

Processos de criação da canção na Belle Époque carioca e alguns apontamentos sobre o Modernismo

Célio Rentroya¹

Introdução

A BELLE ÉPOQUE CARIOCA, CONFORME FICOU CONHECIDO O PERÍODO DE 1890 A 1920 NO RIO DE JANEIRO, FOI caracterizada por uma grande ebulição cultural, provocada por fatores diversos, e as relações com o estudo da música popular brasileira têm sido objeto de interesse da musicologia histórica. Isso se justifica pela intensa atividade criativa, a mobilização do público e as influências transmitidas a gerações posteriores, que delinearam alguns padrões marcantes na música popular brasileira em geral e na canção em particular. O teatro musicado desempenhou um papel significativo nesse processo, com o desenvolvimento de manifestações diversificadas e em intercâmbio intenso com a música popular. O estudo dessas interações e dos elementos estéticos presentes envolve, além da abordagem musicológica, a consideração de aspectos culturais diversos, como história, sociologia e antropologia, entre outros. Nesse sentido, Elizabeth Travassos resume alguns temas importantes:

Duas linhas de força tensionam o entendimento da música no Brasil e projetam-se nos livros que contam sua história: a alternância entre reprodução dos modelos europeus e descoberta de um caminho próprio, de um lado, e a dicotomia entre erudito e popular, de outro. Como uma espécie de corrente subterrânea que alimenta a consciência dos artistas, críticos e ouvintes, as linhas de força vêm à tona, regularmente, pelo menos desde o século XIX. Mobilizadas por dinâmicas culturais mais amplas, de que a música é parte, ou fermentadas no campo musical, com energia para vazar sobre outros domínios da cultura, elas se manifestam de maneira dramática em alguns momentos da história.²

Desse modo, essa investigação acerca da performance da canção no período envolve, necessariamente, o exame de certos parâmetros musicais, textuais e vocais, com foco nas interações entre música popular e teatro musicado. É essencial identificar padrões típicos e em transformação no âmbito da performance, estabelecendo relações com o contexto cultural em que ocorreram. Em vista dessas características, esse artigo adota como referências básicas as teorias de Cecília Salles sobre processos de criação, procurando estabelecer diálogo com alguns de seus pressupostos. Outra base estrutural do artigo é o conceito de rede do filósofo Pierre Musso, que descreve uma estrutura composta de elementos em interação: são os picos ou nós da rede, unidos por caminhos ou ligações, podendo formar eixos, sendo o conjunto instável e definido em um espaço de três dimensões.³ No que se refere à investigação dos processos criativos, os nós da rede estão associados aos múltiplos fatores

¹ Doutorando em Música pelo PPGM-UFRJ. E-mail: celiorentroya@gmail.com.

² TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro, Zahar, 2000, p. 7.

³ MUSSO, Pierre. A filosofia da rede. In: PARENTE, André. *Tramas da rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2004, p. 31.

operando na criação: indivíduos, ideias, obras, fatos, influências, entre outros. A respeito dessas proposições, Salles afirma:

Incorporo, desse modo, também o conceito de rede, que parece ser indispensável para abranger características marcantes dos processos de criação, tais como: simultaneidade de ações, ausência de hierarquia, não linearidade e intenso estabelecimento de nexos. Este conceito reforça a conectividade e a proliferação de conexões, associadas ao desenvolvimento do pensamento em criação e ao modo como os artistas se relacionam com seu entorno. Contudo, não podemos deixar de mencionar a força da imagem da rede da criação artística que nos incita a explorá-la.⁴

O processo da criação está então localizado no campo das interconexões, onde variados estímulos internos e externos influenciam o artista na ação criativa. Esta perspectiva de abordagem se adequa à observação do objeto proposto, tanto no campo factual, com artistas se influenciando mutuamente, afetados ainda por múltiplas circunstâncias pessoais, sociais, políticas, demográficas etc., quanto no domínio teórico-crítico, através dos diálogos e conexões entre visões diversificadas.

A Belle Époque carioca

O fim da escravidão em 1888 e a Proclamação da República em 1889 marcaram o início de uma nova fase vibrante e produtiva que se estendeu até o início da Primeira Guerra Mundial. A expressão francesa *Belle Époque* passou a ser usada para caracterizar o período, cujo ápice no Rio de Janeiro foi a reforma urbana conduzida pelo prefeito Pereira Passos, entre 1903 e 1906, que contribuiu para uma nova configuração da cidade. A sofisticação da sociedade, aliada ao desgaste das décadas finais do regime monárquico e à popularização dos ideais iluministas, também importados da Europa, estimulou questionamentos e reivindicações nos vários ramos da vida pública, e a produção de entretenimento refletia com rapidez e fidelidade os anseios e aspirações das novas classes sociais emergentes. Se na primeira metade do século a oferta de atrações artísticas era quase exclusivamente importada, ao longo da segunda metade se estabelece uma produção nacional de crescimento gradativo, inicialmente bastante influenciada pelos padrões europeus.⁵

Procurava-se ampliar a variedade da oferta de entretenimento, por um lado com uma atividade consistente de importação de produções estrangeiras, e por outro com o anseio pelo desenvolvimento de manifestações artísticas com identidade nacional. O questionamento sobre o que significava ser brasileiro se dava nos âmbitos político, social e cultural, e nas artes essa inquietação favoreceu o surgimento de novas formas de expressão, que incorporavam as influências europeias, africanas e americanas.

No campo musical, as misturas e adaptações de influências ocorridas a partir dos gêneros originais europeus, africanos e americanos deu origem a gêneros considerados brasileiros, apresentando variações de nomenclatura, forma, estrutura harmônica, melódica, rítmica e poética. Na segunda metade do século XIX, conviviam no Rio

⁴ SALLES, Cecília A. *Redes da criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Editora Horizonte, 2006, p. 17-18.

⁵ DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga – uma história de vida*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1999, p. 39.

de Janeiro gêneros de origem europeia como valsa, quadrilha, mazurca, *schottisch*, polca, *habanera*, tango, entre outros; de origem africana como batuque e lundu; além dos que assumiram identidade brasileira, como choro, maxixe, marcha, dobrado carnavalesco, modinha, chula e samba, entre outras denominações.⁶

O teatro também buscava uma identidade própria e nacional, de modo análogo e em conexão com a música. Compositores e dramaturgos transitavam por manifestações e nomenclaturas variadas de teatro ligeiro musicado - opereta, burleta, revista, mágica, entre outras- que inicialmente reproduziam os originais europeus. A ópera e a canção de câmara tinham público cativo, e também já abriam espaço para a busca de identidade artística própria. A gradativa adaptação às características brasileiras estimulou o surgimento de formas tipicamente nacionais. O intercâmbio entre teatro e música era intenso, possibilitando transformações na estética da canção popular e do teatro musicado, no processo da composição e da performance. Diniz ilustra:

Não deixa de ser interessante observar que o teatro abraçava-se simultaneamente à música. E como ela dirigido às camadas mais baixas, porém mais numerosas. Inicialmente a opereta se “nacionaliza” pela tradução e/ou adaptação. São dessa primeira fase, da pré-história do gênero alegre, as paródias que aqui recebiam títulos traduzidos com jocosidade e nitidamente adaptados ao cenário tropical.⁷

As reflexões do filósofo Edgar Morin sobre situações de efervescência cultural, como a *Belle Époque* caracterizou, apontam e esclarecem tendências recorrentes. Durante esses períodos, o enfraquecimento de dogmatismos, normalizações e normatizações favorece o surgimento de brechas e desvios, percebidos como manifestações de originalidade. “Há interdependência em círculo entre as regressões do determinismo (*imprinting*), os desenvolvimentos da autonomia cognitiva e o aparecimento de concepções inovadoras. Esse círculo cultural gera turbilhão e efervescência cultural.”⁸

De acordo com Salles, “O artista está inserido, inevitavelmente, na efervescência da cultura, onde há intensidade e multiplicidade de trocas e confrontos entre opiniões, ideias e concepções”.⁹ Essas proposições são facilmente observáveis no contexto da *Belle Époque* e também dialogam com o conceito de rede. O estudo da performance da canção nesse período se coloca, então, como a descrição e análise de um processo criativo em rede, ocorrido em um ambiente de efervescência cultural. Nesse ponto, é conveniente delinear alguns nós e eixos dessa rede.

A performance da canção

Os estudos sobre a canção descrevem os componentes que a constituem e se manifestam simultaneamente, sendo divididos apenas em termos conceituais, de modo a favorecer a análise. Os aspectos observados com mais frequência são a música e o texto, e mais recentemente a voz e a performance. Ruth Finnegan propõe a reflexão sobre como estas dimensões operam em conjunto, em oposição às visões que as consideram separadamente e tentam com frequência estabelecer a prioridade de alguma delas sobre as outras. A respeito da performance da

⁶ Ibidem, p. 50.

⁷ Ibidem, p. 63.

⁸ MORIN, Edgar. *O método 4: habitat, vida, costumes, organização*. Porto Alegre: Sulina, 2011, p. 41

⁹ SALLES, Cecília A. *Redes da criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Editora Horizonte, 2006, p. 39.

canção, afirma: “E nesse momento, o texto, a música e tudo o mais são todas facetas simultaneamente anteriores e superpostas de um ato performatizado que não pode ser dividido”.¹⁰ Com isso, surge um maior interesse no estudo da voz como agente de materialização da performance.

Todos estes itens podem ser considerados nós de uma sub-rede relativa à canção, e compreendidos a partir de seus trânsitos e conexões, mais do que como blocos distintos ou instâncias hierárquicas. Cada um deles, por sua vez, estará ligado a outros conceitos, formando novos eixos e sub-redes, em um processo teoricamente infinito e mutável. Uma forma possível (entre outras) de ilustrar essas relações seria:

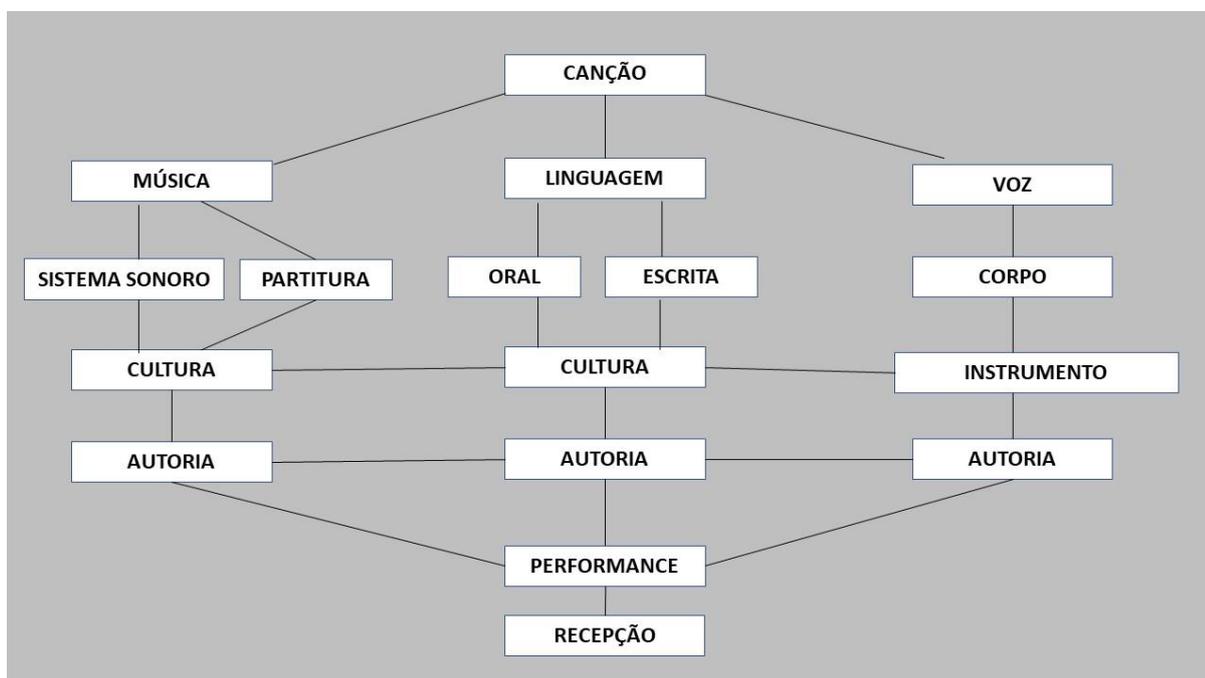


Figura 1 - No gráfico, as conexões mais evidentes são representadas pelas linhas retas, entretanto cada uma das caixas está conectada a todas as outras por linhas imaginárias, em termos de possibilidades relacionais.

Três eixos ou perspectivas de abordagem da canção surgem inicialmente: musical, textual e vocal. A análise musical observa movimentos melódicos, harmônicos e rítmicos, nos âmbitos sonoro e de representação gráfica. A perspectiva textual aborda os domínios da linguagem verbal, em suas configurações orais e escritas. O estudo da voz, por sua vez, está ligado aos conceitos de corpo e instrumento. Todos esses tópicos se relacionam com um conjunto vasto de padrões culturais a serem necessariamente considerados em suas respectivas análises, e todos são permeados pela discussão sobre autoria, especialmente numa perspectiva de criação em rede. Estes eixos convergem na direção da performance, momento em que a canção se concretiza cenicamente. O conceito de recepção se refere às instâncias em que o público integra e transforma a performance e o processo criativo como um todo.

¹⁰ FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 24.

Esses pontos descrevem um conjunto de elementos e conexões passíveis de serem observados nas investigações mais genéricas sobre a performance da canção, mas também podem abordar características da canção inserida no teatro. O trânsito entre as linguagens teatral e musical envolve princípios musicais, por um lado, teatrais, por outro, e nas influências de um sobre o outro, surge um terceiro ponto de vista. A estrutura dramaturgical sugere ideias para a música, e a estética musical influencia a cena. Poderia ser imaginada uma sub-rede relativa ao teatro, com outros nós (ação, personagem, espaço etc.) e diversas conexões com a sub-rede da canção. Outras sub-redes possíveis seriam formadas pelos conhecimentos históricos e culturais descritos anteriormente, se combinando em uma rede mais ampla e complexa. Nesse sentido, convém observar outro parâmetro das teorias de Salles, em conexão com os pressupostos de Morin: o caráter transformador do processo criativo, que é detalhado pela pesquisadora:

O processo inferencial destaca as relações, como vimos; no entanto, para compreender melhor o ato criador, interessa-nos a natureza destes vínculos, isto é, do que são feitas as inferências, suas tessituras. De um modo geral, poderíamos observar essas inferências sob o ponto de vista da **transformação** (ou transformações) que opera(m), na medida em que as interações, como ações recíprocas, modificam o comportamento ou a natureza dos elementos envolvidos (Morin, 2002b, p.72). Essas modificações nos levam a um novo campo semântico que nos parece ser de grande importância: dar nova forma, ou feição; tornar diferente do que era; mudar, alterar, modificar, transfigurar, converter, metamorfosear.¹¹

As ações transformadoras e seus efeitos constituem, de acordo com essas reflexões, um ponto de especial interesse nas investigações sobre a criação artística. Esse aspecto aponta para a observação das transformações marcantes nos padrões da performance da canção, tendo como referência os eixos investigativos descritos anteriormente. Desse modo, considerarei algumas informações de caráter histórico e musicológico pertinentes a cada eixo, em diálogo com esse conjunto de proposições.

O eixo musical abrange princípios relativos à estrutura do sistema sonoro e de representação gráfica, além da observação de eventos melódicos, harmônicos e rítmicos, classificações de gêneros e subgêneros musicais, relações com padrões culturais e outras questões no campo da música. Durante a *Belle Époque* carioca, foram intensas as transformações no âmbito das classificações de gêneros, a partir da observação dos padrões melódicos, harmônicos e rítmicos. As circunstâncias envolvidas no surgimento do choro se destacam como objeto de interesse, por terem configurado um ambiente propício às experimentações e transformações. Ary Vasconcelos esclarece:

Por volta de 1870 – ano em que, morto o Marechal Solano Lopez, termina a Guerra do Paraguai – surge, no Rio de Janeiro, o choro, inicialmente não propriamente um gênero, mas um conjunto instrumental e logo um *jeito* brasileiro de se tocar a música européia da época: valsas, polcas, xotes e, a partir de 1871 – quando é publicado o primeiro, *Olhos matadores*, de Henrique Alves de Mesquita – tangos brasileiros, gênero

¹¹ SALLES, Cecília A. *Redes da criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Editora Horizonte, 2006, p. 34.

que encontraria em Ernesto Nazaré, para usar uma expressão de Batista Siqueira, “o sistematizador genial”.¹²

O conjunto em questão é o “Choro do Calado”, do maestro flautista Joaquim Calado, considerado um dos criadores do choro. Nesse processo, além de Mesquita, Nazaré e Calado, Vasconcelos destaca Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Medeiros, Paulino Sacramento e uma longa lista de músicos ligados ao choro.¹³ No que diz respeito à busca por transformações, chama a atenção a expressão “jeito brasileiro de tocar” a música europeia, pois revela a abertura de possibilidades criativas, a princípio relativas à interpretação, mas cujo desenvolvimento produziu mudanças em todos os aspectos musicais. José Ramos Tinhorão destaca os esquemas modulatórios com movimentos dos baixos do violão, comumente chamados de baixarias.¹⁴ Edinha Diniz, biógrafa de Chiquinha Gonzaga, ressalta também as improvisações melódicas e rítmicas:

Dessa “improvisação” nasceu o choro. Esse caráter improvisatório, aliás, se refletiria na execução: uma forma “chorosa” de tocar polca, valsa, schottisch, tango, habanera etc. Mais tarde, bem mais tarde, o termo choro se transfere da maneira de tocar para um gênero musical próprio. Por enquanto, na década de 1870, o chorão (integrante desses conjuntos) lançava mão da música importada e nela introduzia síncopes e “descar´das”.¹⁵

Apesar de tratar-se nesse momento de uma manifestação musical essencialmente instrumental, o ambiente de experimentação promovido pelo choro exerceu influência marcante em outros gêneros musicais que incorporavam também o canto. O lundu, anterior ao choro e um de seus influenciadores, frequentemente era cantado. Os tangos brasileiros incluem uma vasta produção, tanto de peças cantadas como exclusivamente instrumentais. As origens do maxixe são associadas ao lundu, tango e à polca. Todos esses gêneros estavam frequentemente ligados à dança, e os termos lundu e maxixe originalmente se referiam a estilos coreográficos, sendo posteriormente usados para designar gêneros musicais.¹⁶ Os componentes rítmicos foram influenciados pela música africana e formaram novos padrões, que se consolidaram como características distintivas de gêneros brasileiros. Na canção, surgiram adaptações musicais e textuais em sintonia com as novas influências, manifestadas principalmente nos processos de composição, mas com reflexos diretos na performance.

Outros gêneros devem ser levados em consideração no cenário musical da *Belle Époque* carioca, como as modinhas, os fados, canções folclóricas e de trabalho, além das manifestações europeias que continuavam prestigiadas, incluindo a ópera e a canção de câmara.¹⁷ Em alguma medida, cada gênero incorporava as mudanças de padrões estéticos, alguns de forma mais intensa que outros. Nesse contexto, o surgimento do maxixe representou uma inovação significativa, que de certa forma sintetiza as transformações ocorridas na canção popular no período. O maxixe foi e continua sendo abordado por diversos pesquisadores como ícone musical da *Belle Époque* carioca, pela popularidade conquistada, pelos desdobramentos de seu sucesso e pelas influências que deixou na música brasileira.

¹² VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro: Livraria Sant’Anna, 1977, p. 13.

¹³ *Ibidem*, p. 14.

¹⁴ TINHORÃO, J. R. *apud* VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro: Livraria Sant’Anna, 1977, p. 14.

¹⁵ DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga – uma história de vida*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1999, p. 50.

¹⁶ EFEGÊ, Jota. *Maxixe – a dança excomungada*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974, p. 41.

¹⁷ ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1942. p. 107.

O pesquisador e cronista João Ferreira Gomes, mais conhecido pelo pseudônimo Jota Efegê, é o autor do livro *Maxixe – A dança excomungada*, que apresenta um panorama bastante abrangente do maxixe como música e fenômeno social. No ambiente do teatro musicado ligeiro, o maxixe tornou-se quase onipresente, tendo se tornado característico da produção nesse setor. Estava intrinsecamente associado à dança, considerada escandalosa devido à sensualidade dos movimentos, o que ao mesmo tempo inegavelmente contribuiu para seu sucesso. Também era considerado manifestação de classes sociais mais baixas, indigno dos salões elegantes. Para evitar polêmicas, alguns compositores atribuíam outras nomenclaturas de gênero às suas criações, apresentando-as como polcas, lundus, ou mais frequentemente como tangos, tanguinhos ou tangos brasileiros, o que contribuiu para a nebulosidade das classificações.¹⁸ No que se refere à canção, convém observar o conteúdo musical de forma integrada ao textual, materializados pela voz, no momento da performance, de acordo com as reflexões de Finnegan expostas acima.

O próximo eixo a ser considerado é o textual, que aborda o universo da linguagem verbal, em suas configurações orais e escritas. Trata-se de um domínio bastante amplo, que tem relações profundas com todas as instâncias da cultura. Identificar os novos nós e eixos que se destacam permite direcionar, um pouco mais, essa reflexão e, nesse sentido, vale a pena observar algumas abordagens analíticas recorrentes. Em relação ao texto da canção, os seguintes objetos são com frequência estudados: análise formal da palavra, do verso e da estrofe, a partir de parâmetros como metrificação, acentuação e rima; padrões linguísticos relativos a idiomas, dialetos e sotaques; prosódia, sonoridade, jogo de fonemas, palavras e frases; relação texto-música; figuras de linguagem; classificações de gênero, como lírico, épico e dramático; classificações temáticas e de estilo, como clássico, romântico, político, cômico etc.; estudo de tradições orais e relações entre oralidade e escrita; contextualização do autor em seu tempo e da obra na poética do autor.¹⁹

A palavra também é um fator importante de conexão entre a música e o teatro, no que se refere à canção. Na música popular, está associada à poesia, e no teatro, também à dramaturgia. A letra da canção no teatro é texto, e como tal pode ser poesia, fala de personagem, narração, comentário etc., de acordo com a linguagem teatral e suas inúmeras variações. Além disso, sua análise também está vinculada às abordagens de investigação enumeradas acima. É necessário observar que a maioria das escolhas criativas relativas à música e ao texto da canção é concretizada no processo de composição. O performer corporifica a canção a partir de uma série de elementos que recebe *a priori* e com os quais dialoga em seu processo criativo. Nesse sentido, a performance é a materialização espaço-temporal de processos criativos em conexão.

O eixo textual também aponta um conjunto de circunstâncias em transformação durante a *Belle Époque* carioca. O convívio multicultural viabilizou o intercâmbio entre o português já abasileirado e o de Portugal, com influências de idiomas e dialetos africanos, além do francês e do italiano.²⁰ Cada uma dessas culturas traz um imaginário e uma poética próprios e complexos, que se manifestam principalmente através da linguagem verbal. Em termos temáticos, a letra da canção pode abordar as diversas instâncias da experiência humana, mas assume um caráter específico nas referências a fatos, padrões e anseios de uma determinada época. No período em análise, assuntos como identidade, nacionalismo, miscigenação, república, abolicionismo, entre outros, permeavam a sociedade e se manifestavam nas letras das canções populares e nos textos de teatro, musicado ou

¹⁸ EFEGÊ, Jota. *Maxixe – a dança excomungada*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974, p. 41-46.

¹⁹ PICCHI, Achille Guido. *As serestas de Heitor Villa-Lobos: um estudo de análise, texto-música e pianismo para uma interpretação*. Tese de Doutorado. Campinas: Instituto de Artes da UNICAMP, 2010, p. 64-81.

²⁰ ALENCASTRO, Luiz Felipe de; NOVAIS, Fernando A. *História da vida privada no Brasil – Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 291-335.

não. Conforme observado anteriormente, essas transformações devem ser investigadas a partir das interações entre música e texto, levando também em consideração a voz.

O eixo relativo às investigações sobre a voz parte de sua essência como extensão sonora do corpo. No contexto da canção, é justamente o corpo-voz que está em performance. Conforme aponta Finnegan, “A voz é mais que mero condutor de textualidades pré-existentes, sejam verbais ou musicais. [...] A voz é, *ela mesma*, em sua presença melódica, rítmica e modulada, parte da substância”.²¹ Essa percepção reafirma a necessidade de considerar os elementos da performance em sua interação, e não como áreas independentes. Paul Zumthor chama atenção para esse tema crucial da voz em performance – o corpo:

Qualquer que seja a maneira pela qual somos levados a remanejar (ou espremer para extrair a substância) a noção de performance, encontraremos sempre um elemento irredutível: a presença de um corpo. Recorrer à noção de performance implica então a necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra.²²

O próprio conceito de corpo tem sido cada vez mais expandido, abrangendo instâncias fisiológicas, antropológicas, psicológicas, sociológicas, mitológicas, enfim, toda a diversidade da experiência humana. A voz, manifestação sonora do corpo, é também observada a partir dessa multiplicidade. Alguns nós que surgem nessa sub-rede se referem ao caráter instrumental da voz, como os estudos fisiológicos, técnicas e escolas de canto e adequação a gêneros e estilos. Outros dizem respeito à oralidade como parâmetro étnico e cultural. A abordagem da voz como expressão da identidade individual em suas configurações psicológicas, emocionais e linguísticas também é recorrente. No campo da mitologia, o som, a voz, a palavra e o canto se manifestam como componentes de um ideário metafísico e de rituais religiosos.

Zumthor destaca o caráter ritual da performance, não no sentido religioso, necessariamente. O corpo conecta a performance com o espaço, vínculo que se valoriza pela noção de teatralidade. O rito se estabelece também como condição dessa teatralidade, constituindo uma ruptura com o “real” e permitindo o estabelecimento de um espaço-tempo alternativo. Para isso, é necessária a articulação de três agentes: textos (verbais ou musicais) identificados como performance, *performers* identificados como tais e um público iniciado, cúmplice do jogo.²³ Essas reflexões também reafirmam a necessidade de observar tópicos relativos ao público e sua recepção como fundamentais na performance.

Algumas circunstâncias relativas à técnica vocal usada no século XIX merecem destaque, e aqui foram examinadas as proposições de Richard Miller²⁴ sobre as escolas de canto europeias. As produções italianas e francesas de ópera e teatro musicado eram com frequência apresentadas no Rio de Janeiro e consolidaram as influências de suas respectivas escolas, com predomínio do padrão italiano. Ao mesmo tempo, a busca por uma técnica de canto em português permeou os ambientes da ópera, da canção de câmara e do teatro musicado. As técnicas operísticas forneceram embasamento à emissão, enquanto o português brasileiro se colocava como referência necessária em termos de pronúncia, especialmente na canção popular e no teatro musicado. De acordo

²¹ FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 24.

²² ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 41.

²³ *Ibidem*.

²⁴ MILLER, Richard. *English, French, German and Italian techniques of singing: a study in national tonal preferences and how they relate to functional efficiency*. Metuchen, N.J.: The Scarecrow Press, Inc., 1977, p. 49, 56.

com Santos,²⁵ a nasalidade do português era apontada como fator desfavorável à plena ressonância da voz, em contraste com a sonoridade oralizada italiana, adotada na ópera e na canção de câmara. Por outro lado, o francês também apresenta nasalidade e era o idioma de origem das manifestações de teatro musicado ligeiro, em suas diversas nomenclaturas. Isso indica uma aproximação natural entre os dois idiomas, em termos técnicos, o que aparentemente foi incorporado no desenvolvimento de uma sonoridade identificada como brasileira.

As diferenças de pronúncia do português levantavam outras questões, como a elisão de vogais do português de Portugal, que foi o padrão utilizado no teatro dito “sério” até as primeiras décadas do século XX. Na canção, este fator altera a métrica e a prosódia do verso, determinantes na sua estética. O português brasileiro em si já contava com variações de pronúncia e sotaque, o que inclui o processo de adaptação dos povos de origem africana, também diversificada, ao idioma aqui falado e cantado. Com base nas reflexões de Zumthor sobre a oralidade em sentidos mais amplos, e considerando a multiplicidade de aspectos culturais presentes na voz além do idioma, pode-se imaginar o intercâmbio entre as culturas distintas ocorrido na *Belle Époque* como o processo de criação de uma nova oralidade híbrida, a partir da interação em rede de várias oralidades.

O teatro musicado

O conhecimento sobre o teatro musicado ligeiro produzido no Brasil no final do século XIX teve avanços recentes, a partir do trabalho de alguns pesquisadores, entre os quais se destacam Neyde Veneziano e Edinha Diniz. O resultado de suas investigações se soma ao conhecimento produzido por pesquisadores consagrados, como José Ramos Tinhorão e Roberto Ruiz. Veneziano especializou-se no teatro de revista, desvendando fatos, personagens, padrões estéticos e contextualização no período. Diniz produziu a biografia de Chiquinha Gonzaga, a partir de um enorme acervo esquecido por algumas décadas e nunca antes estudado, revelando um painel abrangente sobre os ambientes da música popular e do teatro musicado na *Belle Époque* carioca. Trabalhos mais recentes trouxeram novas perspectivas de abordagem, que também foram examinadas como referências. De forma resumida, serão levantadas algumas informações relevantes e suas conexões com elementos da performance.

As formas de teatro musicado ligeiro ganharam várias denominações de gênero, entre as quais se destacam quatro: opereta, burleta, mágica e revista. Todas surgiram na França, se popularizaram em Portugal e outros países da Europa e chegaram ao Brasil, onde ganharam características locais. Veneziano descreve a opereta como “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”.²⁶ Está ligada à ópera cômica e à ópera bufa, com distinções pouco nítidas entre as nomenclaturas. A burleta também era uma variação da opereta, com enredo cômico, andamento mais rápido, falas entremeadas de canções e “músicas mais populares”.²⁷

As mágicas apresentavam características distintas, valorizando o universo fantástico, efeitos visuais e maquinismos arrojados, com personagens irreais ou sobrenaturais e interação constante entre texto e música.²⁸

²⁵ SANTOS, Lenine Alves dos. *O canto sem casaca: propriedades pedagógicas da canção brasileira e seleção de repertório para o ensino de canto no Brasil*. Tese de doutorado em Música. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, 2011, p. 37-46.

²⁶ VENEZIANO, Neyde. *De pernas pro ar: o teatro de revista em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006, p. 75.

²⁷ Ibidem.

²⁸ FREIRE, Vanda L. B. As Mágicas e a circularidade de gêneros musicais no século XIX. In: *Música e história no longo século XIX*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011. p. 9.

Já a revista se caracterizava pela estrutura mutável e fragmentada em quadros relativamente independentes, interligados pelas figuras dos *compères* (compadres), na função de narradores. Originalmente chamada *revue de fin d'année* (revista de fim de ano, ou revista de ano), repassava de forma satírica os acontecimentos marcantes do ano. A crítica política é frequente, e no Brasil esse elemento ganhou destaque na fase inicial. Os quadros se aproximavam do teatro de variedades, com pequenas cenas, números de canto e dança, declamação de poesias etc.²⁹ A presença da música era intensa, e pelas características mutáveis do espetáculo, foi ambiente propício a experimentações e inovações. O Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira esclarece que o teatro de revista “Foi um grande lançador de compositores e músicos populares, numa época em que o principal mercado de trabalho era o teatro, os cabarés e os cafés dançantes”.³⁰

Outra característica recorrente da revista era a presença de “alegorias”, entendidas como personificações de coisas inanimadas ou abstratas, que poderiam contracenar com personagens-tipo. No Rio de Janeiro, consolidaram-se os tipos do “malandro”, o “português”, a “mulata” e o “caipira” como os mais representativos. Em São Paulo, o “italiano” também ganhou espaço.³¹ Um dramaturgo e encenador foi considerado o maior revisteiro carioca no período: Artur Azevedo. O crítico de teatro Macksen Luiz ressalta sua importância:

A música, decisiva e integrante indissociável do espetáculo, trazia letras mordazes e composições originais, iniciando a construção do repertório do seria conhecido como a moderna música popular brasileira. A revista foi o primeiro meio para sua difusão e popularização. Desenharam-se com as revistas de ano arturianas, a capacidade cultural brasileira de, apesar do ambiente provinciano e das restrições sociais, ganhar autonomia expressiva, devorando antropofagicamente influências importadas, devolvendo-as mastigadas e recriadas. A música, tanto ou mais que os outros elementos deste gênero de espetáculo iam compondo, brasileiroamente, as revistas no final do século XIX, início do XX.³²

O teatro musicado ligeiro, com suas variações e nomenclaturas, constituiu um ambiente de experimentações e inovações, em conexão estreita com a música popular, e ao mesmo tempo em diálogo com os padrões da música de concerto, da ópera e do teatro musicado europeus. Processos de criação teatral e musical realizados através de paródias, versões, acomodações, reduções, fantasias, arranjos etc., somados às criações originais que buscavam predominantemente uma identidade nacional própria, geraram soluções transformadoras na dramaturgia, na música e na performance.³³ As discussões a respeito do nacional e do estrangeiro se manifestavam até mesmo na própria cena, com caráter metalinguístico, como no exemplo revelado por Freire: a

²⁹ VENEZIANO, Neyde. *De pernas pro ar: o teatro de revista em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006, p. 112-113.

³⁰ ALBIN, Ricardo C. *Dicionário Cravo Albin da música popular brasileira*. 2002. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/termo/teatro-de-revista/>. Acesso em: 30 jan. 2022.

³¹ VENEZIANO, Neyde. *De pernas pro ar: o teatro de revista em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006, p. 126.

³² LUIZ, Macksen. Teatro de Revista: Revista à brasileira nasceu cantando. *Revista de Teatro – SBAT*. Rio de Janeiro, nº 526, 2011. Disponível em: <https://macksenluz.blogspot.com/2011/09/teatro-de-revista.html>. Acesso: 30 jan 2022.

³³ FREIRE, Vanda L. B. Óperas e mágicas em teatros e salões no Rio de Janeiro – final do século XIX, início do século XX. *Latin American Music Review*. v. 25, n. 1, 2004, p. 102.

Pataca, personificada por uma mulata, canta um maxixe com referência à sua condição de dinheiro popular, o que contrasta com a valsa cantada pela personagem Sataniza, associada à aristocracia e à Europa.³⁴

Os estereótipos populares, levados à cena na forma de alegorias personificadas (a pataca, a república, o imposto etc.) e de tipos como o malandro, o português, a mulata e o caipira, refletiam a circularidade de influências e permitiam que o povo se visse retratado no palco. No âmbito da performance da canção, as construções dessas personagens ajudavam a consolidar padrões de emissão, pronúncia, prosódia e vocalizações, em conexão com a música popular e a de concerto. Veneziano ilustra:

Para os que cantavam, as técnicas operísticas e do bel-canto eram as disponíveis. Aplicavam-nas, portanto, à música popular. Isso não quer dizer que o resultado não fosse bom e brasileiro. Primeiro, porque a ginga e o ritmo levavam a uma interpretação musical diferenciada. E segundo, porque a utilização de técnicas eruditas proporcionava-lhes o preparo necessário para enfrentar o palco, uma vez que não havia microfone ainda.³⁵

Se por um lado a técnica operística valorizava o volume da voz, privilegiando as vogais, a necessidade da clareza da palavra no teatro propunha a articulação nítida e próxima à da fala. O conjunto de princípios envolvidos promoveu mudanças que contribuíram para as configurações da canção popular brasileira a partir do início do século XX, o que pode ser observado nas gravações disponíveis, inicialmente produzidas pela Casa Edison e depois por outras empresas. Com frequência, os cantores contratados para essas gravações eram originários do teatro musicado e traziam desse ambiente uma série de influências. A Casa Edison foi criada por Frederico Figner, empresário pioneiro das gravações no Brasil, responsável pela popularização do fonógrafo, do gramofone e do disco. No início do século XX, já oferecia em seus primeiros catálogos de cilindros de cera gravações variadas de artistas nacionais e internacionais que conquistaram sucesso de público, estabelecendo o início do mercado fonográfico brasileiro.³⁶

Algumas interações com o Modernismo

Pode-se observar que algumas das proposições estéticas modernistas dialogam com aspectos presentes na rede de interações criativas da Belle Époque carioca. O Manifesto da Poesia Pau-Brasil e o Manifesto Antropófago, ambos de autoria de Oswald de Andrade, sintetizam princípios característicos do movimento, ainda que visões diversificadas de seus integrantes não permitam unificar o Modernismo como uma proposta claramente definida e sem contradições internas. Aparentemente se referem à literatura e às artes visuais, mas abrangem todas as manifestações artísticas. De qualquer modo, esses manifestos servirão aqui como referências iniciais dos ideais modernistas.

³⁴ Idem. As mágicas e a circularidade de gêneros musicais no século XIX. In: *Música e história no longo século XIX*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011, p. 10.

³⁵ VENEZIANO, Neyde. *De pernas pro ar: o teatro de revista em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006, p. 106.

³⁶ GONÇALVES, Eduardo. Casa Edison e a formação do mercado fonográfico no Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX. *Revista de Ciências Sociais*. Rio de Janeiro, n. 9, 2011, p. 110.

Logo no início do Manifesto da Poesia Pau-Brasil, destaca-se o trecho: “O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança.”³⁷ A transformação do carnaval carioca se dá ao longo da segunda metade do século XIX, e nas últimas décadas estabelece intercâmbio significativo com o teatro musicado, particularmente o de Revista. O entrudo, manifestação carnavalesca predominante até meados do século, é considerado grosseiro e às vezes violento, e gradativamente perde espaço para os blocos carnavalescos que incorporam música e fantasias, até ser definitivamente proibido pelo prefeito Pereira Passos, em 1904. Na década de 1880, surgem o bloco do Zé Pereira e as primeiras sociedades carnavalescas, e é para um desses grupos, o Cordão Rosa de Ouro, que Chiquinha Gonzaga compõe a primeira marcha carnavalesca, Ó abre-alas, que além de se tornar um dos hinos populares do carnaval, marca presença no repertório de revistas encenadas posteriormente.³⁸

A vertente das revistas carnavalescas ganha popularidade, estabelecendo trânsito de influências estéticas entre o universo do carnaval e o do teatro musicado, tanto no aspecto musical, envolvendo gêneros como lundu, maxixe e samba, quanto no ideário de comportamentos e temas urbanos, estereotipados em personagens humanos ou alegóricos, e emoldurados por uma estética visual fantasiosa e espetacular, que incorpora também influência das mágicas. A miscigenação étnica a que Oswald se refere no trecho reproduzido é a base onde essas interações criativas acontecem, determinando uma mudança de olhar para a cultura que pudesse transcender a perspectiva elitista e eurocêntrica predominante na burguesia emergente. As manifestações populares são reconhecidas como elementos fundamentais da identidade cultural tipicamente brasileira, um dos principais anseios do Modernismo no Brasil.

O Manifesto Antropófago³⁹ sistematiza, em torno da metáfora central da antropofagia, um conjunto de imagens e parâmetros relativos à cultura, a arte e a identidade brasileiras, de forma poética e bem-humorada, e presentes no manifesto anterior. Na prática, o processo de deglutição e transformação criativa da força do colonizador já acontecia de diversas formas, de modo que a proposição de Oswald captava elementos fundamentais da cultura brasileira. Inicialmente criticada, mais tarde tornou-se uma das descrições mais recorrentes da nossa formação cultural, fornecendo ao mesmo tempo princípios a serem buscados e critérios de análise. No contexto do teatro musicado, a antropofagia se manifestava na forma de paródias, versões, adaptações, acomodações, arranjos, citações etc. Alguns exemplos são as paródias de “Orfeu no Inferno”, de Jacques Offenbach, que o ator Vasques transmutou em “Orfeu na roça”, e de “A filha de Madame Angot”, de Charles Lecocq, recriada por Artur Azevedo como “A filha de Maria Angú”.⁴⁰

O conceito de antropofagia conforme proposto por Oswald de Andrade pode ser observado como a sistematização das linhas gerais de um processo criativo, sugerindo estratégias e caminhos a serem adotados ou evitados, o que também fornece elementos para essas reflexões críticas. Esse aspecto é abordado por Salles:

³⁷ ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3 ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976, p. 1.

³⁸ TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: teatro e cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 24.

³⁹ ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3 ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976, p. 3.

⁴⁰ DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga – uma história de vida*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1999, p. 63.

Ao discutir os processos em geral, observo a impossibilidade de se estabelecer uma separação entre o artista e seu projeto artístico de natureza ética e estética ou mesmo os princípios que direcionam sua ação artística. Projeto e artista estão imbricados de modo vital e estão sempre em mobilidade. São redes em permanente construção. Daí falamos de processos de criação também como percursos de constituição da subjetividade.⁴¹

Nesse sentido, essas características do texto Oswaldiano constituem mais um eixo da rede, em diálogo com aspectos centrais de transformações inerentes aos processos de criação.

É oportuno mencionar brevemente a atuação de dois outros nomes ligados inicialmente ao Modernismo e à música: Heitor Villa-Lobos e Mário de Andrade. Em comum, tinham o interesse voltado para a música de concerto (ou erudita, como era designada) e pelas manifestações populares como fontes de inspiração e identidade nacional. Por razões distintas, ambos acabam se afastando do movimento modernista e assumindo uma postura nacionalista bastante criticada, o que não impediu a fixação posterior de sua imagem ao Modernismo. Além da formação clássica, Villa-Lobos teve contato na juventude com o choro carioca, viajou por diversas regiões do Brasil pesquisando manifestações populares e se aproximou posteriormente das vanguardas europeias. Todas essas influências são observadas na sua obra como compositor, e seu gênio criativo o consagrou como um dos mais importantes do Brasil, no âmbito da música de concerto.⁴² Mário de Andrade conquistou reconhecimento pela sua obra literária e pela atuação na historiografia crítica da música brasileira, mas nesse setor seu posicionamento exageradamente nacionalista e xenófobo também tem sido duramente criticado.⁴³ De qualquer modo, o estudo de suas trajetórias não será aprofundado aqui, por extrapolar o recorte temporal e temático proposto.

Considerações finais

As investigações a respeito da canção brasileira já produziram conhecimentos significativos, a partir de uma série de pontos de vista, desde o início do século XX. Nas últimas décadas, a tendência a observar os processos de criação e as pessoas que os geram trouxe novas abordagens a vários campos, incluindo o estudo da canção. A imagem da rede permite dialogar com essa multiplicidade de pontos em interação, apontando trânsitos em destaque e sugerindo pontos de aprofundamento. O conceito moriniano de efervescência cultural fornece ferramentas analíticas adequadas a ebulição que caracteriza os períodos analisados, descrevendo circunstâncias e movimentos recorrentes, relativos ao surgimento de inovações. Acolocar as transformações (movimento) como aspecto revelador dos processos criativos, a teoria crítica de processos de criação desenvolvida por Cecilia Salles oferece a base sólida para a abordagem proposta nesse artigo.

⁴¹ SALLES, Cecilia Almeida. *Processos de criação em grupo: diálogos*. São Paulo: Ed. Estação das Letras e Cores, 2017, p. 45.

⁴² MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 137-194.

⁴³ CONTIER, Arnaldo Daraya. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. *Revista de História e Estudos Culturais*. São Paulo, v. 1, a. 1, n. 1, 2004, p. 1-21.

A performance da canção na *Belle Époque* carioca é percebida como resultado de uma série de processos de criação em rede, ocorridos durante esse período de efervescência cultural, que abriu brechas⁴⁴ em normatizações existentes e favoreceu o surgimento de inovações. O choro, o maxixe e o teatro de revista se destacam como mudanças resultantes desse processo, em conexão direta com a performance da canção popular. O vocabulário musical diferenciado se manifestou em padrões rítmicos, melódicos, harmônicos e textuais, e a associação frequente com a dança teve influência decisiva em todos.

O teatro musicado ligeiro absorveu diversas influências e consolidou estereótipos e padrões vocais, através de alegorias e personagens-tipo, como o português, o caipira, a mulata e o malandro, alguns presentes até os dias atuais no ideário da música popular brasileira. No aspecto musical, o maxixe se afirmou como gênero característico emarcou presença nas primeiras gravações realizadas no Brasil. Os cantores eram em muitos casos originários do teatro musicado, e além do maxixe, cantavam lundus, modinhas, valsas, entre outros gêneros. A estética vocal incorporou essa multiplicidade de elementos, gerando influências que se manifestaram na produção de música popular brasileira no período e ao longo do século XX. A observação desse conjunto de aspectos permite a identificação de princípios antecedentes e influenciadores do Modernismo.

Referências

- ALBIN, Ricardo C. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. 2002. Disponível em: <https://dicionariompb.com.br/termo/teatro-de-revista>. Acesso em: 30 jan. 2022
- ALENCASTRO, Luiz Felipe de; NOVAIS, Fernando A. *História da vida privada no Brasil – Império: a corte e a modernidade nacional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1942.
- ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3 ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. *Revista de História e Estudos Culturais*. São Paulo, v. 1, a. 1, n. 1, 2004.
- DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga – uma história de vida*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1999.
- EFEGÊ, Jota. *Maxixe – a dança excomungada*. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.
- FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- FREIRE, Vanda L. B. As Mágicas e a circularidade de gêneros musicais no século XIX. In: *Música e história no longo século XIX*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011.
- _____. Óperas e mágicas em teatros e salões no Rio de Janeiro – final do século XIX, início do século XX. *Latin American Music Review*. v. 25, n. 1, 2004, p. 102.

⁴⁴ MORIN, Edgar. *O método 4: as ideias, habitat, vida, costumes organização*. 6 ed. Porto Alegre: Sulina, 2011, p. 33.

- GONÇALVES, Eduardo. Casa Edison e a formação do mercado fonográfico no Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX. *Revista de Ciências Sociais*. Rio de Janeiro, n. 9, 2011.
- LUIZ, Macksen. Teatro de revista: revista à brasileira nasceu cantando. *Revista de Teatro – SBAT*, Rio de Janeiro, nº 526, 2011. Disponível em: <https://macksenluz.blogspot.com/2011/09/teatro-de-revista.html>. Acesso em: 30 jan. 2022.
- MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- MILLER, Richard. *English, French, German and Italian techniques of singing: a study in national tonal preferences and how they relate to functional efficiency*. Metuchen, N.J.: The Scarecrow Press, Inc., 1977.
- MORIN, Edgar. *O método 4: habitat, vida, costumes, organização*. Porto Alegre: Sulina, 2011.
- MUSSO, Pierre. A filosofia da rede. In: PARENTE, André. *Tramas da rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação*. Porto Alegre: Sulina, 2004.
- PICCHI, Achille Guido. *As Serestas de Heitor Villa-Lobos: um estudo de análise, texto-música e pianismo para uma interpretação*. Tese de doutorado. Campinas: Instituto de Artes da UNICAMP, 2010.
- SANTOS, Lenine Alves dos. *O canto sem casaca: propriedades pedagógicas da canção brasileira e seleção de repertório para o ensino de canto no Brasil*. Tese de doutorado em Música. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, 2011.
- SALLES, Cecília A. *Redes da criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Editora Horizonte, 2006.
- _____. *Processos de criação em grupo: diálogos*. São Paulo: Ed. Estação das Letras e Cores, 2017.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: teatro e cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- _____. *Música popular – os sons que vêm da rua*. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1976.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro, Zahar, 2000.
- VASCONCELOS, Ary. *Panorama da música popular brasileira na Belle Époque*. Rio de Janeiro: Livraria Sant’Anna, 1977.
- VENEZIANO, Neyde. *De pernas pro ar: o teatro de revista em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Recebido em: 28/02/2022

Aceito em: 26/04/2022