cabocla Apaixonada"

Cabocla Apaixonada.

TANGUINHO.

Letra de Gastão Barroso.

Musica de Marcello Tupynambá.

PIANO.



ff

pp

Musical notation for the piano introduction, consisting of two staves (treble and bass clef) in 2/4 time. The piece starts with a forte (ff) dynamic and ends with a piano (pp) dynamic.

Fe-re mais do que se fosse U-ma



Musical notation for the first vocal line, consisting of two staves (treble and bass clef) with lyrics underneath.

quei-a dis-far-ça da Es-se can-to lin-do e doce Da ca-bo-ela a-pai-xo-



Musical notation for the second vocal line, consisting of two staves (treble and bass clef) with lyrics underneath.

na da E o can-to da sau-da-de Que enche de seis-mas o ser-tão



Musical notation for the third vocal line, consisting of two staves (treble and bass clef) with lyrics underneath.

E que so-no-ra in-va-de Da ca-bo-ela co-ra-ção..... 1. ção. Ah!



Musical notation for the fourth vocal line, consisting of two staves (treble and bass clef) with lyrics underneath. It includes first and second endings.

Co - mo é bom ou - vir ao luar Oh, ca - bo - cia, o teu a



mor Tu - a can - ção es - cu - tar! Co - mo é bom.....



ou - vir ao luar Oh, ca - bo - cia, o teu a mor Tu - a can - ção es - cu - tar!



D.C. %

1.

Fere mais do que se fosse
Uma queira disfarçada
Esse canto lindo e doce
Da cabocla apaixonada.
É o canto da saudade
Que enche de scismas o sertão
E que sonora invade
Da cabocla o coração.

Côro: Como é bom ouvir ao luar,
Oh, cabocla, o teu amôr,
Tua canção escutar!

2.

O amor que na cidade
Ninguém acredita mais
No sertão é tão verdade
Como o lyrío dos beiraes.
A cabocla apaixonada
O que sente não diz nunca a ninguém...
Só a canção maguada
Diz o quanto ella quer bem.

Como é bom ouvir ao luar etc.

3.

A cabocla é a mais formosa
Flôr da terra para mim;
Mais rainha do que a rosa,
Mais cheirosa que o jasmin
É a flor da madrugada
Que veste de aromas o sertão,
E, quando apaixonada,
É a flôr do coração.

Como é bom ouvir ao luar etc.

ANEXO N - Partitura "Que Atentação"

QUE ATENTAÇÃO!..

Letra de Arlindo Leal.

Sertaneja.

Musica de J. Manacá.

PIANO

The first system of music is a piano introduction. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The melody in the treble clef starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern.

The second system of music is a piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble clef staff contains a melody of eighth and quarter notes, while the bass clef staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Quando a fun - do no ser - tão, Mun - ta do no pan - ga - ré, Car -

The third system of music shows the vocal melody for the first line of lyrics. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble clef staff contains the vocal line with lyrics, and the bass clef staff provides a piano accompaniment.

re - go no co - ra - ção Mi - nha ca - sa de sa - pé -

The fourth system of music shows the vocal melody for the second line of lyrics. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble clef staff contains the vocal line with lyrics, and the bass clef staff provides a piano accompaniment.

To - da a estra - da se in - tú - mi - na. E re - ben - ta - lô - go em frô Quando a

The fifth system of music is a piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble clef staff contains a melody of eighth and quarter notes, while the bass clef staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

lem - bro de Bar - bi - na Meu sin - ce - ro e pu - ro a - mô.. ai! ai!

E pe - la estra - da a fó - ra ai! E - u si - go, sem tar - dá, Eu si -

go, sem de - mo - ra, Ge - men - do, a sus - pi - rá... ai! ai!

E junto de Bar - bi - na ai! E - u vou - me a consola. Que a sô - da - de, a sô - da - de mo -

fi - na, Co - me - ça a me a - ten - tá ai! ai! me - ça a me a ten - tá

2.

Quando escuto, de noitinha,
Nas moita do bambuzá,
O gemê duma rolinha
Fico chêo de pená...
Tenho dó da companhêra
Que, com dô no coração,
Fica em casa, prisionêra,
Quando afundo no sertão...

Ai! Ai!

3.

Quando o sino, lá do outêro,
Bate triste Ave-Maria,
Gargo o môrro, desço o sêrro
Com prazê, com alegria...
E meu pobre coração
Garra lôgo a parpitá,
E minh'arma, atentação!
Só em tú fica a pensá...

Ai! Ai!

4.

Quando nasce a lua chêa
Fica o céu todo estrellado...
O luá tudo crarêa,
Fica o chão inluminado!
Eu, antão, com anciedade,
Me arretiro do sertão
Todo chêo de sôdade,
Parpitando o coração...

Ai! Ai!

ANEXO O - Partitura "Que Sôdade!"

QUE SÔDADE!..

Scena Sertaneja.

regia de Arlindo Leal.

Musica de Marcello Tupynambá.

ANG.

ANG.

ELLE: Ca - da

FIM.

veis que a con si - de - ro, Que eu te - nho de le del - rá, Me fo - ge o san - gue das

ve - la. E o co - ra - ção do lu - gal.. E fi - co chó - ra - cho - ran - do, Olan - do,

aria - to, p'ro á..... No co - ra - ção a - mar - gan - - do O meu pe -

nal... E ti - so chó - ra - cho - ran - do, Oian - do, tris - te, pro

ra - ção a - mar - gan - - doo meu pe - ná!.. All..... ail

ail..... ail..... ail.....

D. C.

2.

Ella: Não óia tanto p'ro á,
 Qui vae mórre de tristura,
 Se aconsola, que, na vida,
 So se véve de amargura!...
bis { Não fica chóra-chorando,
 Oian - do, triste, p'ro á
 Procura i disfarçando
 O teu pená!...
 All...

3.

Elle: Adeus, adeus, vô m'imbora,
 Vórto a sumana qui vem...
 Quem não me cunhece chora,
 Qui fará quem mi quer bem!...
bis { P'ró isso chóra-chorando,
 E óio, triste, p'ro á...
 Prô que mi tá tormentando
 Éste pená!...
 All

4.

Ella: Adeus, adeus, vórta logo,
 Sucéga, carma essa dô,
 Qui tu vae, mas fica aqui
 Te esperando o meu amô!...
bis { Não fica chóra-chorando,
 Oian - do, triste, p'ro á...
 Meu coração vae levando
 Pr'a tu com elle sonhá!..
 All

5.

Elle: Vou alegre, vou cantando,
 Sem tristura e sem pená...
 Teu coração alevando
 Pr'a podé com tu sonhá!...
Ella: Vae alegre, vae cantando,
 Sem tristura, sem pená...
 Meu coração alevando
 Pr'a tu com elle sonhá!..

JUNTOS:

Elle: Vou alegre, vou cantando, etc.

Ella: Vae alegre, vae cantando, etc.

ANEXO P - Partitura "Ruana"

RUÂNÀ.

Sertaneja.

Letra de Arlindo Leal.

Musica de Marcello Tupynambá

PIANO.

The piano introduction consists of two staves in 2/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady bass line with quarter notes.

The piano accompaniment for the first vocal line. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand has a consistent bass line. The piece concludes with a double bar line and the instruction 'para seguir' and 'para acabar' above the staff, with a fermata over the final chord.

Mi - nha lin - da bes - ta ru - a - na Nun - ca foi pas - sa - ri - nhê - ra,

The piano accompaniment for the second vocal line. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand has a consistent bass line.

Ré - dea sol - ta não en - ga - na Ba - te a es - tra - da bem li - gê - ra...

The piano accompaniment for the third vocal line. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand has a consistent bass line.

pa - sã do se - ri - gó - te, Da can - ga - ia e sa - pi - cuá,

The first system of music features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a series of eighth notes, followed by a quarter note and a half note. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand.

Nãore.la.xanun.ca.o.tró.te.Vae.tro.tã.no.sem.pa.rã..... Tro.pê.ro

The second system continues the musical piece. The vocal line has a melodic line with some rests, and the piano accompaniment maintains its rhythmic accompaniment. The system ends with a double bar line.

bãõ..... Sa.be.via.jã..... Cor.re.o.ser.tãõ.....

The third system shows the vocal line with a melodic phrase and the piano accompaniment. The system concludes with a double bar line.

A.ga.lo.pál... Tro.pê.ro.bãõ..... Sa.be.can.

The fourth system features the vocal line and piano accompaniment. The system ends with a double bar line.

tã..... E.no.ser.tãõ..... Vi.ve.a.go.sál

The fifth and final system on the page. The vocal line has a melodic phrase, and the piano accompaniment continues. The system ends with a double bar line and the instruction 'D.C. tutto'.

ANEXO Q - Partitura "Sertanejo"

SERTANEJO.

Tango.

Da Revista: Uma Festa na FREGUEZIA DO "Ó".

B. A. Lorena.

PIANO

The piano introduction is written in 2/4 time. The right hand features a rhythmic pattern of eighth notes with beamed pairs, while the left hand plays a simple bass line of quarter notes. The piece begins with a forte (*f*) dynamic.

Quando eu vi nha chegan-do na La - pa, Vi fa - lá na fes-tan-ça do

The first line of the song is set in 2/4 time. The melody is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. Dynamics include fortissimo (*ff*) and piano (*p*).

Ó, Fui di - zen-do prá min-que ga - ra - pal Per-de fes-ta só que é bo -

The second line of the song continues the melody and piano accompaniment in 2/4 time, maintaining the same musical style as the first line.

co. Eu não é por fal - lá, Eu não sou ca - ta -



Musical notation for the first system, featuring a treble and bass clef with a piano accompaniment.

tau, Eu tam - bem sei ti - rá Meu ca - va - co de



Musical notation for the second system, featuring a treble and bass clef with a piano accompaniment.

páu. Eu tam - bem sei ti - rá Meu ca - va - co de páu



Musical notation for the third system, featuring a treble and bass clef with a piano accompaniment. A *p* dynamic marking is present.

2.

Assumptei, num repente, se vinha,
E, de facto, aqui tou, vejam só!
Vesti o ponche mais novo que tinha
Só pra ve nha Crotirdes no Ó.

Eu não é por fallá,
Eu não sou catatau,
bis (Eu tam - bem sei tirá
Meu cavaco de páu.