

Eberth Guimarães da Silva

**CANÇÃO POPULAR E CRIAÇÃO CÊNICA NA
INTERVENÇÃO URBANA *NAQUELE BAIRRO ENCANTADO***

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes
Universidade Federal de Minas Gerais

2013

Eberth Guimarães da Silva

**CANÇÃO POPULAR E CRIAÇÃO CÊNICA NA
INTERVENÇÃO URBANA *NAQUELE BAIRRO ENCANTADO***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientador: Prof. Dr. Maurilio Andrade Rocha

Co-Orientadora: Mariana de Lima e Muniz

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes da UFMG
2013

Guimarães, Eberth, 1977-

Canção popular e criação cênica na intervenção urbana Naquele bairro encantado [manuscrito] / Eberth Guimarães da Silva. – 2013. ix, 95 f. : il. + 1 DVD

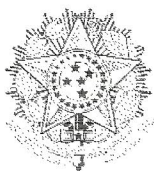
Orientador: Maurilio Andrade Rocha

Coorientadora: Mariana de Lima e Muniz

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2012.

1. Intervenções urbanas – Teses. 2. Música popular – Teses. 3. Música – Semiótica – Teses. 4. Teatro de máscaras – Teses. 5. Performance (Arte) – Teses. 6. Improvisação (Representação teatral) – Teses. 7. Lagoinha (Belo Horizonte, MG) – Teses. I. Rocha, Maurílio Andrade, 1963- II. Muniz, Mariana de Lima e, 1976- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 792.028



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação do aluno **EBERTH GUIMARÃES DA SILVA** Número de Registro **2010718806**.

Titulo: **CANÇÃO POPULAR E CRIAÇÃO CÊNICA NA INTERVENÇÃO URBANA NAQUELE BAIRRO ENCANTADO**

Prof. Dr. Maurilio Andrade Rocha – Orientador - EBA/UFMG

Profa. Dra. Mariana de Lima e Muniz – Co-Orientadora – EBA/UFMG

Prof. Dr. Luiz Otavio Carvalho Gonçalves de Souza – titular - EBA/UFMG

Prof. Dr. Davi de Oliveira Pinto – titular – UFOP/MG

Belo Horizonte, 23 de outubro de 2012

Dedico este trabalho ao trio de mulheres que me inspiram
e impulsionam nos segundos solitários antes de entrar em cena:
Lita, Sofia, e Raquel.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes, coordenado pelo Prof. Dr. Maurilio Andrade Rocha e a todos os funcionários de sua secretaria;

Aos docentes do Curso de Mestrado em Artes, pelas disciplinas ministradas e discussões que tanto instigaram meus estudos: Prof. Antonio Barreto Hildebrando, Prof. Ernani Maletta, Prof. Fernando Mencarelli, Prof. Luiz Otávio Carvalho, Prof^a. Mariana Muniz, Prof. Maurilio Rocha;

Ao Prof. Dr. Maurilio Rocha pelos esforços em prol da conclusão deste trabalho;

À Prof^a. Dra. Mariana de Lima e Muniz pela co-orientação atenta e dedicada;

Aos professores que participaram da banca de qualificação pelas importantes contribuições e incentivo para que o trabalho se desenvolvesse: Prof. Ernani Maletta e Prof. Luiz Otávio Carvalho;

Aos professores e colegas do Teatro Universitário da UFMG e da Escola de Música da UEMG pela convivência e ensinamentos;

Às minhas colegas de mestrado, Ana Hadad, Renata Mara e Renata Patrícia, pelo companheirismo;

À Silvana Mara e família, pelo investimento e apoio;

Aos atores e músicos com os quais tive experiências artísticas em todos esses anos pelas lições de toda espécie;

Aos amigos Débora Vieira, pela revisão; Geraldo Antonino e Fabiano Lana, pela produção gráfica;

À minha família;

À memória da minha querida avó, Onésia Benício Pereira;

À Raquel Castro e Sofia Guimarães, pela comunhão e pelo carinho;

À Maria Benício, pelo alicerce;

A Deus.

RESUMO

Esta dissertação, de caráter teórico-prático, tem por finalidade a investigação da utilização de canções populares urbanas na intervenção *Naquele Bairro Encantado*, caracterizada por ser um trabalho de improvisação com máscaras expressivas em uma região tradicional da cidade de Belo Horizonte. A busca pela compreensão das canções como elemento dramático da intervenção instigou a necessidade de entendimento do que é a canção e da relação letra e melodia em sua estrutura. A partir da *Semiótica da Canção* pudemos encontrar os processos de identificação de uma canção e, em seguida, analisamos o discurso dessas canções no processo de criação e na performance com o público. O espaço de apresentação também foi considerado como elemento dramático e influenciador da peculiaridade da intervenção. Evidenciou-se a força dramática da canção especificamente nessa intervenção, proporcionando maior aproximação com o público, revelando emoções e conduzindo as ações improvisadas.

Palavras chave: Canção popular; Intervenção urbana;

ABSTRACT

This dissertation, theoretical and practical aims at investigating the use of popular songs in urban intervention *Naquele bairro encantado*, characterized by being a work of improvisation with expressive masks in a traditional area of the city of Belo Horizonte. The quest for understanding the songs as part of dramaturgical intervention prompted the need to understand what is the song and the lyrics and melody relationship in its structure. From the *Semiótica da Canção* could find the process of identification of a song and then we analyzed the speech of these songs in the process of creation and performance with the audience. The presentation space was also considered as an element of uniqueness and influential dramaturgical intervention. Revealed the strength of the song specifically this dramaturgical intervention, providing a closer relationship with the public, revealing emotions and actions leading improvised.

Keywords: Folk Song; Urban Intervention;

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Planta Geral da Cidade de Minas	15
Figura 2 – Parada dos mascarados Pietro e Antenor na Barbearia Vera Cruz	22
Figura 3 – Folder de divulgação do Episódio I	27
Figura 4 – Parada na casa de um antigo morador do bairro	30
Figura 5 – O percurso entre as paradas da serenata	33
Figura 6 – Os mascarados sendo observados pela Loira do Bonfim, ao fundo	35
Figura 7 – Folder de divulgação do Episódio II	36
Figura 8 – Folder de divulgação do Episódio III	38
Figura 9 – Representação gráfica da melodia da canção em formato de ondas	47
Figura 10 – Mascarados cantando pelas ruas da Lagoinha	53
Figura 11 – Mascarados cantando na porta de uma casa com a participação dos moradores	84
Figura 12 – Mascarados no quintal da velha casa	90

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS	4
1.1 Breve panorama das relações entre canção popular e teatro	4
1.2 A canção popular urbana	6
1.3 A canção seresteira	9
2. O PROJETO	12
2.1 Aquele bairro encantado	12
2.1.1 O bairro encantado.....	13
2.1.2 A boêmia lagoinha	17
2.1.3 A lagoinha musical	19
2.2 O projeto “Naquele bairro encantado”	20
2.2.1 Episódio I – Estranhos vizinhos	24
2.2.2 Episódio II - Ensaio para uma serenata	27
2.2.3 Episódio III - Jogo da velha	36
2.3 A dramaturgia da Lagoinha	38
3 Análise das canções (operador conceitual)	42
3.1 Diagramas e os processos de identificação	43
3.2 Análise das canções	48
3.2.1 Retiro da saudade	49
3.2.2 A última estrofe	55
3.2.3 Velho realejo.....	60
3.2.4 Quem há de dizer	66
3.2.5 Naquela mesa.....	73
3.2.6 A volta do boêmio	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS	87
ANEXO 1 - FICHA TÉCNICA DO PROJETO	90

REFERÊNCIAS	91
ANEXO II - GLOSSÁRIO DE TERMOS MUSICAIS	94
ANEXO III – DVD’s contendo os três episódios da intervenção e CD com as canções utilizadas nas ações.....	95

*Ótimo que sua mão ajude o voo,
Mas que ela jamais se atreva a tomar o lugar das asas.*

Dom Helder Câmara

INTRODUÇÃO

*Toda a poesia - e a canção é uma poesia ajudada –
reflete o que a alma não tem.*

*Por isso a canção dos povos tristes é alegre
e a canção dos povos alegres é triste.*

Fernando Pessoa

As pesquisas envolvendo música e teatro tem crescido bastante durante os últimos anos, mas acreditamos que há possibilidade de aproximarmos ainda mais as duas artes com estudos que possibilitem que os profissionais compreendam, cada vez mais, seus códigos e peculiaridades.

A reflexão sobre a criação de uma intervenção urbana chamada “Naquele bairro encantado”, baseada na condução dramatúrgica oriunda da pesquisa histórica, da apropriação do espaço e da relação melodia/letra de canções populares é o tema desta dissertação. Intrigados pela capacidade de aproximação com o público¹ das ações, principalmente através das canções seresteiras, e com a ampliação da comunicação com esses mesmos participantes, partimos em busca da compreensão do que é a canção popular e de como ela se relaciona com os elementos cênicos da intervenção.

A intervenção “*Naquele Bairro Encantado*”, acima citada, foi realizada no ano de 2011 em um bairro da cidade de Belo Horizonte e se caracteriza pela atuação de atores mascarados realizando ações cênicas de interação com os moradores desse bairro e transeuntes. Tais ações utilizavam canções populares como um dos veículos de aproximação e como mantenedoras de contato com as pessoas. Para melhor entendermos a função dessas canções, nos concentraremos em uma das partes dessa intervenção, que foi dividida em três episódios, “*Estranhos vizinhos*”, “*Ensaio para uma serenata*” e “*Jogo da velha*”. Trata-se do episódio “*Ensaio para uma serenata*”, que utilizava mais efetivamente a canção como elemento de comunicação com o público, e sobre o qual realizaremos um estudo de caso. A intervenção, bem como seus episódios, será detalhada posteriormente nesta dissertação, para conhecimento do leitor.

¹ Nesse caso, nomeamos público todas as pessoas que não faziam parte do elenco da intervenção. No entanto, o termo mais apropriado por se tratar de uma intervenção em que a ação do espectador é um elemento inerente à criação, seria participante. Este será o termo utilizado no decorrer desta dissertação, no que se refere ao espectador.

Valendo-nos da aproximação dos universos teatral e musical, dentre suas diversas possibilidades de contaminação, buscamos entender como a relação melodia/letra nas canções favorecia na fluência da intervenção. Também foi observada a força do discurso das canções dentro de uma intervenção urbana, caracterizada por simular uma seresta, apropriando-se do espaço físico e das relações humanas de um bairro da cidade de Belo Horizonte.

No intuito de compreendermos a capacidade comunicadora das canções inseridas na intervenção, buscamos um estudo, que se consolida a partir da semiótica da canção, teoria erigida pelo pesquisador Luiz Tatit, cujos estudos aproximam o pensamento semiótico e o pensamento musical compatibilizando componentes linguísticos e melódicos no plano da expressão. Nesse sentido, surge a necessidade de entendermos não somente o texto da canção na dramaturgia das ações, mas a ampliação da relação da letra que é cantada com o material melódico e com o modo específico de execução dessas canções na intervenção, tratando assim a canção como um elemento comunicador que amplia o texto teatral.

Buscamos, também, em estudos sobre a dramaturgia contemporânea, teorias que dialogassem diretamente com o tipo de intervenção que estávamos trabalhando, já que estamos tratando de um processo de criação dramático pautado no diálogo com o espaço urbano, que resultou em uma intervenção realizada com atores mascarados que passaram a “residir” em um local determinado do bairro Lagoinha em Belo Horizonte. Também foram observadas neste estudo as possibilidades de jogo cênico propiciadas pelas canções trazidas pelos atores, suas relações com o espaço e com a memória dos participantes.

Para organizarmos essas reflexões dividimos esta dissertação em três partes, a saber:

CAPÍTULO 1 – CONSIDERAÇÕES INICIAIS – Seção em que é apresentada uma introdução sobre a utilização de canções em espetáculos teatrais; uma breve descrição do que é canção popular urbana, com suas origens e desdobramentos; e a apresentação da canção seresteira, com um breve histórico e suas características.

CAPÍTULO 2 – O PROJETO – Nesse capítulo será apresentada a região da Lagoinha, bairro onde se desenvolveu o projeto “*Naquele Bairro Encantado*”, com suas características musicais e sociais; é apresentado um breve relato da criação das intervenções no bairro, especificando os três episódios que compõem a intervenção; e, por fim, fazemos uma breve análise da dramaturgia da referida intervenção.

CAPÍTULO 3 – METODOLOGIA DE ANÁLISE DE CANÇÕES (OPERADOR CONCEITUAL) – O terceiro capítulo traz a análise de seis canções pertencentes ao cancioneiro popular brasileiro que fizeram parte da intervenção, através da semiótica da canção; serão apresentados os diagramas e processos de identificação que estruturam a análise desenvolvida por Luiz Tatit.

CONSIDERAÇÕES FINAIS – Aqui apresentamos as principais conclusões, questões e desdobramentos da pesquisa.

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

1.1 Breve panorama das relações entre canção popular e teatro

A inserção de canções pertencentes ao cancioneiro popular brasileiro em espetáculos teatrais é uma prática comum no Brasil desde os musicais da época das revistas. Oriunda de diversas influências - como a indígena, a europeia, a africana - a canção popular urbana brasileira revelava sua pluralidade e sua capacidade de retratar a sociedade brasileira com suas diferentes formas e discursos. Afirmações como as do pesquisador Davi de Oliveira Pinto, quando trata da utilização de canções em espetáculos cênicos em sua dissertação de mestrado, nos instigam a pesquisar a relação entre a canção e a cena.

(...) quando um determinado tipo de *canção* é usado num espetáculo teatral, a sua origem sócio-cultural “entra em cena” também, ou seja, os sentidos advindos do contexto que a engendrou vêm à tona, e, assim, a *canção* torna-se, em alguma medida, signo evocador desse mesmo contexto (PINTO, 2008, p. 10) (grifo no original).

Julgamos importante compreender algumas funções da canção em espetáculos cênicos, ampliando a mera noção de música de fundo, ou seja, a música que serve apenas para acompanhar uma cena. Assim, podemos atribuir à canção, em determinados trabalhos cênicos, a função de narrativa² da cena, pois ela pode apresentar acontecimentos ocorridos fora de cena de forma discursiva, narrando-os, e, assim, organizar a fábula. Ao desempenhar essa função, a canção pode, de maneira concreta, dar voz aos personagens que atuam para reforçar acontecimentos ou, como no teatro épico, emitir determinado ponto de vista dentro da dramaturgia do espetáculo. Além de se valer do recurso cênico, pela interpretação do ator em cena, a canção pode atingir o espectador pela sinestesia da junção entre música e letra. E a apropriação desses elementos pode colocar o espectador em contato direto com a encenação e, conseqüentemente, com a dramaturgia do espetáculo.

A canção ainda se enquadra na definição de narrativa, proposta por Pavis, que diz que:

² (...) maneira pela qual os fatos são relatados por um sistema, linguístico, na maioria das vezes, ocasionalmente por uma sucessão de gestos ou imagens cênicas. Como a narrativa, a narração recorre a um ou vários sistemas cênicos e orienta linearmente o sentido de acordo com uma lógica das ações, em direção a um objetivo final: o desenlace da história e a relação dos conflitos. A narração faz “ver” a fábula em sua temporalidade, institui uma sucessividade de ações e imagens (PAVIS, 1999, p. 257).

Em sentido estrito, fala-se de narrativa quando a personagem monopoliza a fala a fim de relatar acontecimentos dos quais foi a única testemunha e que ela conta às outras personagens que ficam atentas... (...) Ela “filtra” o acontecimento através da consciência do recitante que interpreta livremente os fatos, que os mostra com a iluminação adequada (PAVIS, 1999, p. 259).

Canções populares estão diretamente ligadas à linguagem oral e, portanto, a ligação do texto com os aspectos melódicos e harmônicos pode ser potencializada se estudarmos a relação melodia/letra e o discurso narrativo que esses elementos contêm. Se pensarmos no teatro, soma-se a essas características a ação do ator ao entoar a canção, e todas as nuances dessa interpretação.

Acontece que, além desse vínculo inevitável com o corpo e com os estados emocionais do intérprete, a fala contém suas próprias leis que interagem continuamente com as leis musicais, gerando aquilo que depreendemos como relação de compatibilidade entre melodia e letra (TATIT, 2004, p. 41).

Se desdobrarmos a canção, em sua parte melódica, observamos que os sons das consoantes “se transformam em ataques rítmicos e, juntamente com os acentos vocálicos, contribuem para engendrar o gênero musical da canção” (TATIT, 1997, p. 102). A relação entre as tensões emotivas que são representadas fisicamente na melodia “constituem a base para as inflexões entoativas da fala” (TATIT, 1997, p. 102). Contudo, no presente estudo interessamos o contexto geral da canção, ou seja, o que a melodia e a letra comunicam juntas.

Refletindo sobre a relação da fala com a melodia da canção, intuímos que essa junção pode nos revelar características da composição que fortalecem o discurso textual que é apresentado na própria canção. Luiz Tatit, em vários artigos e publicações, analisa canções populares sob o olhar da semiótica e nos traz referências diretas na relação da melodia com a fala entoativa. Ele nos diz que “se o ouvinte chegar a depreender o gesto entoativo da fala no ‘fundo’ da melodia produzida pela voz, terá uma compreensão muito maior daquilo que sente quando ouve um canto” (TATIT, 1997, p. 102).

Percebemos que o canto possui a capacidade de potencializar o recurso da comunicação falada. Entre as muitas possibilidades do canto podemos enumerar a evocação aos deuses, as declarações amorosas, o canto de contestação e protesto, os cantos de trabalho, entre outros. O teatro musicado brasileiro, as operetas, “serviam-se do canto para assinalar a presença do corpo e da sensibilidade das personagens; seus recitativos permitiam o ingresso de inflexões puras da fala que davam credibilidade ao drama musical”, de acordo com Luiz Tatit (1997, p. 41).

A canção popular brasileira nos oferece um vasto campo de estudos que contempla diversas situações e maneiras de integração entre letra e melodia. Neste trabalho, no entanto, nos ateremos às canções que fizeram parte de uma intervenção cênica, sem a pretensão de um estudo ampliado da canção brasileira. A seguir apresentaremos um breve panorama, para melhor compreensão do conceito de canção popular urbana e da própria música seresteira, a fim de pontuar a utilização das músicas da intervenção *Naquele bairro encantado*.

1.2 A canção popular urbana

As canções analisadas neste trabalho possuem, em sua maioria, certo caráter passional, o qual tem sido recorrente na história da música popular urbana. Os desencontros, desilusões amorosas, o clima nostálgico, são retratados em letras, melodias e acordes que geralmente têm uma ligação sinestésica intrínseca entre si.

A configuração de um estado passional de solidão, esperança, frustração, ciúme, decepção, indiferença, etc., ou seja, de um estado interior, afetivo, compatibiliza-se com as tensões decorrentes da ampliação de frequência e de duração. Como se à tensão psíquica correspondesse uma tensão acústica e fisiológica de sustentação de uma vogal pelo intérprete. O prolongamento das durações torna a canção necessariamente mais lenta e adequada à introspecção. Afinal, a valorização das vogais neutraliza parcialmente os estímulos somáticos produzidos pelos ataques das consoantes. O corpo pode permanecer em repouso, apenas com um leve compasso garantindo a continuidade musical. Todas as canções românticas possuem essas características próprias do processo de *passionalização* (Grifo no original) (TATIT, 1997. p. 103).

A partir da década de 1930, com uma geração marcada por grandes compositores populares e também pelas vozes de grandes cantores, que vinham da era do rádio, a canção romântica obteve o *habitat* propício para florescer e firmar-se como gênero musical de massa, abarcando vários gêneros musicais em torno da temática romântica. Segundo Severiano (2009, p. 202) “Esse tipo de composição, que, em andamento lento, canta versos líricos, por vezes exageradamente sentimentais, representou nos 1900 a expressão máxima de nossa canção amorosa, tal como a modinha o fizera no século anterior”.

É importante compreendermos essas características para entendermos a razão do estudo das canções seresteiras, do percurso histórico dessas canções e da sua utilização dentro da intervenção que se propõe a reproduzir uma serenata.

As serenatas utilizam a temática sentimental em abundância na sua execução. Observando essa constatação, procuramos nos apropriar de uma escuta que privilegiasse as melodias chorosas acompanhadas das letras carregadas de sentimentalismo, o que foi determinante na pesquisa das canções para a intervenção. Marcadas por referências distintas, sabemos que as canções românticas carregam uma trajetória de tradições antigas.

A canção popular urbana, que utilizaremos como referência para esta dissertação, possui elementos das três categorias nas quais se divide a canção: a canção erudita, a canção folclórica e a canção popular³. Herdada de referências vindas da idade média, a canção popular urbana possui características oriundas da música praticada pelos trovadores e menestrelis. Uma referência mais próxima da canção praticada no Brasil, e que possui relação com o teatro, é a canção feita em Portugal no início do século XVI, como afirma Tinhorão:

Através da obra de Gil Vicente, por sinal, pode-se concluir também que um dos primeiros tipos de canção urbana – quer dizer, cantada e acompanhada a solo, como as trovas e romances dos antigos trovadores e jograis, e envolvendo a intenção amorosa do intérprete – seriam as cantigas de serenata. O mais recuado exemplo desse cantar (que dois séculos depois se transformaria em gênero, no Brasil, sob o nome de canção de seresta) apareceria no auto chamado *Quem tem farelos?*, com data de 1505 (...) (TINHORÃO, 1998. p. 22).

Tinhorão (1998. p. 23) afirma que a temática do apelo à amada para a aventura do amor, utilizada por Gil Vicente em sua farsa de 1505, antecipava em mais de trezentos anos o que as modinhas brasileiras do século XIX iriam tornar lugar-comum. Segundo José Ramos Tinhorão (1998. p. 23), o objetivo específico da canção de serenata seria “(...) a transmissão de um recado [à] amada...”.

Os grandes cantores brasileiros, certamente, têm como antepassados os cantores portugueses do século XVI que, por si, pareciam estar “(...) presos ao velho repertório herdeiro do estilo dos antigos trovadores palacianos [...] que entoaria [um romance] em tom lamuriento e cheio de ais” (TINHORÃO, 1998. p. 25). Essa interpretação também era chamada de “Guaiada” (TINHORÃO, 1998. p. 26). Outra possibilidade de canto na época de Gil Vicente era o canto “esfandegado” (TINHORÃO, 1998. p. 26), que possuía, ao contrário do tom lamuriento, ênfase no ritmo.

³ Essas três categorias foram detalhadas na dissertação de mestrado *A Música-Gestus nos espetáculos Esta Noite Mãe Coragem, Um Homem É Um Homem e Nossa Pequena Mahagonny*, de Davi de Oliveira Pinto (p. 10), apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da UFMG.

Oriunda dos lundus⁴ e modinhas⁵, que desde o século VXIII povoam as rodas de encontros populares, a música tocada nas serenatas têm, além da característica popular de composição, fortes elementos eruditos, e também de outras origens como a indígena e a africana. Sobre essa eruditização, Tinhorão descreve as serenatas dedicadas aos políticos de alto escalão com características mais próximas à música “para ouvir do que para cantar”: “(...) os músicos de igreja – mesmo os mulatos recrutados nas baixas camadas – não compunham suas “profanidades” em estilo popular, mas eruditamente para várias vozes (...)” (TINHORÃO, 1998. p. 115).

Essa diferenciação sociocultural é muito bem descrita quando Tinhorão relata que:

No Brasil, a consequência dessa eruditização da modinha e do próprio lundu (que em certas peças compostas ou harmonizadas por mestres contrapontistas quase não permitia diferenciar um gênero de outro) iria levar, a partir do século XIX, a uma curiosa evolução: a modinha e o lundu das partituras escritas por músicos de escola tornar-se-iam peças de canto para salas burguesas (onde em meados de Oitocentos o piano romântico desbancaria o cravo clássico), e das violas populares – e logo dos violões de rua – transformar-se iam, respectivamente, em canções de seresta (a modinha) e em cançoneta brejeira do teatro musicado e do repertório dos palhaços de circo (o lundu) (TINHORÃO, 1998, p. 118).

Nas décadas de 1930 e 1940 o estilo musical que ganhou grande força popular foi o samba-canção e mais tarde esse gênero *aboliu-se* “(...) chegando-se à tentativa da criação de um hibridismo chamado de sambolero (...)” (TINHORÃO, 1998. p. 23).

Em seu livro *Os sons que vem da rua*⁶, no primeiro capítulo dedicado aos “Cantores de Serenata”, José Ramos Tinhorão traça um panorama dos primórdios da seresta no Brasil, que se concentravam em Salvador - Bahia, na cidade do Rio de Janeiro e também em Campinas - SP, sendo que em Salvador, a partir dos anos de 1920, a modinha sentimental entrou em decadência, dando lugar aos ritmos como o samba. Nessa mesma publicação, o autor revela quando e como os cantores de serenata começaram a cair no esquecimento.

Na verdade, quando, a partir do fim da Primeira Guerra Mundial, a concentração urbana se acelerou, e as ruas das principais cidades brasileiras perderam a quietude decantada pelos poetas autores das modinhas, o cantor de serenatas – agora sofrendo a concorrência dos cantores de rádio, cuja voz chegava para embalar o sonho de suas musas dentro de casa com muito mais eficiência – perdeu sua função artístico-social, e desapareceu. (TINHORÃO, 2005. p. 28)

⁴ Nome dado à uma dança de terreiro e estilo musical surgida na Bahia no século XVIII caracterizado pelos estribilhos cantados e canções de sabor humorístico. TINHORÃO, 1998 p. 99.

⁵ Primeiro gênero musical cantado no Brasil que, democraticamente, atendia as expectativas dos homens e mulheres da época, sendo assim, bastante utilizado nas serenatas. Idem, p.116.

⁶ 2ª edição, 2005.

O que nos interessa nessa abordagem é o caminho de popularização e mutação que a música, e no nosso caso particular a canção, foi tomando durante sua história, até chegar ao século XX, na qual foi baseada a pesquisa para as canções do espetáculo, e posteriormente nos dias de hoje, quando foi realizada a adaptação das canções para nossas intervenções dentro do espetáculo na Lagoinha.

1.3 A canção seresteira

As manifestações musicais da seresta e da serenata se distinguem pela forma de representação. O pesquisador, compositor e radialista Paulo Tapajós (1913-1990), numa palestra realizada na cidade de Conservatória, em 1986, documentada em vídeo, define e explica a origem da “seresta”:

A serenata é um concerto ao sereno. Esse mesmo tipo de concerto dentro de casa era o sarau. Modernamente as coisas se confundiram, e surgiu uma palavrinha nova, que nunca foi usada: seresta. A seresta é uma mistura do sarau com a serenata. Essa é que é a verdadeira definição de seresta (Retirado do site: <http://www.conservatoria.com.br>)⁷.

Há, porém, outros autores que não distinguem a seresta da serenata, como no livro *As sonoridades Paulistanas*, José Geraldo Vinci de Moraes, no qual o autor afirma que “a tradição de tocar e cantar músicas de caráter romântico durante a noite (...) no Brasil também ficou conhecida através do sinônimo de seresta.” (MORAES, 1995. p. 131). O próprio Mário de Andrade na sua *Pequena História da Música* diz que “‘Choros’, ‘Serestas’, são nomes genéricos aplicados a tudo quanto é música noturna de caráter popular, especialmente quando realizada ao relento” (ANDRADE, 2003. p. 192). Sobre as bases do gênero seresteiro, Luiz Tatit nos aponta o trabalho de um precursor, dizendo:

(...) há que se considerar que a música de Domingos Caldas Barbosa representou a configuração do tripé sobre o qual veríamos erigir, no século vinte, a canção popular que invadiu todas as faixas sociais pelos meios de comunicação de massa e que se projetou a uma escala internacional a partir da década de 1960. Suas peças baseavam-se num aparato rítmico oriundo dos batuques, suas melodias deixavam entrever gestos e meneios da fala cotidiana, o que permitia “dizer” o texto com graça e com força persuasiva, e, finalmente, suas inflexões românticas, expandindo o campo da tessitura das canções, introduziam um certo grau de abstração sublime (distante do chão), mas, mesmo assim, não se desprendiam do corpo do intérprete (considerado como o sujeito que sente). Tais características, consubstanciadas nos

⁷ Seresta: surgimento e expansão - <http://www.conservatoria.com.br/?item=ILPEaX6s> – Pesquisado em 17/08/2011.

lundus e nas modinhas de Caldas Barbosa, anunciavam a consolidação de um gênero que vinha se formando desde o encontro alegre dos portugueses com os índios de Pindorama, mas, principalmente, desde a chegada trágica do povo africano ao país, em meados do período quinhentista (TATIT, 2004. p. 27).

Capaz de incorporar diversos gêneros e estilos musicais, e com o reinado do piano em declínio no final dos anos de 1930, a expansão e popularização do rádio, e com os violões ganhando lugar na preferência popular, a serenata começava a encontrar seu ambiente mais propício para o crescimento dentre as manifestações populares urbanas. Outro fato histórico foi a difusão da valsa como música instrumental e, posteriormente, na virada do século, assumindo enorme popularidade por se tornar canção, ou seja, música e letra juntas em uma só obra. Essa hegemonia somente foi superada pelo samba-canção, surgido no final da década de 1940, de acordo com o jornalista, crítico musical e pesquisador musical brasileiro José Ramos Tinhorão.

No plano da nascente música popular urbana dirigida a camadas sociais mais amplas, que começavam a formar-se, esse movimento de interesse romântico dos eruditos pelas manifestações consideradas “do povo” iria resultar o aparecimento da modinha seresteira, o que se daria através do casamento da linguagem rebuscada dos grandes poetas, nas letras, com a sonoridade mestiça dos choros que traduziam para as camadas médias os novos ritmos dançantes importados da Europa, na música (TINHORÃO, 1998. p. 129).

A serenata presenciou o nascimento de alguns gêneros de música brasileira. O choro, por exemplo, mesmo sendo um gênero instrumental, viu seus virtuosos instrumentistas – de acordo com o historiador e produtor musical, Jairo Severiano – “assumirem a função de acompanhadores de modinheiros e solistas de serenatas”, (SEVERIANO, 2008. p. 35).

Costumeiramente, tratava-se de uma prática social, ou seja, um pequeno grupo de músicos, geralmente com instrumentos de corda e um outro de sopro e um cantor, homenageava alguém, executando músicas em frente às casas ou janelas, costumes relacionado na esmagadora maioria das vezes aos casos amorosos (MORAES, 1995. p. 131).

A expressão popular fazia da serenata um movimento propício para a proliferação de canções que se caracterizavam por serem as primeiras expressões da música popular brasileira, encantando, assim, grande parte da sociedade.

Os seresteiros cantavam modinhas e lundus e se apresentavam, muitas vezes, em casas ricas com seu violão, escandalizando com seus temas sensuais e levando a música popular para os salões. Intelectuais da época como Machado de Assis e José de Alencar se encontravam na Livraria de Paula Brito e na Editora do compositor Arthur Napoleão, onde conversavam, jogavam xadrez e ouviam os seresteiros, que compunham modinhas e canções e declamavam poesias. Suas canções faziam uma fusão entre a modinha e as canções europeias e, pode-se dizer que ainda não havia, propriamente, uma música popular brasileira. (BRANCO, 2008. p. 2)

A aproximação com o clima nostálgico das serestas nos prepara à entrada ao próximo capítulo, no qual conheceremos um pouco sobre a região da Lagoinha, e as relações desse gênero musical com o bairro histórico e boêmio, que abrigou a intervenção *Naquele bairro encantado*.

2. O PROJETO

*Olhar a cidade desde outra perspectiva
que não a cotidiana e repetida
é revisar o lugar de cada um dentro
do mecanismo simbólico de poder
inscrito na cidade.
André Carreira.*

Neste capítulo apresentaremos a região da Lagoinha, como local escolhido para abrigar as intervenções desse projeto que deram origem ao processo de criação de *Naquele bairro encantado*, apresentando um panorama da história do bairro. Além disso, descreveremos os três episódios da intervenção *Naquele bairro encantado*, com ênfase no segundo episódio, que originou a pesquisa das canções que o compõem.

2.1 Aquele bairro encantado

A intervenção *Naquele Bairro Encantado* foi realizada no ano de 2011, na região da Lagoinha, cidade de Belo Horizonte em Minas Gerais, e será detalhada nos subitens abaixo, após uma breve descrição do bairro, sua história e algumas de suas características, justificando, assim, a escolha pelo local.

É importante frisar que a escolha pelo bairro foi feita pelo pesquisador Rogério Lopes da Silva Paulino, que também foi o diretor desse projeto. O pesquisador tinha interesse de realizar uma montagem na região e decidiu aliar seus estudos em antropologia e teatro (com máscaras e manifestações populares, principalmente) nesse projeto, que inicialmente foi concebido como um projeto de pós-doutorado sob a orientação da Profa. Dra. Mariana Lima Muniz, com recursos da Bolsa de Pós-doutorado Júnior, da FAPEMIG.

Para situar o leitor no contexto de relevância histórica que foi pensada a criação das intervenções, pretendemos fornecer uma breve descrição da região da Lagoinha e sua trajetória social e cultural na história da cidade de Belo Horizonte, e justificar sua escolha como local que acolheria essa pesquisa.

2.1.1 O bairro encantado

Interessados em descobrir em sua cidade o passado de uma região marcada por histórias e mudanças drásticas, cinco atores decidiram se “mudar”⁸ para uma casa na região e vivenciar, junto aos moradores, o cotidiano do lugar. Este foi o lugar escolhido, a região da Lagoinha, e aqui pretendemos situar o leitor acerca da relevância histórica que motivou a escolha por habitarmos esse bairro encantado.

A região da Lagoinha é de grande importância para a história da cidade de Belo Horizonte e remonta à época de formação da atual capital mineira (antes de sua inauguração a capital de Minas Gerais era Ouro Preto). Citada na carta de Sesmaria concedida a João Leyte da Sylva Ortiz, fundador do arraial que antecede Belo Horizonte, a Lagoinha é o nome mais antigo mencionado nos registros sobre a capital de Minas Gerais, precedendo, inclusive, o antigo nome do Curral Del Rey, onde hoje está localizada Belo Horizonte.

Sobre o nome Lagoinha, Brenda Silveira conta que “surgiu de acordo com o senso comum, simplesmente pelo fato de haver, no passado, uma lagoa, ou um brejo, nas redondezas onde hoje conhecemos as ruas Diamantina, Adalberto Ferraz, Itapeçerica e Formiga” (SILVEIRA, 2005, p. 19). Outra versão histórica afirma que o local recebeu o sobrenome de um padre colonizador que viveu por seus arredores.

Planejada para ser a nova capital do estado de Minas Gerais, a cidade de Belo Horizonte foi inaugurada em 12 de dezembro de 1897, mas seu plano não estava totalmente concluído até essa data. Na verdade toda a região da Lagoinha pertencia à 6ª Seção Suburbana de Belo Horizonte, e sua ocupação aconteceu de forma popular e sem o mesmo planejamento da área urbana.

O plano da nova capital, elaborado por uma equipe de engenheiros, arquitetos e outros técnicos, previa uma cidade dividida em três áreas: uma área central, denominada urbana; em torno desta, uma outra denominada suburbana; e uma terceira área, chamada rural (ARREGUY e RIBEIRO, 2008, p. 9).

Lagoinha, além de nomear o bairro tão conhecido pelos belorizontinos, também se refere a uma região pertencente à Regional Noroeste de Belo Horizonte. Agrupada pelos bairros Lagoinha, Bonfim, São Cristóvão, Pedreira Prado Lopes, Santo André, Bom Jesus, Nova

⁸ No início do processo esses atores se encontravam na região da Lagoinha para reconhecer o espaço e procurar um imóvel que pudesse ser alugado, abrigando assim o trabalho de preparação e montagem da intervenção. No final do mês de março a casa já havia sido alugada e nos encontrávamos frequentemente nela, chegando como velhos mascarados e assumindo a posição de novos inquilinos do imóvel.

Esperança, Aparecida, Aparecida – Sétima seção e Ermelinda, a região da Lagoinha servirá de referência para este trabalho sem, no entanto, haver a preocupação de identificarmos se uma rua ou praça determinada pertencem a um ou outro bairro.

Formada por uma população trabalhadora e imigrante, a região cresceu de forma desorganizada, e o desenho tortuoso que apresentam suas ruas difere muito da parte que fica dentro da Avenida do Contorno, conforme podemos observar na Planta Geral da Cidade de Minas, de 1895 na página seguinte.

Inicialmente, a população pertencente à região da Lagoinha era formada por trabalhadores que vieram construir a capital mineira. Esses moradores não se instalavam nos limites da capital, que abrangia a Avenida do Contorno, e eram obrigados a procurar moradia em lugares fora da cidade oficial. Dentro dos limites da Avenida do Contorno somente se instalavam funcionários públicos e pessoas que tinham reservadas suas moradias ou loteamentos. O restante da população incumbiu-se de povoar as margens próximas da cidade ou as mais distantes, como o distrito de Venda Nova.

Apesar de não pertencer aos limites oficiais da cidade, a Lagoinha sempre recebeu a população da capital e tornou-se abrigo para uma grande parte da população que se rendia aos seus encantos marginais, como afirma Silveira:

Mesmo assim a Lagoinha foi se firmando e se estabelecendo também nos ditos oficiais. Embora marginalizada pela sociedade urbana, cresceu e se desenvolveu indiferente aos conceitos da burguesia da Cidade, delineando em meio aos seus folclóricos personagens sua própria identidade, elegendo e, de certa forma, hierarquizando dentre seus moradores os de maior importância, poder e popularidade (SILVEIRA, 2005, p. 23).

Os traços físicos que seus antigos moradores deixaram nas ruas, nas fachadas das casas e no convívio social dos moradores, podem ainda ser vistos pela região, apesar das mazelas que essa região atravessou em “benefício” do progresso e vive, ainda hoje, com o crescimento desordenado da cidade de Belo Horizonte.

Na página seguinte apresentamos um mapa da “Cidade de Minas” do ano de 1895, onde podemos perceber a cidade delimitada pela Avenida do Contorno, em verde, e a periferia que se apresentava à margem da demarcação. A região da Lagoinha se situa a Sudeste do mapa.



Figura 1 - Planta Geral da Cidade de Minas – Fonte: ARREGUY e RIBEIRO, 2008, p. 10.

Sobre as características atuais “é importante dizer que a Lagoinha ainda preserva, embora mal-conservado, um acervo arquitetônico bastante expressivo, visto que a maioria dos imóveis ainda pertence aos proprietários, que neles residem ou alugam.” (SILVEIRA, 2005, p. 24), ao contrário de outros pontos históricos da capital.

Atualmente cerca de 50% dos imóveis são ocupados por seus verdadeiros donos. O que demonstra que já encontramos também uma população flutuante bastante acentuada, em contraponto à do início do século passado, com raízes e grande identificação com o Bairro. (SILVEIRA, 2005, p. 24).

Convivendo com os tradicionais moradores de casas confortáveis e vida controlada, havia ainda uma favela que crescia vertiginosamente com o crescimento da população pobre que circundava a cidade oficial. Por estar fora dos limites urbanos da cidade, a região da Lagoinha sofria com a falta de saneamento e de água e a dificuldade dos moradores de usufruírem de

transporte público. Um dos lugares mais atingidos por essas mazelas era a vila Pedreira Prado Lopes, “a favela mais antiga da Cidade, o lugar de onde se retiraram pedras para a construção de várias edificações da zona urbana” (SILVEIRA, 2005, p. 55).

Sobre o “Projeto de Revitalização da Lagoinha” de 1994, concebido como projeto síntese das comemorações do centenário da cidade, a Prefeitura Municipal afirmou ser “uma tentativa de reparação histórica para com uma das regiões mais maltratadas pelo poder público no centenário de Belo Horizonte” (SILVEIRA, 2005, p. 77). A população participou de forma efetiva desse projeto, que passou por inúmeras dificuldades políticas e sociais em sua implementação. Mas o que observamos durante nossa estada no bairro foi o descaso com imóveis antigos que, embora tombados pelo patrimônio histórico, estavam prestes a serem tombados no chão pelos atuais proprietários para, somente assim, poderem ser comercializados como área útil.

A paisagem que convive entre os símbolos históricos e a crescente modernização se assemelha à realidade dos moradores e trabalhadores da Lagoinha. Por suas ruas, ainda hoje, com um olhar atento podemos perceber, apesar das enormes mudanças, uma região tradicional e carregada de símbolos históricos que podem facilmente se perder em meio às marcas do progresso. Profissões antigas e modernas convivem lado a lado por suas ruas.

Ainda podemos ver nas ruas irregulares da Lagoinha esquecidos ofícios como os de costureiras, alfaiates, bordadeiras, salgadeiras, sapateiros, seleiros, oleiros, eletricitas, mecânicos, pintores, artesãos em madeira, carpinteiros, barbeiros, açougueiros, consertadores de instrumentos musicais, amoladores de facas, coveiros, serralheiros e tantos outros além das tradicionais atividades do comércio em geral. (SILVEIRA, 2005, p. 23)

O contato com essas figuras tradicionais do bairro foi decisivo na construção dos “personagens mascarados” que nos propusemos a levar para as ruas. Explicaremos adiante (no subitem 2.2) o processo de criação da intervenção e quem eram os velhos mascarados. No momento, interessa a compreensão do contato com os verdadeiros personagens do bairro, que são os moradores e trabalhadores que habitam a Lagoinha.

A recuperação e a valorização dos personagens populares da Lagoinha, através de velhos mascarados que têm em sua história contato com essas profissões, dava a essas figuras mascaradas uma credibilidade junto à população, que acompanhava atenta os relatos improvisados nas ruas da Lagoinha. O contraste estabelecido por figuras mascaradas com roupas que remetiam à outra época, quase esquecida, pelos atuais habitantes da região, levava

esses moradores a fazerem parte das intervenções e contarem, cada um de sua forma, um pouco daquela história que era improvisada nas ruas.

2.1.2 A boêmia lagoinha

A região que já foi denominada “Lapa Mineira”⁹, devido à sua tradição notívaga, guarda lembranças de um passado de contrastes em sua história.

Aguerrida, em permanente estado de alerta, era, durante o dia, impulsionada pelo agito do comércio local. À noite, quando seus mais respeitáveis trabalhadores se punham em justo repouso, havia quase uma revolução. Como que uma invasão de boêmios, artistas, travestis, policiais, prostitutas e seus cafetões. Era a gente da noite, da orgia e dos prazeres carnavais que faziam acender as luzes vermelhas às portas dos bordéis e lupanares. (SILVEIRA, 2005, p. 59)

Reduto de seresteiros, artistas, malandros, coronéis, turistas e quem mais buscasse viver o “alto” e o “baixo” meretrício, a Lagoinha viveu tempos de glória para os amantes da noite. Por lá eram encontrados cabarés e *dancings* refinados como o Montanhês, o Chanteclair e o Mariana, com belas dançarinas e ambiente luxuoso, recebendo a população de alto poder aquisitivo como empresários, políticos e alguns turistas.

Apesar de ser um local de moradia de pessoas pobres, a noite na Lagoinha era bastante movimentada. Seus bares e casas noturnas atraíam pessoas da cidade inteira. Essas casas se instalaram no local após terem sido expulsas da antiga área urbana da cidade. O ponto central dessa boemia era a Praça Vaz de Mello, que foi extinta com a construção dos viadutos do Complexo da Lagoinha (ARREGUY e RIBEIRO, 2008, p. 21).

Em outro ambiente, com pouco ou nenhum glamour, encontrava-se o baixo meretrício de Belo Horizonte, com frequentadores considerados perigosos e violentos. Os “botecos-copo-sujo”¹⁰ recebiam a população de menor poder aquisitivo, tida como marginal, composta, geralmente, por malandros, brigões, e tipos exóticos como “‘Maria Tomba Homem’ e ‘Cintura Fina’, prostituta e travesti, que com suas mãos e boas navalhadas desafiavam até mesmo as rondas policiais.” (SILVEIRA, 2005, p. 71).

⁹ Pesquisado no site: <http://pancadarianalagoinha.blogspot.com.br/2009/10/historia-quase-perdida-entre-destrocos.html> em 06/04/2012 às 17:40.

¹⁰ Ainda em Belo Horizonte utiliza-se frequentemente a expressão "boteco-copo-sujo", que é uma derivação do gênero "boteco", para definição do nível de desmazelo do estabelecimento, em alusão à sua aparência, pois apesar de aconchegantes, a maioria deles não preza por aspectos aparentes como limpeza ou arejo. (SILVEIRA, 2005, p. 61).

Havia uma enorme diferença entre a boemia da Lagoinha e a de outros pontos da cidade, como a Rua da Bahia. Na Lagoinha percebia-se uma boemia “mais malandra, mais carne, mais sangue, mais inflamável, mais ousada, mais apimentada, mais tudo” (SILVEIRA, 2005, p. 61).

No livro *A turma, e outros casos...*, escrito por Tarcízio Ildefonso Costa, antigo morador da Lagoinha, temos um relato de vida que se confunde com uma parte da história daquela região, muito conhecida pelos belorizontinos. O relato inicia-se no final da primeira metade do século XX, mais precisamente nos anos 1947 e 1948, época em que a Lagoinha ainda mantinha sua característica boêmia com vigor e entusiasmo. Abrigando o mais distinto público em seu leito, o bairro da Lagoinha também recebeu estrangeiros que, desde a formação da cidade, vieram à procura de trabalho e oportunidades melhores do que as que tinham em seus países de origem. E aos italianos cabe parte dessa história, como descrito abaixo:

Sobre as origens do Bairro algumas referências dizem que os italianos foram seus fundadores. Eles também são apontados como o principal motivo para que ali se instalasse irremediavelmente a tão famosa e decantada zona de prostituição e boemia. Operários da construção civil, comerciantes ou artistas, os italianos levaram para a Lagoinha todo o seu espírito latino. Laboriosos estrangeiros e, ao mesmo tempo, barulhentos e divertidos boêmios que teriam atraído para lá as “moças-da-vida”. (SILVEIRA, 2005, p. 33)

Dando um salto dessa época aos dias de hoje, podemos perceber poucos traços dessa história, encobertos por muito descaso com a degradação de imóveis e da própria população. O morador da Lagoinha, que já foi orgulhoso, muitas vezes, hoje se sente envergonhado em viver numa região com fama de violenta, onde usuários de drogas pesadas se aglomeram nas chamadas “cracolândias”¹¹, intimidando alguns visitantes mais receosos.

Dos moradores da Lagoinha de antigamente, podemos perceber um sentimento nostálgico, por parte de alguns que viveram bons momentos no passado, e de tristeza, pelas mazelas enfrentadas nos dias atuais.

Onde havia essa alegria e boemia, também havia muita música para embalar as comemorações, noites de esbórnia, desilusões amorosas e serenatas apaixonadas que percorriam as ruas de toda aquela região. Além da música profana, noturna, que servia basicamente aos prazeres mundanos, havia a música religiosa que servia às celebrações da paróquia e congregava os fiéis das famílias da Lagoinha.

¹¹ Denominação popular para local onde usuários consomem crack (droga que mistura pasta de cocaína e bicarbonato de sódio).

2.1.3 A lagoinha musical

A região Lagoinha teve um passado musical destacado na cidade de Belo Horizonte. Foi reduto da seresta, de diversas casas noturnas com programação musical e de diversos grupos de samba que surgiram naquelas ruas, “(...) foi lá que nasceu a primeira corporação musical genuinamente belo-horizontina: **A Corporação Musical Nossa Senhora da Conceição**” (SILVEIRA, 2005, p. 47, grifo no original), deixando uma herança musical considerável para a história da cidade. Esta Corporação existe ainda hoje, funcionando na residência da família Brandão, a qual tive o privilégio de visitar. Conheci a sala de ensaios e um pouco da sua história através de Terezinha Brandão, a filha de Manuel Araújo, músico e grande entusiasta do projeto. Outros músicos importantes e personagens da história da música belorizontina também passaram pela Corporação, como o ilustre consertador e afinador de acordeons “Seu” Antônio Scarpelli, que por mais de oito décadas era o único consertador de acordeons da capital, e de fama nacional.

Além da banda formada pela Corporação, a Lagoinha era palco de diversos outros gêneros musicais, como o samba, principalmente o surgido na Pedreira Prado Lopes; a música romântica, que reinava nas serestas e serenatas; as baladas dor-de-cotovelo¹², para quem fosse afogar as mágoas nos bares da região. “Cosmopolita, conservadora, anarquista e libertária, a Lagoinha é mesmo assim. A coabitação da ordem e da desordem, da transgressão e tradição. Um desafio entre a Cidade real e a ideal, um impasse urbano que talvez nunca seja entendido e solucionado.” (SILVEIRA, 2005, p. 35).

A possibilidade de resgatar canções que fizeram parte da história daquele bairro e dos personagens que ali viveram fez-me buscar nos registros escritos e fonográficos as canções mais adequadas para serem utilizadas na intervenção. A primeira referência histórica que tive do bairro foi da época boêmia da Lagoinha, que era uma característica marcante do local, além de ter sido um reduto de artistas e boêmios da cidade de Belo Horizonte, fato comprovado pela pesquisa bibliográfica e relatos de antigos moradores.

¹² Apesar de não ser possível apontá-lo como o autor da expressão, foi Lupicínio [Rodrigues] que cumpriu a função estética de popularizar a lenda “dor de cotovelo”. A alegoria que dá sentido ao termo faz justa alusão a quem encosta-se ao balcão de um bar para esquecer o amor perdido e se embriagar. Seguindo a explicação, de tanto ficar recostado no balcão, em completa inapetência, aquele que já sofre por amor acaba “contraíndo” uma terrível dor de cotovelo. Fonte: <http://www.brasilecola.com/> - Pesquisada em: 27/03/2012 às 08:03h.

Resgatar, por meio de um processo artístico que realiza intervenções urbanas constantes, a memória de uma região tão rica em história e, atualmente, tão degradada, passou a ser a rotina de atores que se dispuseram a viver a Lagoinha e deixar-se conhecê-la.

2.2 O projeto “Naquele bairro encantado”

Assim como descrito na página 12 dessa dissertação, a ideia que deu origem ao trabalho na região da Lagoinha foi concebida como um projeto de doutorado, mas em um segundo momento, essa proposta foi submetida e aprovada na Lei Municipal de Cultura de Belo Horizonte em 2011 e realizado em parceria com o grupo Trapizomba de Teatro. A intenção do projeto era revelar histórias do bairro da Lagoinha e de seus personagens históricos através das performances dos atores mascarados.

Trata-se de um processo de pesquisa e criação a partir do diálogo entre a dramaturgia da improvisação (MUNIZ, 2010) e o mascaramento do ator, tendo como temática central a memória de uma das regiões com mais relevância do ponto de vista histórico para a cidade de Belo Horizonte e que vem sofrendo profundas transformações nas últimas décadas: a Lagoinha. (PAULINO, MUNIZ, 2011)

O processo *in loco* iniciou-se no dia 03 de fevereiro de 2011 e contava com cinco atores¹³ que pretendiam desvendar um bairro para, de alguma forma, rerepresentá-lo com um olhar estrangeiro, dialogando com a arte cênica, para os moradores e a população da cidade de Belo Horizonte. Podemos perceber nas indicações do diretor e ator do processo que o foco na descoberta do espaço para, somente depois desse reconhecimento, haver interação dos personagens mascarados propiciou aos atores um olhar mais sensível e direcionado aos estímulos advindos do bairro.

Inicialmente realizávamos caminhadas em silêncio pelas ruas do bairro sem figurinos ou máscaras que nos revelassem a condição de atores. A caminhada era em conjunto, onde precisávamos nos concentrar em interagir com o bairro e todos os elementos que estavam ao nosso redor. A condução dessas caminhadas não era feita por um dos atores, mas o corpo se movia e interagia com o espaço de uma forma integrada, ou seja, todos estavam a serviço daquele ato de deslocamento, eliminando a ansiedade e colhendo as impressões daquelas ruas. “Posteriormente, este estado foi fundamental para uma boa execução do jogo com as

¹³ Os cinco atores eram: Eberth Guimarães, Larissa Alberti, Michelle Braga, Rafaela Kênia e Rogério Lopes.

máscaras, já que mantivemos os mesmos princípios básicos quando nos mascaramos. A ideia era mais estar, do que fazer.” (PAULINO; MUNIZ, 2011).

Com essa diretriz de “mais estar, do que fazer” fizemos inúmeras caminhadas pela região, no começo como “atores transeuntes” que estavam conhecendo o bairro e, depois de algum tempo, como “atores mascarados” que causavam diversas reações em quem os via por aquelas ruas e estabelecimentos.

No dia 19 de abril de 2011, soubemos da notícia da aprovação do projeto pela Lei Municipal de Incentivo a Cultura de Belo Horizonte, na modalidade Fundo de Projetos Culturais. A essa altura, já estávamos nos encontrando numa casa alugada na região, que tinha a finalidade de nos abrigar para os encontros e ensaios e servir de “pouso” para os velhinhos mascarados. A casa alugada encontra-se na rua Ibiá, número 183, no bairro Santo André, e nos abrigou até a finalização do processo em novembro 2011.

Ter uma casa dentro do bairro como local de ensaios, encontros e, ainda, servindo como álibi para “forjar” a moradia desses velhinhos mascarados foi muito importante para a aproximação dos moradores com o trabalho. Uma das premissas da “chegada” na casa era, em qualquer ocasião, estar mascarado, ou seja, cada ator vestia seu figurino, ou parte dele, em algum local¹⁴ e seguia para a casa como um dos velhinhos. Sendo assim, quem realmente habitava aquela casa, aos olhos dos vizinhos, eram os velhinhos mascarados, que formaram seu ciclo social como autênticos moradores da Lagoinha. Para justificar a ideia de haver cinco velhinhos morando juntos naquela casa, a cada dia éramos obrigados a incorporar à história pessoal de cada um deles fatos e acontecimentos que improvisávamos nas ruas.

Um exemplo disso pode ser observado na história do sobrenome do personagem Sr. Antenor Scarpelli, o qual eu fazia: numa tarde de caminhada o Sr. Antenor conversava sobre futebol, com seus amigos, na Barbearia Vera Cruz. Num determinado momento, munido pelas histórias contidas no livro “*Lagoinha cidade encantada*”, de Brenda Silveira, o Sr. Antenor

¹⁴ Um dos locais mais comuns para a troca de roupa era o Mercado Municipal da Lagoinha, onde os atores entravam vestidos nos banheiros normalmente e saíam caracterizados como velhinhos. Com essa frequente situação, acabou-se criando um jogo onde os frequentadores e funcionários do mercado viam a “mágica” acontecer, mas se deixavam levar pela resposta enfática dos velhinhos quando questionados sobre sua identidade. A resposta sempre deixava a entender que não havia um ator por trás da máscara, numa tentativa de desviar o foco do ator e concentrar no “estar com as pessoas”. Outros pontos de troca se faziam conforme a necessidade, podendo ser dentro de um carro, dentro do ônibus, ou até mesmo no meio da rua como fizemos algumas vezes. Havia também os atores que iam de carro e colocavam a máscara em uma rua próxima, descendo do veículo já mascarados e sempre com uma justificativa para estarem conduzindo o automóvel.

disse nomes de personagens que viveram há cerca de cinquenta anos. Ao ser questionado sobre como conhecia aquelas histórias, o Sr Antenor relatou ter vivido tudo aquilo e visto com seus próprios olhos. De repente, um dos barbeiros disse que um dos personagens daquelas histórias era seu pai, e o Sr. Antenor, num gesto de surpresa – obviamente vindo do ator – retrucou, sem pestanejar: “Seu pai foi um grande amigo meu quando era jovem, depois que fui trabalhar de caixeiro viajante, perdi o contato com meus antigos amigos.”. A partir desse episódio, a cumplicidade do barbeiro com o Sr. Antenor se tornou muito maior, tornando a barbearia um “porto seguro” para os mascarados durante as caminhadas.



Figura 2 – Parada dos mascarados Pietro e Antenor na Barbearia Vera Cruz

As caminhadas aconteciam de três a cinco vezes por semana, dependendo da demanda de trabalho que era definida pela equipe, alternando entre momentos de saída coletiva, quando todos tinham algum objetivo específico na caminhada, ou somente a caminhada até a casa, para um ensaio musical ou reunião de criação. Essas caminhadas, responsáveis por fornecerem amplo material para a improvisação e, também, por socializarem esses velhinhos com o cotidiano do bairro, tornando-os conhecidos pela região, se tornaram um dos episódios

que formam a intervenção. Na fase de criação das intervenções alternávamos os horários das caminhadas, chegando a fazê-las pela manhã, tarde e noite, de acordo com a demanda da proposta de criação e disponibilidade da equipe.

A música integrava o trabalho em forma de canções que surgiam nos encontros através do canto acompanhado do violão, um rádio ligado durante as conversas, ou até uma audição conjunta de canções que pudessem auxiliar o encadeamento das ideias discutidas. A canção possibilitava uma retomada de memórias e sensações mais prazerosas, talvez, devido ao “fato de que, normalmente, esta contém um refrão que se repete, na medida em que isso estimula a adesão do ouvinte / espectador: a partir da repetição, este pode apropriar-se mais facilmente da letra e da música.” (PINTO, 2008, p. 11).

Desde o início do processo de montagem desse projeto, a música ocupava um papel importante no que se refere à integração dos atores para a cumplicidade exigida dentro do trabalho. Como preparador musical e vocal desse projeto, fiquei responsável por elaborar uma estratégia de trabalho que fizesse parte da rotina dos ensaios e que trouxesse elementos práticos para serem utilizados nas cenas improvisadas.

No início do processo, nos encontrávamos em ruas pelo bairro, ainda sem um lugar fixo para ensaio, o que permitia o contato direto com os moradores, porém dificultava a logística dos encontros, principalmente com a falta de um ambiente propício para o trabalho com o canto e a música. Até encontrarmos uma casa que abrigasse os ensaios, cantávamos nas ruas, acompanhados por um violão. A preparação musical compreendia alguns exercícios de aquecimento vocal e, em seguida, nos concentrávamos nas canções escolhidas. A primeira canção que cantamos, “Velho realejo”, na maioria das vezes, era a canção que abria os trabalhos, tornando-se emblemática durante todo o processo.

Com o objetivo do estudo das canções que faziam parte das intervenções, e de como elas se relacionam com a íntegra dessas intervenções, daremos algumas informações de como elas aparecem em cada episódio, com ênfase no segundo episódio. O fato de as canções estarem presentes desde a criação é fundamental para este estudo, e a relevância dessa presença culminou no episódio “Ensaio para uma serenata”.

Desdobraremos os três episódios, para maior compreensão, nas três subseções a seguir, descrevendo-os a partir do processo de criação.

2.2.1 Episódio I – Estranhos vizinhos

Esse episódio se construiu a partir dos erros e acertos que obtivemos com as caminhadas pelo bairro desde o início do processo. Portanto, sua configuração era bastante simples de se explicar, no que diz respeito à ação. Saíamos, em duplas, da casa da rua Ibiá, ou de outro ponto como o Mercado da Lagoinha, e caminhávamos simulando um passeio descompromissado pelas ruas da região. Às vezes tínhamos algum objetivo específico, como visitar um morador ou um comércio local, mas, não raro, o objetivo era somente “estar” no bairro e conviver com seus moradores, transeuntes e espaços. O entorno dessa andança era recheado de surpresas de todos os gêneros, conhecíamos pessoas muito receptivas, sofriamos com figuras indesejadas, ganhávamos presentes das pessoas, nos emocionávamos com histórias e atitudes alheias, enfim, éramos obrigados a “estar” todo o tempo com o carrossel de emoções que as caminhadas nos forneciam. Depois de definidos os três episódios da intervenção, essas caminhadas aconteciam todas as sextas-feiras durante três horas, iniciando sempre às dezessete horas de alguma parte do bairro.

A cada esquina surpreendíamos e éramos surpreendidos pela quantidade de informações que nos era ofertada para o jogo da improvisação. Essa escolha de que material trabalhar dava o caráter da caminhada e nos conduzia a um ou outro caminho pelo bairro. Como, frequentemente, estávamos em duplas, essa escolha era feita de comum acordo com os parceiros, o que não significa que estávamos sempre satisfeitos com o percurso, o que nos dava argumento para mudar a proposta e escolher outra ação.

Sobre essas escolhas Muniz aponta que “Escolher, selecionar é criar um trajeto na criação, construir uma estrutura, trata-se portanto de uma ação dramatúrgica.” (MUNIZ, 2010, p. 94). Essa condição de lidar com o jogo da improvisação, aproveitando as possibilidades da máscara teatral, é um dos treinamentos essenciais do processo de formação em máscaras. Sobre esse trabalho temos uma detalhada e minuciosa descrição na dissertação de mestrado do professor Fernando Linares¹⁵, da qual citamos que:

O trabalho com a máscara é uma base técnica que contribui para o conhecimento e para o domínio psicofísico que tornam manejáveis os códigos específicos. Estes possibilitam ao ator agir como uma segunda natureza orgânica e autônoma para improvisar e construir situações dramáticas. (LINARES, 2010, p. 168)

¹⁵ LINARES, Fernando Joaquín Javier. A máscara como *segunda natureza* do ator: o treinamento do ator como uma ‘técnica em ação’. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes, 2010.

Essa segunda natureza orgânica era fruto de um árduo trabalho, que passava por diversos tipos de máscaras e exercícios que aguçavam as peculiaridades de cada uma delas. É importante salientar que os atores, com exceção da atriz Michelle Braga, foram formados pelo Teatro Universitário da UFMG e, conseqüentemente, foram alunos do professor Fernando Linares, estudando essas máscaras em seu processo de formação. As máscaras expressivas que utilizávamos, aliadas à técnica pessoal dos atores, nos possibilitavam um jogo concreto com as pessoas por sua forma e características humanas.

Ao encerrar o ciclo das máscaras de base e finalizar o trabalho com as máscaras inteiras de anciãos de olhos pintados, significa que o estudante/ator já se encontra preparado para vivenciar uma segunda natureza expressiva com organicidade e autonomia para agir em diferentes contextos e situações, no jogo com seus parceiros de cena e perante o espectador. (LINARES, 2010, p. 168)

O treinamento com as máscaras contribuía para que as escolhas não se tornassem um motivo de travamento do jogo, mas a possibilidade de uma retomada de posição diante do inesperado. A consciência e o domínio corporal que desenvolvemos durante o exaustivo treinamento com as máscaras, durante nossa formação nas aulas com o mestre Fernando Linares e nos trabalhos que realizamos anteriormente, apresentava sua aplicação prática no jogo cênico, servindo de base ao trabalho. “Esta base permite o ator colocar a técnica em ação ao serviço das máscaras expressivas para potencializar, cada vez mais, as aparentes restrições impostas pela máscara, que o tiram, propositalmente, da sua zona de conforto” (LINARES, 2010, p. 163). O momento de contato com o espectador, que nesse caso era muito mais um cúmplice que participava do jogo, nos exigia entrega e interação constantes, nos tornando vértices desse jogo.

Nas caminhadas também éramos questionados sobre porquê cobríamos o rosto com aqueles objetos estranhos. Há um texto que faz parte do material de divulgação desse primeiro episódio que contribuía com essa questão, sem de fato respondê-la.

As pessoas curiosas, perguntavam: “O que é isso? É teatro? Por que vocês usam essas máscaras? Os moradores daquele lugar ainda não sabiam mas o fato é que aquela cena inusitada ainda se repetiria diversas vezes, pois ali, numa velha casa verde, estes seres habitariam e, sempre que necessário, sairiam as ruas para nos lembrarem de sua irrealdade. Para desvendar os seus segredos ou deixar-se encantar por sua fantasia, siga o mapa no dia e local indicados e procure pelas damas e cavalheiros com os mais nobres e antigos ofícios do lugar (Texto do material de divulgação do Episódio I – Estranhos Vizinhos).¹⁶

¹⁶ Créditos: Larissa Alberti e Rogério Lopes.

Como visto, não intencionávamos explicar o uso de máscaras para as pessoas, e, se indagados com mais veemência por um morador ou transeunte, respondíamos: “Que máscara?”; “Isso é o meu rosto.”; “Só tiro minha máscara se você tirar a sua.”. E assim nos esquivávamos dos mais insistentes e continuávamos nosso percurso com a cumplicidade de quem aceitasse o jogo. É certo que houve momentos mais tensos, nos quais quase precisamos revelar nossa identidade, mas a condução e as escolhas que fizemos nos permitiram manter o segredo.

A cena era criada juntamente com o público, em busca do aproveitamento de toda e qualquer informação que pudéssemos incorporar ao jogo. A estrutura cênica se configurava com os atores improvisando com o público, escolhendo a cada instante como e com qual informação jogar. Por fim, as escolhas pessoais se tornavam coletivas e o grupo de atores se comunicava em função da continuidade do jogo cênico.

Sobre a presença da canção nesse episódio, não podemos afirmar que ela não acontecia, pois em alguns momentos éramos impelidos a cantar uma amostra das canções *a cappella*¹⁷, mas eram apenas ocasiões em que estávamos divulgando o episódio II, ou quando a canção era solicitada para propor alguma recordação ou um clima propício à improvisação. Quando sistematizamos a sequência de apresentação da intervenção, já tínhamos noção da força que a canção tinha na cena e dos rumos que ela poderia nos levar. Portanto, em muitas ocasiões, cantar sem o acompanhamento dos instrumentos poderia expor a fragilidade musical do canto em detrimento do evento que se configuraria no episódio II – “Ensaio para uma serenata”.

¹⁷ A capella – (it. lit.: em capella) Diz-se de música para grupo de vozes ou coro que não utiliza acompanhamento instrumental. Fonte: DOURADO, 2004, p. 16.



Figura 3 – Folder de divulgação do Episódio I (Frente e verso)

2.2.2 Episódio II - Ensaio para uma serenata

O papel da música, e particularmente da canção, no processo criativo a essa altura já era imprescindível. Quando fizemos os primeiros encontros, ainda pelas ruas do bairro, já senti a necessidade de aguçar a audição dos quatro atores¹⁸, além de experimentar o canto, para pensar qual seria o uso da voz cantada nas intervenções. Minhas suspeitas de que os personagens mascarados cantando seriam capazes de trabalhar com a memória emotiva¹⁹ dos atores e conduzi-los a um clima nostálgico, favorável ao trabalho, foram rapidamente confirmadas nesses primeiros encontros²⁰.

¹⁸ Iniciamos o processo com quatro atores, um deles sendo o próprio diretor, e somente num momento futuro a quinta atriz se integrou ao projeto. Uma sexta atriz convidada, vinda diretamente de Portugal, integrou a equipe quando veio estudar nossa pesquisa, além do ator e músico Marcelo Alessio que veio para reforçar a execução musical e atuar. Durante as apresentações oficiais, a partir de agosto de 2011, tivemos a honra de receber o ator, diretor e mascareiro Fernando Linares nos acompanhando nas intervenções.

¹⁹ Memória emotiva – Expressão utilizada pelo ator, diretor e pedagogo russo Constantin Stanislavski “... para a estruturação da técnica interior do ator, fazendo-o recorrer à própria reserva de antigas emoções e sentimentos para, pelo estabelecimento de um canal entre consciente e inconsciente, transportá-la para a vida da personagem.” (CAVALIERE, VÁSSINA. 2001 p. 206).

²⁰ As suspeitas, das quais me refiro, provêm da reflexão feita a partir de outro trabalho com máscaras do qual fui ator. Em “Serenata da Madrugada – A folia dos mascarados” – espetáculo de 2003, dirigido por Fernando Linares e direção musical de Sérgio Pererê – os três personagens mascarados lidavam com o universo das Foliás de Reis e, como foliões, cantavam em cena. A semelhança dos trabalhos não é mera coincidência, pois foram propostos

O repertório inicial escolhido apresentava as canções *Velho Realejo*²¹ e *Luar do Sertão*²², que, apesar de lidarem com o tema da saudade, possuíam uma diferença crucial relativa ao diálogo com essa proposta de trabalho. A origem urbana da canção *Velho Realejo* retrata com maior fidelidade a ambientação que a região da Lagoinha sugere, enquanto a canção *Luar do Sertão*, embora também fale de nostalgia, pois trata da saudade do homem que está longe do campo e sonha com o retorno às suas origens, remete a realidade rural que, certamente, difere da atmosfera urbana da Lagoinha, não condizendo com a realidade dos personagens mascarados que viviam naquela região. A compreensão dessa diferença me levou a buscar as canções que melhor se enquadrassem na proposta de falar desse bairro boêmio e saudoso que foi a Lagoinha antiga. É importante ressaltar que essas canções que lidam com o tema saudosista pertencem ao universo das canções românticas, pelas melodias chorosas e o sentimentalismo das letras.

As canções extraídas do cancionário popular brasileiro para comporem esse trabalho de intervenções, e que serão o objeto de estudo no próximo capítulo, foram gradativamente incorporadas ao repertório dos velhinhos mascarados, e, a partir dos ensaios na casa, tornaram-se uma vitrine para os vizinhos que ouviam esses ensaios e para os próprios velhinhos mascarados divulgarem, durante as caminhadas e conversas na região, que cantavam e que juntos formavam um grupo de serenata. Essa proposta, surgida numa improvisação, concretizou-se, e os encontros para realizar “as serenatas” se tornaram cotidianos, com a presença dos moradores.

Com o compromisso firmado de estarmos todos os sábados a partir das 19:00 na Praça XV de Junho, nos preparávamos na casa com um breve aquecimento vocal que nos ajudava a cantar durante o percurso, que durava cerca de duas horas. Chegando naquela praça, nos encontrávamos com os moradores usuários do local e, também, com convidados que vinham pela divulgação que fizemos pela cidade. Com os instrumentos em punho começávamos a interagir improvisando com as pessoas, e essa improvisação era pontuada pelas interferências musicais. Logo, algum dos atores ou as pessoas que estavam naquela praça já sugeriam um destino para iniciarmos a serenata para alguém.

pelo ator, diretor, antropólogo e pesquisador Rogério Lopes da Silva Paulino, e o espetáculo aqui estudado dá sequência à pesquisa descrita no doutorado desse mesmo pesquisador.

²¹ Composição de Custódio de Mesquita e Sadi Cabral.

²² Composição de Catulo da Paixão Cearense com melodia de João Pernambuco.

Algumas vezes tínhamos em vista um destino, que poderia ser uma rua, uma praça, ou até mesmo a casa de algum morador a que queríamos ofertar aquelas canções como presente, durante aquela serenata. O objetivo era de estarmos com aqueles que nos acompanhavam, e o pretexto eram aquelas canções, que ambientavam um tempo passado que deixou saudade nos que o viveram, e que se revelava aos novos ouvintes através dos velhinhos mascarados com roupas e atitudes remotas.

Os encontros com moradores que vivenciaram a história do bairro eram constantes, como mostra a figura 2. A cada esquina, ouvíamos histórias sobre o bairro, sobre antigos moradores, e sobre as canções, sendo que todas essas histórias foram, de alguma forma, assumidas pelos velhinhos como novos argumentos para as improvisações.

A importância do trabalho de despertar a memória dos moradores favorecia os mesmos a se sentirem à vontade para partilhar suas histórias pessoais e lembranças remotas. Ao cantar com os mascarados as melodias das canções, os moradores pareciam recordar momentos vividos, e, em muitos casos, até esquecidos e que vinham à tona por auxílio do canto ali instaurado. É de se ressaltar, também, a diversidade de pessoas que compareciam aos encontros da serenata, de idades, gêneros e condições sociais diferentes. Isso reforça o pensamento de Charles Murray, ao dizer que “a música popular brasileira é um dos mais eficientes instrumentos de preservação da nossa memória coletiva e palco iluminado para a interpretação dos múltiplos aspectos formadores de nossa identidade nacional” (MURRAY, 2005, p. 57).

Sobre as canções, podemos dizer que foi privilegiado um repertório que dialogasse com o antigo e que pudesse suscitar tempos remotos da região, que possuía a fama de boêmia e seresteira. Essa característica boêmia, principalmente, foi observada e potencializada na seleção das canções, para trazer essa referência histórica aos atores, sensibilizá-los e aproximá-los dessa atmosfera notívaga e saudosista. No decorrer do trabalho, para auxiliar no contato com as pessoas em improvisações na rua, as canções seresteiras remetiam a uma época em que esses personagens viveram, facilitando a utilização da prosódia e dos temas desenvolvidos. As canções escolhidas para comporem esse repertório datam desde exemplares da década de 1930 até canções da década de 1970, passando por clássicos do samba-canção, interpretados por Nelson Gonçalves, e por uma composição inédita de Raphael Sales, concebida para a intervenção.

Em ordem alfabética, segue a lista das quatorze canções que cantávamos durante a serenata:

1. A deusa da minha rua / Newton Teixeira e Jorge Faraj – 1939
2. A flor do meu bairro / Adelino Moreira – 1961
3. A volta do Boêmio / Adelino Moreira – 1957
4. Eu sonhei que tu estavas tão linda / Lamartine Babo e Francisco Matoso – 1941
5. Meus tempos de criança / Ataufo Alves – 1956
6. Naquela mesa / Sérgio Bittencourt – 1972
7. Naquele bairro encantado / Raphael Sales – 2011
8. Perfídia / Alberto Dominguez – 1939
9. Quem há de dizer / Lupicínio Rodrigues e Alcides Rodrigues – 1948
10. Retiro da Saudade / Noel Rosa e Antônio Nássara – 1934
11. Sereno da Madrugada / De Tônico e Tinoco – 1955
12. Última estrofe / Cândido das Neves – 1935
13. Velho Realejo - Orlando Silva / Custódio Mesquita e Sadi Cabral – 1940
14. Velhos tempos / Marino Pinto - Carlos Lyra – 1959



Figura 4 – Parada na casa de um antigo morador do bairro

Essas canções que, supostamente, fizeram parte de toda a vida dos velhos mascarados, eram executadas e motivadas pelo desejo de oferecer um “presente” aos moradores que acolheram esta intervenção na região de forma respeitosa e, diríamos até, carinhosa. Esse “presente” a que nos referimos surgiu da necessidade de justificarmos o ato de cantar nas ruas e em frente à casa dos moradores. Como, na tradição da seresta, a canção é oferecida para uma pessoa debaixo de sua janela como uma oportunidade de manifestação de carinho ou paixão, percebemos que este gesto justificaria nossa ação de intervir cenicamente nas ruas do bairro. Cada ator recebeu uma canção para que seu personagem pudesse incorporá-la em sua história pessoal durante os ensaios, escolha essa que foi feita de acordo com algumas características dos personagens mascarados que esses atores apresentavam. Ou seja, cada velhinho mascarado tinha, ao menos, uma canção com a qual se identificava e deveria cantá-la com mais propriedade que os outros, remetendo a letra da canção à sua própria história de vida.

Durante os ensaios das canções e de algumas saídas pelo bairro, onde fizemos uma simulação do que viria ser o episódio “Ensaio para uma serenata”, senti a necessidade de experimentar um elemento que percebi ser muito comum nas serenatas tradicionais, os versos declamados antes da execução de uma canção. O próprio cancioneiro popular brasileiro nos oferece diversas amostras dessa execução como *Cabocla Tereza*²³, que narra como um prefácio brejeiro a tragédia dessa toada rural.

Com os ensaios, fomos percebendo que a declamação não deveria anteceder todas as canções e em todos os momentos. Ao oferecermos diretamente uma canção a uma pessoa, essas declamações poderiam potencializar o efeito catártico causado pela ação cênica conjugada à execução musical. Em contrapartida, em momentos de dispersão dos participantes, a declamação nem sempre conseguia atingir o objetivo de comunicar ao receptor da seresta a mensagem proposta.

Definimos, então, que cada ator teria um ou mais textos e que os encaixaria de acordo com o que a improvisação definisse a cada serenata, o que nos exigiu o exercício de aperfeiçoar a declamação desses textos, escritos, em sua maioria, pela atriz e dramaturga Larissa Alberti.

²³ Composição de João Pacífico e Raul Torres - 1937.

Segue um exemplo de um texto que era declamado antes da execução da canção:

Na minha memória desgastada pelo tempo há melodia.
Nela, o passado canta em silêncio canções antigas,
sussurra sorrateiro canções de um dia.
Por um momento, escuto o passado, com seus acordes antigos,
seus bordões de amores que possivelmente não voltarão
seus refrões de alegrias que não mais tocarão
e canto.
Canto, pois o passado e suas canções precisam soar através do meu canto,
e porque precisam traduzir-se em pranto, em nostalgia.²⁴

Munidos das canções e dos textos devidamente ensaiados, saíamos às ruas do bairro para experimentar, em duas horas de percurso, a condução a que as improvisações guiadas pelas canções nos levavam.

O trajeto percorrido nesta intervenção tinha uma distância menor, se comparado ao primeiro episódio “Estranhos vizinhos”, porém a possibilidade de aproximação e cumplicidade com os participantes da seresta era tão intensa – ou em alguns momentos de maior intensidade – quanto era na caminhada descompromissada do Episódio I. Os instrumentos musicais nas mãos dos velhinhos pareciam aproximá-los aos moradores e quem mais estivesse interessado no diálogo, ainda que pela via do canto. Percebíamos pessoas que nos momentos de conversa se retraíam, no entanto, cantando junto do coro participavam efetivamente da serenata proposta pela intervenção. Tal fato demonstra que a canção aproximava os participantes da situação cênica, o que também nos leva a crer que, neste caso, a canção pode acrescentar informações, criticar, comentar, analisar situações ou revelar sentimentos com um grau de inteligibilidade e objetividade mais avançado que a música instrumental.

²⁴ Os textos declamados foram escritos pela dramaturga Larissa Alberti para que cada ator pudesse ter ao menos uma opção para declamar antes das canções. Esses textos não foram formalmente publicados.



Figura 5 – O percurso entre as paradas da serenata

A respeito dos instrumentos, tínhamos um violão, um cavaquinho, uma escaleta, um pandeiro, e instrumentos de percussão como: ovinhos e chocalhos que ajudavam na condução rítmica. O violão era responsável pela parte harmônica das canções, enquanto o cavaco alternava entre as harmonias e pontuações melódicas em solos e contrapontos²⁵. A escaleta coloria algumas canções com introduções e solos. Mas o elemento musical que preenchia as canções era, sem dúvida, a melodia do canto, reforçado pela interpretação dos velinhos – com a força que os timbres estilizados davam ao canto – e do coro dos participantes da serenata. Esse canto, embora muitas vezes sem precisão no que se refere à afinação, era capaz de integrar as vozes e potencializar o texto dito pelas canções. Observando o discurso das letras dessas canções e sua capacidade narrativa, percebemos que elas possuem um “fim de enunciação, como

²⁵ “Contraponto: (...) Termo usado pela primeira vez no século XIV para descrever a combinação de linhas melódicas soando simultaneamente, de acordo com um sistema de regras preestabelecidas. (...)” (DOURADO, 2004, p. 92)

elemento do discurso cênico, estabelecendo uma relação entre a cena propriamente dita e a encenação” (CAMARGO, 2001, p. 43).

Uma questão bastante controversa dentro do trabalho foi o momento de planejarmos a divulgação das intervenções. Diversos argumentos foram ouvidos a favor ou contra a divulgação dos nomes dos atores, e do que realmente estávamos fazendo naquela região. Juntamente com um assessor de imprensa²⁶, optamos por uma estratégia de divulgação que fornecia o mínimo de informações técnicas e sobre os integrantes do processo, mas que pudesse atrair as pessoas à região da Lagoinha para prestigiar o trabalho e conviver com o bairro, muitas vezes esquecido pela população da cidade. Foram publicadas diversas matérias em jornais impressos sobre o trabalho, e até entrevistas a programas televisivos foram concedidas, todas essas com foco nos velhinhos mascarados e sua vivência pelo bairro. Isso quer dizer que quando iam à televisão, eram sempre os velhinhos que se apresentavam e convidavam todos a estarem na Lagoinha, nunca os atores. Já a mídia impressa, algumas vezes, solicitou a fala do diretor do projeto para explicar alguns detalhes técnicos e conceituais, no que foi prontamente atendida. As peças gráficas, em formato de encaixe gradativo²⁷, elaboradas por dois artistas gráficos²⁸ em conjunto com a equipe, davam um ar misterioso à divulgação, e foram distribuídas entre os pontos do circuito cultural da cidade.

Outra ação que acontecia nesse episódio era a intervenção de uma figura emblemática da história da região, a Loira do Bonfim, que foi representada por uma das atrizes e andava pelo bairro, vestida de branco e causando grande impacto nos que a viam, por se tratar de uma lenda urbana antiga. Durante a serenata essa figura cruzava o caminho do cortejo, causando curiosidade por parte dos presentes.

²⁶ Adilson Marcelino.

²⁷ Os folders de divulgação de cada episódio podiam se encaixar, formando uma peça única com as divulgações dos três episódios.

²⁸ Matheus Ramos e Pedro Veloso.



Figura 6 – Os mascarados sendo observados pela Loira do Bonfim, ao fundo.

O episódio tornou-se um evento esperado por alguns moradores que, durante os meses de agosto a novembro, marcavam um encontro com os velhinhos aos sábados para cantar e viver esse “Ensaio para uma Serenata”. Percebíamos a movimentação e os comentários das pessoas se organizando para participarem da serenata, muitas delas esperando cantar conosco as canções recorrentes da intervenção. Seria pertinente utilizar a reflexão do pesquisador Davi de Oliveira Pinto quando afirma que:

(...) os sentidos tanto verbais quanto musicais da canção tornam-se uma referência que permanece na memória do público, comentando a ação anterior ou posterior ao momento musical e tornam-se, assim, fatores importantes para a obtenção de um processo de fruição (...) da plateia. (PINTO, 2008, p. 12)

Cantar, nesse caso, na companhia de velhos – ainda que mascarados – se apresentava como uma forma de reviver um tempo remoto de uma região tão cheia de histórias acerca das serenatas. Nesse caso a encenação contava com o auxílio luxuoso da canção, que se colocava “como um atrativo, um estímulo para o envolvimento do ouvinte.” (PINTO, 2008, p. 12).

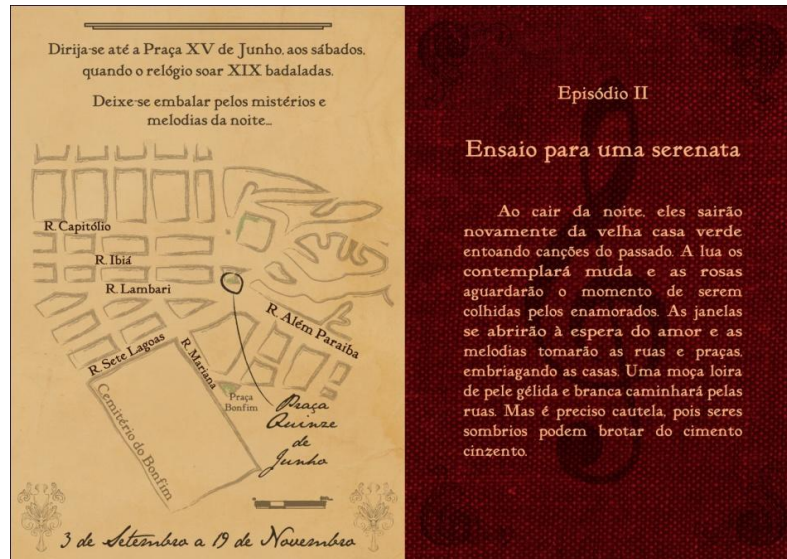


Figura 7 – Folder de divulgação do Episódio II (Frente e verso)

2.2.3 Episódio III - Jogo da velha

A peça final do jogo que compunha a intervenção acontecia dentro da casa alugada na mesma região, onde os mascarados diziam morar e recebiam as “visitas” nos fins de tarde de domingo. Com o desejo de receber os visitantes na casa, planejamos uma intervenção que partilhasse da estrutura de estarmos com as pessoas, conversando, cantando, contando e ouvindo causos, mas com as possibilidades cênicas ampliadas, devido aos aparatos técnicos que uma casa poderia nos oferecer. Dessa forma, utilizamos a iluminação²⁹, recursos midiáticos, sonoros e visuais, como gravações em formato de rádio, vídeos que passavam numa televisão, a projeção de uma entrevista do cantor Nelson Gonçalves, e áudios que registramos durante o processo.

A intervenção se iniciava com o diálogo de duas velhinhas que abriam as janelas da casa e conversavam sobre coisas do cotidiano das duas, em seguida surgia uma terceira velhinha reclamando que as duas estavam em seu quarto. Enquanto isso, um dos velhinhos caçava um passarinho no muro da casa. Uma confusão se iniciava até culminar na execução da canção *Felicidade*³⁰, a partir desse momento os portões eram abertos e as pessoas eram convidadas a entrar na residência por um ator³¹ vestido com figurino antigo.

²⁹ Criada e operada pelo iluminador Yuri Simon.

³⁰ Composição de Lupicínio Rodrigues de 1947.

³¹ O ator convidado Rafael Bottaro, que também integrava a equipe técnica na função de produtor.

A primeira cena acontecia num dos quartos em que se encontrava uma das velhinhas, *Dona Tunica*, sentada em frente a um altar com objetos de recordações pessoais; a ambientação sonora era composta por uma trilha que simulava uma rádio de um tempo remoto. Canções antigas eram alternadas com notícias verídicas que colhemos em livros antigos, e outra notícia, também verídica³², que foi veiculada na Rádio Itatiaia sobre a Loira do Bonfim.

Em seguida, a porta do outro quarto se abria, e o som de uma conversa conduzia as pessoas até o ambiente onde um dos velhinhos, *Sr. Antenor*, estava sentado, de costas para as pessoas, em sua cama e conversando com uma projeção de vídeo, onde estava o cantor Nelson Gonçalves, e a cena consistia num diálogo dos dois sobre acontecimentos em tempos passados, quando, supostamente, eles foram amigos. A edição da entrevista sugeria respostas para as perguntas do velhinho, que contava fatos acontecidos com os dois e com os outros velhinhos que moravam naquela casa. A cena terminava com a canção *A volta do boêmio*, cantada pelos dois, quando o *Sr. Antenor* percebia que pessoas estavam dentro do seu quarto observando sua intimidade. Sem graça, ele se assentava na cama e começava a tocar o cavaquinho enquanto outra velhinha, *Dona Juju*, cantava de dentro do banheiro, enquanto tomava banho.

Dona Juju saía do banheiro e chegava à sala, assustando-se com toda aquela gente, logo depois *Dona Tunica* aparecia e os eles conversavam um pouco até todos saírem da sala e começar outra gravação. Essa gravação continha trechos de conversas dos atores sobre o processo e de gravações durante as caminhadas pela região. O conteúdo das gravações parecia querer revelar algumas informações conceituais sobre a intervenção, até que era interrompida, e um dos velhinhos, *Seu Jovir*, abria a janela da sala, onde as pessoas assistiam naquele momento, e convidava todos para comerem pipoca, que estava sendo estourada na cozinha por outro velhinho, *Sr. Paulo*.

Nesse momento a iluminação, que antes delineava cada cena com aspecto teatral, passava a ser feita somente pelas lâmpadas normais da casa, e o clima teatral que havia se instaurado na casa se tornava mais próximo das outras duas intervenções, com diálogos entre as pessoas e mascarados e num clima mais descontraído. Uma televisão era ligada com o vídeo de um dos

³² Durante uma intervenção uma das atrizes se caracterizou de Loira do Bonfim e passeou pelo bairro, causando grande curiosidade entre as pessoas. Foram acionados os repórteres de emissoras de rádio e televisão, onde foi noticiado na Rádio Itatiaia o evento como algo fantástico e real, alimentando a lenda urbana.

velhinhos, *Sr. Pietro*, fazendo a barba na barbearia Vera Cruz, as velhinhas convidavam as pessoas a entrarem em seus quartos e por toda a casa.

Após algum tempo os velhinhos se posicionavam no quintal da casa, embaixo de uma árvore de jabuticabas, e, munidos dos instrumentos musicais, cantavam duas ou três canções, num clima de seresta, e finalizavam a intervenção, com a desculpa do horário e de que precisavam se recolher. A intervenção terminava com todos se despedindo e marcando encontros, que poderiam acontecer em qualquer dos três episódios da semana seguinte.

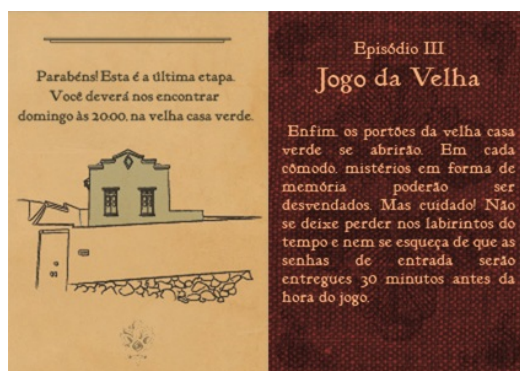


Figura 8 – Folder de divulgação do Episódio III (Frente e verso)

2.3 A dramaturgia da Lagoinha

Podemos localizar a intervenção *Naquele bairro encantado* no movimento de intervenções teatrais urbanas no Brasil, se observarmos suas características espetaculares que se apropriam de espaços da cidade para sua criação e execução. Em texto sobre a “dramaturgia da cidade”, o pesquisador André Carreira trata dos matizes que compõem a estrutura física e social da cidade, e, a partir desse olhar, podemos enxergar o que representa o que temos como cidade. “É da observação das diferentes superfícies da cidade, a saber, sua dimensão geográfica, sua dimensão idílica, seus fluxos e contra-fluxos, sua textura política, podemos pensar uma fala teatral que emerge do empilhamento destes elementos.” (CARREIRA, 2009, p. 1).

A relação dos atores com as formas arquitetônicas e com os moradores era um alimento constante para a criação e até para a recuperação de formas imaginárias e simbólicas que haviam sido perdidas da paisagem atual da Lagoinha. Esse alimento nos conduzia, como atores criadores, a buscar histórias e criar momentos de diálogo com esses moradores. Nesse sentido os atores, na intervenção, “ocupam o espaço urbano propondo sempre resignificações

dos sentidos da rua, portanto, interferindo nos sentidos da cidade, no fluxo e na lógica da espetacularização da vida” (CARREIRA, 2009, p. 2).

A discussão apontada por André Carreira relativa ao termo “invasão” pode ser reconhecida na criação e desenvolvimento dessa intervenção, na qual a ocupação que fazíamos com os mascarados se propunha a habitar, com certa naturalidade, os espaços daquele bairro, invadindo os locais e mudando a ordem estabelecida em seu cotidiano. A proposta estética de ocupar o espaço urbano cotidiano por mascarados era como descobrir as regras e desafios de um jogo desconhecido.

O olhar que imagina, fabrica a cidade. Ao mesmo tempo esse olhar produz os caminhos e circuitos que moldam a cidade que emerge do repertório de usos. A cidade imaginada, que também pode ser considerada como uma cidade narrada, tem uma força e presença fundamentais na estruturação do funcionamento cotidiano das ruas, dos lugares públicos de onde essa cidade se materializa. As formas teatrais de rua, bem como outras manifestações parateatrais igualmente fornecem elementos que contribuem com a formulação de cidades imaginárias. Neste sentido, um teatro de ocupação se formula necessariamente como uma proposta que repensa esse imaginário que constitui a cidade como espaço desejado, sonhado, isto é, como um espaço a ser deformado pela ação da ficção. (CARREIRA, 2009, p. 12)

Se nos apropriarmos dos ambientes de um bairro, sejam eles externos (como as ruas, praças, becos) ou internos (como um bar, uma barbearia, a casa de um morador), podemos incorporar o conceito de “dramaturgia do espaço”, empregado por Carreira em sua pesquisa. “Desde já é importante dizer que o espaço – seja ele de um âmbito fechado ou aberto – constitui um texto que influencia diretamente na construção do texto espetacular” (JAVIER, 1998 apud CARREIRA, 2000). Ocupando esse espaço cênico, estávamos modificando a tradicional relação entre os atores e espectadores, oferecendo a todo aquele que ocupasse o espaço a possibilidade de interagir com o jogo e o modificar.

O fato de haver pessoas vestidas com roupas diferentes e portando uma máscara no lugar da face, muitas vezes, causava nos moradores a sensação de ocupação de um novo papel, despertando reações inesperadas, retirando essas pessoas dos lugares que costumam ocupar cotidianamente.

O jogo criado durante as ações não pode descartar as possibilidades de captar e interagir com os estímulos advindos de todos os pontos da rua. A escolha entre conversar com um transeunte sobre a sujeira das ruas, ou se apoiar numa máquina jukebox que toca uma canção antiga e cantá-la emocionado é que define a dramaturgia fugaz daquela ação. A intervenção era, também, um conjunto de microtextos escritos ao acaso que se tornavam um riquíssimo

material de composição para os personagens e para a história das máscaras que moravam numa casinha verde num bairro antigo.

Contávamos, também, com inúmeras adversidades ao ocupar os espaços do bairro, que naturalmente já possuía seu cotidiano instaurado. Somado a essa ocupação, o estranhamento era potencializado pelo fato de serem figuras com máscaras de idosos, convivendo diariamente entre a hostilidade e a receptividade da ampla diversidade de sujeitos.

A criação de comunidades provisórias, baseadas no comportamento lúdico, era constante no desenvolvimento das ações na Lagoinha. A aproximação da noção de festa, descrita por André Carreira, pode ser aplicada à intervenção *Naquele Bairro Encantado*, na medida em que propiciava aos moradores da Lagoinha a possibilidade de experimentar novas formas de relação com os mascarados e com os participantes da ação. A capacidade de interferir, inclusive de forma drástica, na condução da ação dava ao espectador participação efetiva no curso daquilo que acontecia naquele momento, redefinindo o lugar aos indivíduos. O jogo criado por essas ações parte do lúdico, potencializado pelo teatro, e se relaciona com a necessidade de diálogo que nasce dessas comunidades provisórias. Como afirma Carreira, “O teatro de rua, especialmente, aquele que se caracteriza como de ocupação, é uma modalidade expressiva que discute a cidade como representação e interfere na mesma construindo formas alternativas de organização do espaço de modo fugaz.” (CARREIRA, 2009, p. 11).

Diversos fatores eram exigidos dos atores quando se deparavam com situações imprevistas durante as ações, cabia a esses atores estarem preparados para o improviso. O instrumental que define a capacidade de adaptabilidade na intervenção se baseia em fatores como o treinamento de máscaras, a construção dos personagens, o conhecimento prévio de particularidades da região explorada e o domínio do material musical executado. A partir dessa prática estava definida a dramaturgia do ator, que, juntamente com a dramaturgia que emergia do espaço, trazia a identidade dramática da intervenção em sua totalidade. No caso do episódio “Ensaio para uma Serenata”, as canções eram outro elemento importante para essa construção dramática, fortalecendo os laços com os moradores e participantes e criando uma comunidade provisória em torno da execução das canções.

Depois de algum tempo habitando aquela região, era fácil se sentir preso a ela, e sentir nostalgia em circular pelas suas ruas com a propriedade de quem sempre viveu por lá. O estado de jogo, proporcionado pela máscara, capacitava aos atores uma imersão mais visceral

dentro das propostas de ocupação do espaço, tornando as ações mais concretas no ponto de vista dramático. A busca pela compreensão dos limites do jogo e a busca pelo fortalecimento do personagem culminavam num domínio maior do texto e do subtexto da própria intervenção. Assumir o espectador como jogador forçava os atores a buscarem soluções para cada nova direção traçada, podendo mudar drasticamente o jogo pré-estabelecido.

Parte do teatro contemporâneo apoia as suas experiências na troca entre a cena e o espectador e, por isto, o gosto pela fruição artística precisa ser estimulado. Tal estímulo pode ser dado ao convidar o espectador a participar, a se comunicar com a cena. O público tem a chance de adentrar no jogo teatral. Desta forma, o ato cênico torna-se transgressor ao conceito de arte como mercadoria finalizada, pois a obra está aberta às modificações, sendo reestruturada a cada instante, afirmando assim, o espectador como agente ativo do processo (GASPERI, 2010, p. 34).

No próximo capítulo, veremos como as canções incorporadas ao trabalho foram úteis à escrita da dramaturgia da intervenção, sendo somada à dramaturgia do espaço e à dramaturgia da improvisação.

3 Análise das canções (operador conceitual)

O procedimento adotado para refletir sobre o efeito que as canções adquiriam durante as intervenções foi procurar na análise semiótica da canção, proposta por Luiz Tatit³³ e que será posteriormente detalhada, uma forma de entender a relação entre melodia e texto da canção. Essa análise é feita através de diagramas que relacionam a letra da melodia com as alturas das notas musicais. A comparação entre a análise de canções utilizadas em uma ação cênica procurou evidenciar contornos semelhantes nas obras e em qual momento elas poderiam apresentar determinados resultados durante a cena teatral.

A conjunção dos elementos históricos sobre a região da Lagoinha, que serviram de fonte para a criação dos personagens e compreensão do bairro, com a “dramaturgia do espaço”, referência capital no entendimento do local onde estávamos interferindo cenicamente, foi decisiva no planejamento e estruturação das ações que realizamos no local. A partir dessas informações, as canções, principalmente no episódio “Ensaio para uma serenata”, foram incorporadas ao trabalho com o intuito de contribuir no contato com pessoas e situações na tentativa de ampliação da relação com os moradores e transeuntes do bairro. A ideia de oferecer um presente, em forma de serenata, era uma forma gentil de retribuição pela boa recepção que encontramos na Lagoinha.

A utilização das canções como aliadas ao enredo das ações ajudava a construir a ideia de relação entre a dramaturgia da intervenção na Lagoinha e os textos/melodias das canções, através de pontos em comum com o sentido das canções e com quais ações estávamos praticando quando as cantávamos. Para tanto, foi necessário buscar o entendimento do sentido das canções no campo da semiótica, no qual encontramos os textos de Luiz Tatit sobre a “semiótica da canção”.

Os estudos, em sua maioria recentes, sobre a canção e a relação entre letra e melodia foram explorados no intuito de buscar respostas que unissem a arte musical e a arte da palavra. A

³³ Luiz (Augusto de Moraes) Tatit (23/11/1951) É professor, pesquisador, músico e compositor. É professor titular do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Como músico, fundou em 1974 o grupo RUMO, de grande importância no cenário musical brasileiro, além de cinco discos em carreira solo. Como pesquisador é citado como o formulador da Semiótica da Canção em 1994 e possui 10 livros publicados, além de dezenas de colaborações em outras publicações, artigos e revistas nacionais e internacionais.

análise das canções, propriamente dita, se baseou nos estudos do pesquisador Luiz Tatit, que criou a semiótica da canção para satisfazer o desejo de compreensão desse modo específico de produção musical, e de algumas de suas inúmeras interpretações por orientandos dele próprio e estudiosos que continuam se debruçando sobre o tema.

Sobre a semiótica da canção, podemos encontrar nas publicações do próprio Luiz Tatit a trajetória do pensamento que deu origem a essa teoria. Estudos realizados pelo pesquisador Kristoff Silva, pela Escola de Música da UFMG, demonstram o “fio histórico” da Semiótica da Canção entre os estudos semióticos. Esse estudo, além de traçar um panorama do surgimento dessa teoria, amplia a perspectiva da Semiótica da Canção, no sentido de contribuir com a leitura do arranjo da canção, além da melodia da voz do intérprete e da letra.

Veremos abaixo alguns procedimentos de análise a partir da semiótica da canção proposta pelo pesquisador Luiz Tatit.

Os cancionistas formaram-se de vez na década de 1930. A vasta produção desse período consagrou a entoação da linguagem oral como centro propulsor de todas as soluções melódicas que resultaram nos gêneros e estilos até hoje praticados. Bem mais poderosa que os tradicionais recursos enunciativos de ancoragem na primeira pessoa, no “eu lírico”, a entoação atrela a letra ao próprio corpo físico do intérprete por intermédio da voz. Ela acusa a presença de um “eu” pleno (sensível e cognitivo) conduzindo o conteúdo dos versos e inflete seus sentimentos como se pudesse traduzi-los em matéria sonora (TATIT, 2004. p. 75).

Esta parte do estudo é baseada no binômio letra/melodia na canção, pensando a letra como o discurso literário e a melodia como desdobramento tensivo e emocional da canção. A riqueza dos elementos que ocorrem na canção e que contribuem para a produção de sentido pode ser ampliada se levarmos em consideração o arranjo ou a performance de cada intérprete. Para este estudo teremos como base gravações de grandes nomes da Música Popular Brasileira, muitos dos quais imortalizaram as canções analisadas.

3.1 Diagramas e os processos de identificação

Em seu livro *Musicando a semiótica*, o pesquisador Luiz Tatit desenvolve a teoria que estuda música e letra com um olhar semiótico. Na primeira parte do livro, a relação com os grandes

semioticistas, desde Greimas³⁴ até os contemporâneos, dá-se pela via musical em relação direta com a letra dos cantos.

Na segunda parte, em que buscamos a base da análise contida neste trabalho, ele se debruça sobre a análise da canção, e é nesse ponto que nos alimentamos para a escrita deste capítulo. A proposta é fazer uma ligação com o trabalho de análise proposto por Luiz Tatit que lida com o “casamento” entre melodia e letra. O detalhamento proposto pelo pesquisador em sua semiótica da canção visa a buscar na curva melódica os contornos de delineamento emocional do compositor, onde também podemos analisar a postura do intérprete da canção. Vamos discutir uma análise semiótica do material musical, principalmente a partir da melodia utilizada pelo intérprete e a letra das canções. Dessa forma, não nos aprofundaremos na análise de outros elementos musicais, tais como a harmonia, a parte rítmica e o arranjo das canções. “Por mais que uma canção receba tratamento rítmico, harmônico e instrumental, o ouvinte depara, entre outras coisas, com uma ação simulada (“simulacro”) onde alguém (intérprete vocal) diz (canta) alguma coisa (texto) de uma certa maneira (melodia).” (TATIT, 1987, p. 6).

Seguindo esse conceito, podemos ainda afirmar que a premissa elementar da teoria é revelada na medida em que:

(...) o verbal constitui o plano do conteúdo, o melódico o de expressão, e a interação entre eles se dá por relações semi-simbólicas, ou seja, relações entre categorias. (...) a economia do modelo é perfeita para descrever satisfatoriamente a maioria das canções, fato comprovado em dezenas de análises realizadas por inúmeros pesquisadores nestes últimos dez anos (DIETRICH, 2006 p. 3)

Para descrever a relação entre letra e melodia da canção, as pesquisas de Tatit dão destaque para três investimentos que são entendidos como *processos de identificação*, ou *modelos de integração* entre melodia e letra. A teoria os determina como “núcleo de identidade” ou “núcleo mínimo de identificação”, os quais apontam para as relações de compatibilidade melodia/letra. São eles:

- **Tematização** – quando o pulso acelerado cria a sensação de repetição rítmico-melódica na canção e os motivos melódicos são recorrentes. “A recorrência desses motivos ativa a

³⁴ Algirdas Julien Greimas – Linguista francês, nasceu na Lituânia em 1917 e faleceu em França em 1992. Conhecido pelo seu modelo semiótico da narrativa de base actancial, constituído por uma reinterpretação baseada na sintaxe estrutural, que viria a ser conhecida por gramática de valências, proposta por L. Tesnière. Fonte: [www.infopedia.pt/\\$algirdas-julien-greimas](http://www.infopedia.pt/$algirdas-julien-greimas)

memória, reduzindo o fluxo de informações, o que estabiliza o pulso rápido, evitando a sua dissolução.” (PICON, DIETRICH. 2006. p. 2).

- **Passionalização** – quando o pulso lento leva a melodia a explorar saltos e tessituras maiores e, portanto, mais complexas; “O pulso desacelerado tem como principal consequência o aumento da duração das notas, valorizando o contorno do perfil melódico e ampliando a tessitura.” (Idem, *ibidem*).

- **Figurativização** – recurso que evidencia a fala por trás da voz e promove um retorno à instabilidade do discurso oral. “O pesquisador (Tatit) prevê também a possibilidade de infiltração de elementos desestabilizadores, que se opõe ao investimento na estruturação musical.” (Idem, *ibidem*).

Esses três processos de identificação podem ser percebidos separadamente ou atuando conjuntamente no cancionário popular, dessa forma temos exemplos de gêneros musicais que assimilam melhor um ou outro processo. Diversos sambas, por exemplo, por apresentarem reiteração na melodia e reiteração na letra – *O que é que a baiana tem?*, *Garota de Ipanema*, *Beleza Pura* – possuem em sua estrutura o processo de *tematização*; já o samba-canção, com sua característica introspectiva devido ao prolongamento das durações e ampliação da tessitura, como todas as canções românticas, recebe essas características que são próprias da *passionalização*; enquanto o processo de *figurativização* pode ser encontrado em exemplos distintos no cancionário popular brasileiro quando a fala se faz presente alternada à melodia da canção – como em *Samba do Arnesto*, *Você não soube me amar* e *Conversa de botequim*.

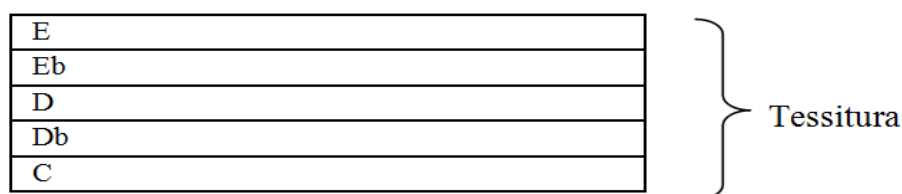
Podemos afirmar que a Tematização é um *projeto entoativo*³⁵ de concentração e a Passionalização é um *projeto entoativo* de extensão. Encontramos outra descrição dos processos de identificação na dissertação de mestrado do pesquisador Kristoff Silva, onde, a partir da página 15, é feito um detalhamento desses processos com exemplos musicais que os ilustram.

A presença simultânea da tematização, da passionalização e da figurativização no mesmo campo sonoro e o revezamento das dominâncias de um processo sobre o outro constituem o projeto geral de *dicção* do cancionista. A composição, em si, já propõe uma dicção que pode ser transformada ou aprimorada pela interpretação do cantor, pelo arranjo e pela gravação. Para captarmos as dominâncias, precisamos

³⁵ Projeto entoativo – A estrutura utilizada para combinar as frases e seus elementos para compor uma melodia, que pode ser organizada de várias maneiras, segundo Tatit (2002, p. 95).

estar bem familiarizados com as características específicas de cada um dos processos. (TATIT, 1997, p. 103) (Grifo no original)

O contorno da linha melódica é visualizado, no método de Tatit, por um diagrama que prioriza as alturas, e utiliza uma linha para localizar cada semitom (ou meio tom), e assim o conjunto de linhas define a tessitura da canção analisada.



Nesse exemplo, a tessitura da canção é de Dó (C) até uma terça maior, ou seja, o Mi (E) que está a quatro semitons acima. A opção por colocar a nota exata no começo de cada linha do diagrama se fez para facilitar a visualização comparativa do diagrama com a partitura musical que acompanha cada canção nesta análise.

Podemos exemplificar a utilização do diagrama por meio de uma canção que se tornou um ícone da música popular urbana brasileira, e que, também, foi analisada por Luiz Tatit na publicação de 1997 (p. 155); *Garota de Ipanema* de Tom Jobim:

C				
B				
B \flat				
A				
A \flat				
G	O-lha	lin-da	gra-ça	ni-na
G \flat				
F				pas-sa
E	que coi-sa	mais chei-a	é e-la	que vem e
E \flat				
D	mais	de	me-	que
D \flat				
C				
B				
B \flat				

Ao observarmos a linha melódica na partitura no diagrama acima e na pauta musical que segue adiante, podemos perceber que a compreensão do contorno melódico fica evidenciada no diagrama, que se mostra vantajoso em comparação à pauta musical.



Uma representação gráfica diferente pode ser conferida na figura abaixo, na qual o responsável pela imagem relaciona o binômio letra/melodia com as ondas do mar. Seria outra referência ao processo de *tematização* e suas reiterações.

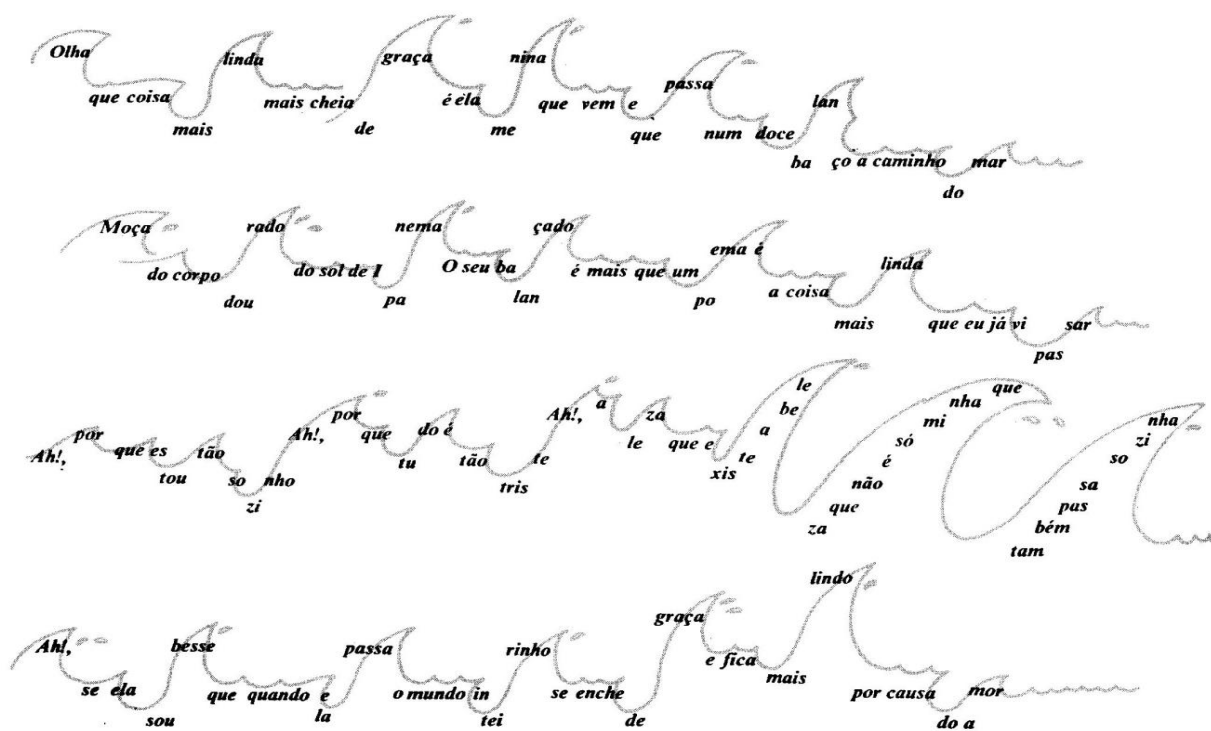


Figura 9 – Representação gráfica da melodia da canção em formato de ondas³⁷

Outro elemento importante para nossa análise é a partícula chamada *tonema*, que são as inflexões observadas nas terminações melódicas das frases enunciativas. Essas inflexões definem a significação da frase enunciativa.

O tonema define de vez o jogo entoativo físgando, diretamente na fonte entoativa, a modalidade que norteia a relação entre o sujeito e seu discurso. Pelos tonemas, reconhecemos não só as afirmações, as interrogações, as suspensões, mas também as hesitações, as insinuações, os apelos e outras sutilezas da linguagem oral (TOMÁS apud TATIT, 2002. p. 259).

³⁶ Retirada do Songbook Tom Jobim – Vol. 3 (CHEDIAK, 1990, p. 62)

³⁷ Figura encontrada no Blog Consciarte, sem a referência do autor da imagem <http://consciarte.wordpress.com/tag/matita-pere/>

3.2 Análise das canções

Andorinha, andorinha lá fora esta cantando:

-Passei o dia a-toa, a-toa.

Andorinha minha canção é mais triste:

-Passei a vida a-toa, a-toa.``

Manuel Bandeira

Dentre o repertório cantado no episódio “Ensaio para uma serenata” da intervenção *Naquele bairro encantado*, analisaremos, neste trabalho, seis canções que julgamos conterem todas as características que o repertório da intervenção possuía. Por esse fato não haveria a necessidade de analisar, uma a uma, todas as canções, pois assim estaríamos repetindo as características básicas de conteúdo dramático apresentadas nessas análises.

Optamos por uma organização que respeitasse a cronologia das composições, dessa forma teremos canções que vão do ano de 1934 até o ano de 1972. Contudo, apesar da grande faixa de tempo que compreende (quase 40 anos), foram buscadas nessa pesquisa canções que puderam resistir ao tempo, dentro do universo seresteiro.

No ANEXO II desta dissertação encontra-se um CD que contém as canções analisadas neste trabalho, além do registro audiovisual da intervenção, para possibilitar ao leitor uma maior aproximação com o trabalho. Outra forma de consulta dos registros fonográficos seria o site do Instituto Moreira Salles³⁸, que permite uma busca nos arquivos.

³⁸ <http://ims.uol.com.br/>

3.2.1 Retiro da saudade

Retiro Da Saudade – (1934)

Marcha

Composição: Noel Rosa / Antônio Nássara

Interpretação: Carmen Miranda / Francisco Alves

Quando li o seu recado
Por ti assinado
Encontrei no seu cartão
Minha triste ilusão
Retirei saudosamente
Pra mostrar a essa gente
Que não tenho coração

Quando por amor suspiro
A saudade vem então
Encontrar o seu retiro
Encontrar o seu retiro
Dentro do meu coração

Dentro do teu coração
Não me diga que não
Só existe falsidade
É a pura verdade
Eu já fiz um trocadilho
Pra cantar como estribilho
No retiro da saudade

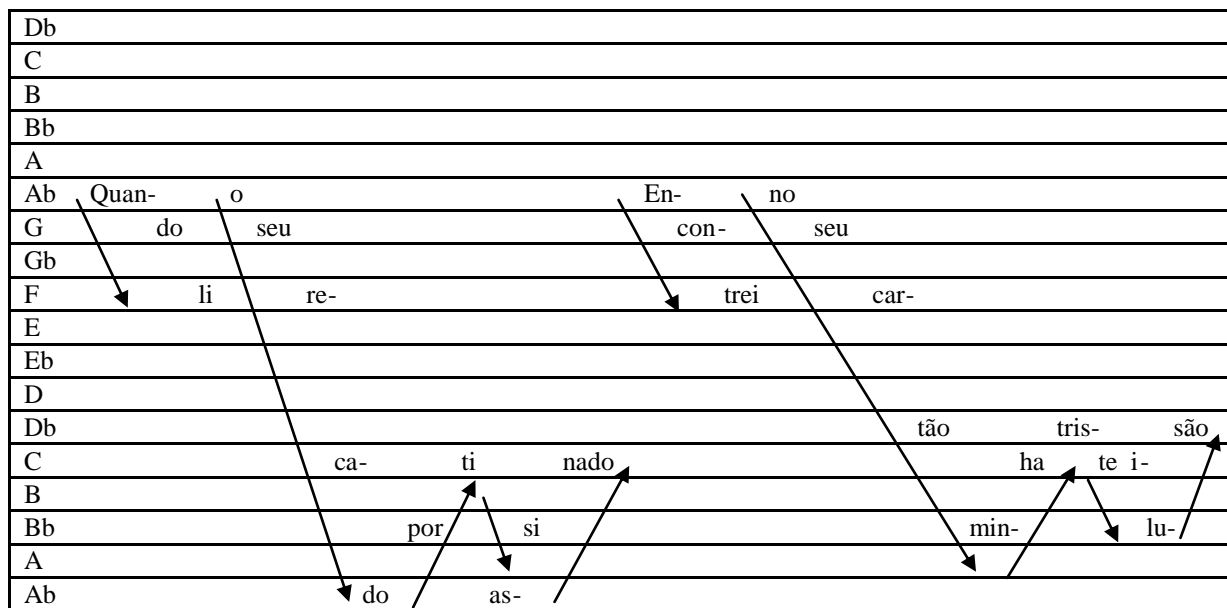
Essa canção apresenta a forma de uma marcha, típica dos anos 30, com a instrumentação e arranjo nos moldes das marchas carnavalescas e a configuração de um duo de vozes, uma masculina e uma feminina, em sua interpretação.

Marcha lançada em 1934, o estribilho foi entregue por Antônio Nássara a Noel Rosa que se encarregou de finalizar com a segunda parte e levar para a gravação, que contém a histórica interpretação de Francisco Alves e Carmen Miranda, segundo Abel Cardoso Júnior³⁹.

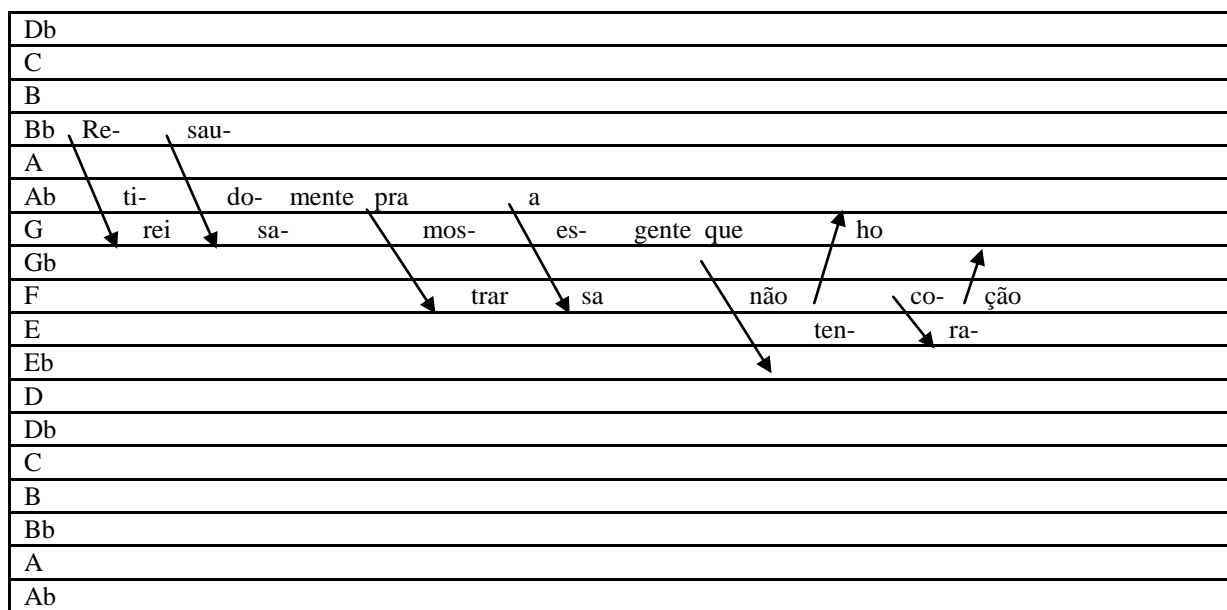
A letra trata da saudade do sujeito do discurso ao constatar a perda do seu amor. Na primeira parte da canção (A) verificamos a reiteração de dois padrões rítmicos e melódicos, conforme demonstrado no diagrama e na partitura que segue os diagramas. O ritmo acelerado e a pulsação rítmica bem definida dessa primeira parte, pelos ataques consonantais, sugerem o processo de tematização para a canção.

³⁹ http://carmen.miranda.nom.br/grv_rds.html - Pesquisado em 22/09/2011.

Parte A



Percebemos, aqui, a semelhança dos modelos melódicos nos quais o padrão se repete e define a curva melódica dos primeiros versos da canção. A terminação dos versos, que chamaremos a partir de agora de tonema, sugere uma constatação pelo desenho melódico: / \ /.



Ainda na primeira parte da canção temos a conclusão do discurso do sujeito que num movimento descendente mostra sua decepção ao ler o recado com a assinatura da amada. Presenciamos também o tonema de constatação pelo desenho melódico: / \ /, no final do verso.

Estrilho

Db				da-	
C			pi-	a sau-	de
B					
Bb					vem
A			ro		en- tão
Ab					
G					
Gb					
F					
E					
Eb					
D					
Db		por			
C	Quan do	a-	sus-		
B			mor		
Bb					
A					
Ab					

Denominaremos essa parte de *estribilho* para facilitar o entendimento e visto que ela se repete no final da canção. O estribilho é cantado, primeiramente, por uma das vozes e quando se repete acontece um dueto. O aumento da tessitura com grandes saltos intervalares e uma tendência do canto a prolongar os sons vocálicos nessa parte sugerem um processo de passionalização que se molda ao conteúdo discursivo da letra. No salto de uma oitava (ou doze semitons) da palavra sus-pi-ro quase percebemos o próprio suspiro dos intérpretes.

Db									
C				re-					
B									
Bb	En-		seu			re-			
A									
Ab	con-	o	tiro en-		seu				ra-
G		trar		con-	o	tiro den-		co-	
Gb									
F				trar		tro	meu		ção
E						do			
Eb									
D									
Db									
C									
B									
Bb									
A									
Ab									

O movimento melódico alternado em \ / \ / \ / possui uma descendência em sua trajetória até repousar na nota Fá, que, neste caso, é a tonalidade da canção. Esse movimento de repouso sugere a volta à consciência do sujeito do discurso. A única vez que aparece o tonema

descendente é na conclusão do estribilho, e essa finalização sugere a característica emocional enunciada pelo discurso oral, no qual o sujeito admite o rompimento dos laços afetivos e conclui que sua dor residirá na saudade dentro do seu coração.

A segunda parte possui o desenho rítmico-melódico semelhante ao desenho da primeira parte, por isso não utilizaremos o diagrama para demonstração.

Quando li o seu recado	Dentro do teu coração
Por ti assinado	Não me diga que não
Encontrei no seu cartão	Só existe falsidade
Minha triste ilusão	É a pura verdade
Retirei saudosamente	Eu já fiz um trocadilho
Pra mostrar a essa gente	Pra cantar como estribilho
Que não tenho coração	No retiro da saudade

Confrontando as duas partes podemos observar os mesmos sinais de constatação nos versos: “Encontrei no seu cartão, minha triste ilusão. / Só existe falsidade, é a pura verdade”.

Também observamos a decepção no discurso do sujeito quando os versos apontam: “Retirei saudosamente pra mostrar a essa gente que não tenho coração. / Eu já fiz um trocadilho pra cantar como estribilho no retiro da saudade”.

Essa breve análise apresenta pontos de cruzamento entre letra e melodia na canção de Antônio Nássara e Noel Rosa, este tido com um dos grandes compositores brasileiros.

Dentro do episódio “Ensaio para uma serenata” essa canção foi utilizada em momentos festivos e para mudanças bruscas na dramaturgia da serenata. Ao sentirmos o nível de energia do grupo abaixando, por cansaço ou pela dispersão das pessoas, entoávamos essa canção com vigor, e seu andamento acelerado nos inspirava uma renovação de propostas cênicas. É importante frisar que os mascarados eram responsáveis pela introdução cantada em uníssono substituindo os metais da versão original. Acompanhando as vozes, tínhamos um violão, um cavaquinho e instrumentos pequenos de percussão (xique-xique, pandeiro, reco-reco, e chocalhos). A imagem dos mascarados tocando e cantando, com suas roupas tipicamente antigas, é representada na figura 10.



Figura 10 – Mascarados cantando pelas ruas da Lagoinha

Retiro da saudade

Tonalidade: fá menor

(1934)

Interpretação: Carmen Miranda
e Francisco Alves

Noel Rosa e
Antônio Nássara

A Fm

Quan - do li o seu re - ca - do Por ti fas - ci - nado En - con - trei no seu car -
ção Não me di - ga que não Só e - xis - te fal - si -

4 Bbm Fm

tão Mi - nha de - si - lu - são Re - ti - rei sau - do - sa - mente Pra mos - trar a es - sa
dade É a pu - ra ver - dade Eu já fiz um tro - ca - dilho Pra can - tar com es - tri -

7 G7 C7 Fm

gente Que não te - nho co - ra - ção Quan - do por a - mor sus -
bilho No re - ti - ro da sau - dade

10 **B** F7 Bbm

pi - ro A sau - da - de vem en - tão En - con - trar o seu re -

14 Fm G7 C7 1. Fm

tiro En - con - trar o seu re - tiro Den - tro do meu co - ra - ção Quan - do por a - mor sus -

17 2. Fm volta ao A Fm Fm

ção Den - tro do teu co - ra - ção

3.2.2 A última estrofe

Além de ser a melhor letra e a melhor melodia de Cândido das Neves, “A última estrofe” é sua canção mais popular. Não há seresteiro que a desconheça, com seus versos apaixonados, tão representativos do parnasianismo exacerbado de seu autor. E por falar em seresteiro, coube a Orlando Silva uma participação importante na história de “A última estrofe”. Gravada inicialmente por Fernando Castro Barbosa, foi na voz de Orlando que a composição tornou-se um sucesso, acompanhando-o por toda a carreira (SEVERIANO, 1997. p.138).

A última estrofe – (1935)

Composição: Cândido das Neves

Interpretação: Orlando Silva

A noite estava assim enluarada,
Quando a voz já bem cansada
Eu ouvi de um trovador

Nos versos que vibravam de harmonia
Ele em lágrimas dizia
Da saudade de um amor

Falava de um beijo apaixonado
De um amor desesperado
Que tão cedo teve fim

E, dos seus gritos e lamentos
Eu guardei no pensamento
Uma estrofe que era assim:

Lua,
vinha perto a madrugada,
quando, em ânsias, minha amada
em meus braços desmaiou.
E o beijo do pecado
em seu véu estrelejado
a luzir glorificou

Lua,
hoje eu vivo tão sozinho,
ao relento, sem carinho
na esperança mais atroz,
de que cantando em noite linda
esta ingrata, volte ainda,
escutando a minha voz

A estrofe derradeira merencórea
revelava toda a história
de um amor que não morreu.

E a lua que rondava a natureza,
solidária com a tristeza
entre as nuvens se escondeu.

Cantor!
Que assim falas à lua,
minha história é igual à tua
meu amor também fugiu.

Disse a ele em ais convulsos
Ele então entre soluços
toda a estrofe repetiu

Das canções analisadas neste trabalho, essa é a de andamento mais lento e é também a mais longa, e ainda possui a maior quantidade de versos além do extenso refrão. A metalinguagem da canção revela um sujeito que ouve um “trovador” cantando suas mágoas e seu saudosismo sob a luz da lua que o inspira. Dividida em duas partes e um estribilho, a canção revela o intérprete acompanhado somente de um violão e um cavaquinho, o que aumenta seu caráter

passional pela ausência de marcação percussiva. A sensação de liberdade rítmica é aumentada pelo prolongamento das vogais durante a execução.

Parte - A

B
Bb
A noi-te es-
Ab
G ta- sim en- bem
Gb
F va as- lu- rada quan- já vi
E a- do a voz can- do
Eb
D sa- eu ou- tro- dor
Db va-
C
B
Bb
A A da

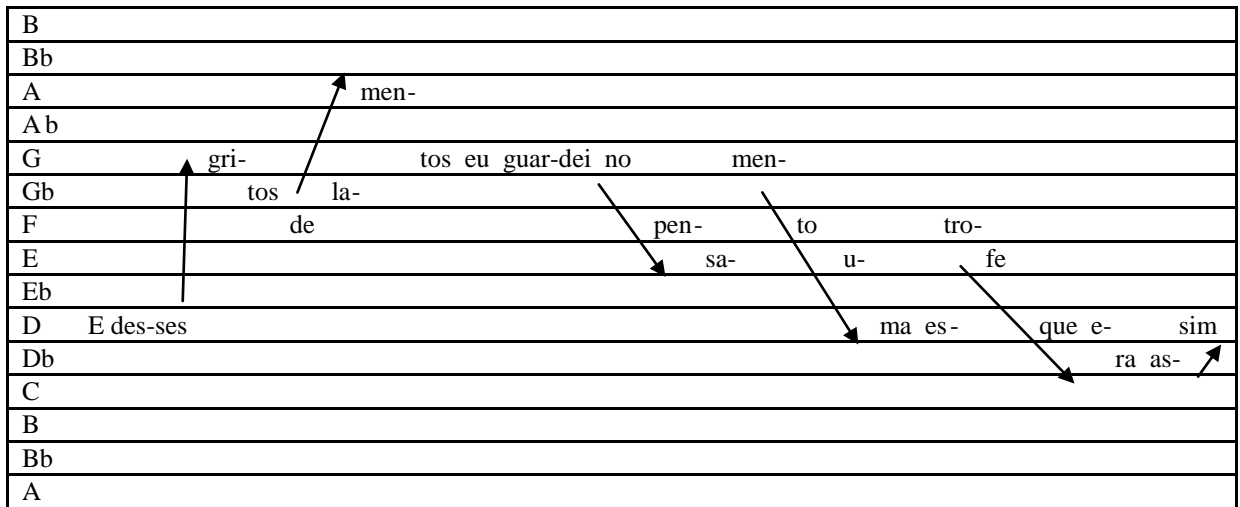
Já de início podemos perceber um grande salto de uma oitava, aliada ao prolongamento das sílabas pelos sons vocálicos. A melodia segue descendente até seu tonema que repousa na nota que representa a tonalidade da canção. A cada salto ascendente percebemos um prolongamento providencial na vogal, o que reforça o processo de passionalização e conduz o ouvinte a um aumento de atenção ao discurso.

Parte - B

B
Bb
A Fa-la-va de um na-
Ab
G bei- do de um a-mor de- ra- te-
Gb jo a- xo-
F pai- ses- do que tão ce- ve
E pe- do fim
Eb
D
Db
C
B
Bb
A

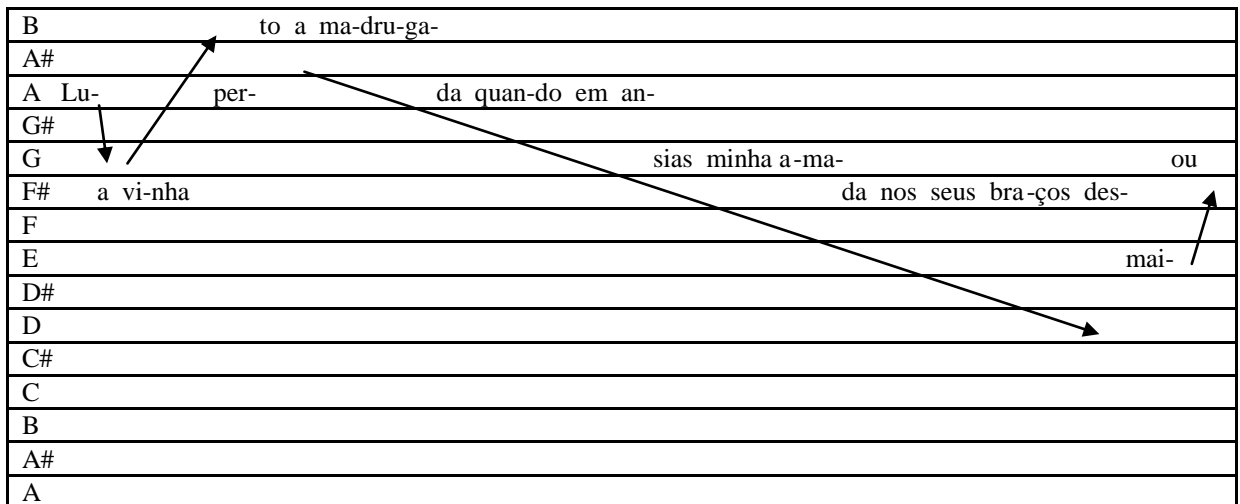
A análise da harmonia revela que no início da segunda parte temos um acorde de Ré maior com sétima, que anuncia a mudança de tonalidade que acontecerá adiante, confrontando com a harmonia da primeira parte da canção que está em Ré menor. Essa operação torna a canção

instável por um momento e enfatiza as palavras tristes do cantor. Outra vez a melodia segue descendente e demonstra o apelo emocional saudosista do sujeito.



Semelhante ao diagrama da primeira parte analisada, aqui os saltos e a melodia descendente acontecem em uma proporção menor, e o tonema prolongado sugere a suspensão para anunciar o discurso do canto, que até então o sujeito narrador somente ouvia.

Parte - C



A tonalidade na terceira parte, que é o refrão da canção, modula para o tom próximo (ou homônimo, nesse caso) da tonalidade inicial da canção. Ao contrário da parte A, percebemos aqui, com auxílio da partitura, que o movimento descendente encontra na primeira nota de cada compasso o prolongamento do som vocálico, que dependendo do intérprete pode ser justo ou exacerbado, o que caracteriza o processo de passionalização. Esse processo é reforçado se observarmos que existe uma canção “dentro” da canção, neste caso.

B	
A#	
A	do
G#	
G	E o bei- pe-
F#	jo ca- es- glo- cou
F	
E	do o teu véu tre- a ri- mi-
D#	
D	le-ja- lu- fi- nha voz
C#	do zir
C	
B	
A#	
A	

Acompanhando o desenho melódico reincidente na canção, a parte final do refrão apresenta um tonema com movimento ascendente e marca o início da repetição do refrão, para desta vez finalizar na nota de repouso da tonalidade da canção.

A repetição da canção mostra a identificação do sujeito com o discurso que ouvia sendo cantado pelo “trovador” e a revelação de que sua história possuía a mesma conclusão do relato que ouvia. Ao cantar suas dores os dois passam a dividir o mesmo canto e a mesma saudade que os marcou.

Essa canção mostrou sua grande capacidade para **emocionar** as pessoas durante o episódio “Ensaio para uma serenata”. Era comum haver entre as pessoas que compartilhavam a ação alguém que soubesse cantarolar parte de sua letra. A execução era fortalecida pela imagem das duas velhinhas mascaradas que cantavam em uníssono a primeira parte da canção até a entrada dos outros velhos mascarados juntando-se às vozes femininas e formando o coro, sempre em uníssono. Nesse contexto, havia uma forte identificação com esses personagens por parte das pessoas que participavam da serenata. A liberdade em poder cantar em um grande coro deslocava os moradores e convidados do seu estado cotidiano a uma nova possibilidade de ocupação daquelas ruas.

Todo o lirismo da canção “A última estrofe” era aproveitado pelos velhinhos durante a execução e, em várias ocasiões, esses versos entoados conduziam a serenata a momentos de lágrimas e depoimentos emocionados daqueles que dali participavam.

A última estrofe

Tonalidade: ré menor

Interpretação:
Carlos Galhardo

(1935)

Cândido das Neves

A Dm Gm Dm Eb Dm E7/B A7

noi-te es-ta-va as-sim en-lu-a-ra-da quan-do a voz já bem can-sa-da Eu ou-vi do tro-va-
tro-fe der-ra-dei-ra me-ren-có-ria Re-ve-la-va to-da a his-tó-ria De um a-mor que se per-

4 Dm Dm Em7(b5) Dm Eb Dm E7/B A7

dor Nos ver-sos que vi-bra-vam de har-mo-ni-a, e-le em lá-gri-mas di-zi-a Da sau-da-de de um a-
deu E a lu-a que ron-da-va a na-tu-re-za So-lí-dá-ria com a tris-te-za En-tre as nu-vens se es-con-

8 Dm **B** D7 Gm Em7(b5) Dm Bb7

mor Fa-la-va de um bei-jo a-pai-xo-na-do, de um a-mor de-ses-pe-ra-do, que tão ce-do te-ve
deu Can-tor, que as-sim fá-las a lu-a Mi-nha his-tó-ria é i-gual à tu-a Meu a-mor tam-bém fu-

12 A7 D7 Gm Em7(b5) Dm E7/B A7

fim E des-ses gri-tos de tor-men-to, eu guar-dei no pen-sa-men-to U-ma es-tro-fe que e-ra as-
giu E dis-se eu em ais con-vul-sos E e-le en-tão en-tre so-lu-ços To-da a es-tro-fe re-pe-

16 Dm **C** D/F# A7 D

sim: "Lu-a, vi-nha per-to a ma-dru-ga-da, quan-do em ân-sias, mi-nha a-
tiu:

20 B7 Em A7

ma-da Nos meus bra-ços des-mai-ou. E o bei-jo do pe-ca-do O teu véu es-tre-le-

24 D D/F# A7

ja-do A lu-zir glo-ri-fi-cou Lu-a, ho-je eu vi-vo tão so-

28 D B7 Em G Gm

zi-nho, ao re-len-to, sem ca-ri-nho Na es-pe-ran-ça mais a-troz, De que can-tan-do em noi-te

32 D B7 E7 A7 1. D 2. D

lin-da Es-sa in-gra-ta vol-te a-in-da, es-cu-tan-do a mi-nha voz". A es-voz"

3.2.3 Velho realejo

Velho Realejo – (1940)

Composição: Custódio Mesquita e Sadi Cabral

Interpretação: Sílvio Caldas

Naquele bairro afastado
Onde em criança vivias
A remoer melodias
De uma ternura sem par

Passava todas as tardes
Um realejo risonho
Passava como num sonho
Um realejo a cantar

Depois, tu partiste
Ficou triste, a rua deserta
Na tarde fria e calma
Ouço, ainda, um realejo a tocar

Ficou a saudade comigo a morar
Tu cantas alegre
E o realejo parece que chora
Com pena de ti

Tu cantas alegre
E o realejo parece que chora
Com pena de ti

O compositor carioca Custódio de Mesquita, tido como pianista de carreira breve, mas muito influente, e Sadi Cabral, letrista e ator alagoano, compuseram a quatro mãos essa representativa valsa. A música de Custódio pode ser considerada:

(...) um exemplar impressionante do equilíbrio de Custódio na seleção dos elementos musicais a serem adotados numa representação tradicional, como esta. Ela se manifesta, além da temática da letra, pelo resgate da atmosfera concertante das valsas à *belle époque*, seja no andamento, mais vivo e dançante, seja no sugestivo tratamento orquestral dado ao arranjo ‘parece’ que do próprio Custódio (NASCIMENTO, 2001. p. 85).

Lançada por Sílvio Caldas em 1940, esta canção ainda foi regravaada por artistas como: Radamés Gnattali (instrumental), Carlos Galhardo, Orlando Silva e Jair Rodrigues, entre outros, atestando sua qualidade de música e de letra.

Parte - A

E	
Eb	
D	
Db	
C	que-le bair- ta-
B	ro a- do On-de em cri-an- vi-
Bb	
A	faz- ça as
Ab	vi-
G	
Gb	
F	
E	Na-
Eb	
D	

Após a significativa introdução instrumental, segue o canto que utiliza padrões melódicos que se repetem durante toda a canção. O salto intervalar inicial enfatiza o valor do *bairro encantado* descrito pelo sujeito, e a melodia segue valorizando e prolongando sons vocálicos das palavras *afastado* e *vivias*, conferindo a estas uma atenção especial, até repousar na nota Lá com a sensação de resolução da frase.

E		di-	
Eb			
D		as	
Db		lo-	
C			pa-
B			ar
Bb	A	sem	
A	re-	me-	De u-
Ab	mo-		
G	er	ma	ra
Gb		ter-	
F		nu-	
E			
Eb			
D			

Aqui, novamente, vemos (com auxílio da partitura) a recorrência dos padrões melódicos e rítmicos que dão ao ouvinte a sensação de movimento e leveza, por não conter tensões excessivas. A sequência melódica com suas variações semitonais, pelas notas de passagem, denotam o estilo de composição de Custódio de Mesquita, conservando o gênero da valsa como estilo popular. A letra de Sadi Cabral traz à tona o estilo literário da época, reforçando o brilho da valsa.

E
Eb
D
Db
C Pas-sa-va to- tar-
B das des Um re-a-le- so-
Bb as jo nho
A ri-
Ab
G
Gb
F
E
Eb
D

Estrutura similar às dos primeiros versos, com exceção do salto inicial.

E so-
Eb
D nho
Db num
C Um
B re- le-
Bb Pas- a- jo a tar
A sa- va co- can-
Ab
G
Gb
F
E
Eb
D

Valorização da palavra sonho, no ápice da tessitura, e melodia descendente até o repouso na nota Lá.

Parte - B

E
D#
D
C#
C
B tu Fi- ru-
A# pois tis-te tris- a a
A par- cou te de-
G#
G ser-
F#
F De- ta
E
D#
D

Com a mudança de tonalidade na parte B, percebemos que o clima da canção se torna diferente da parte A, com isso percebemos o tonema descendente que denota a constatação trágica da letra. A respeito da modulação para a tonalidade de Lá maior nesse momento, Nascimento afirma que: “Há que se ressaltar também a exploração do paradigma da alternância dos modos maior e menor homônimos, (...) que são uma indicação desse procedimento como suposto elemento de representação tradicional na música popular brasileira.” (Idem, p. 86).

E									
D#									
D									
C#									
C									
B								rea-	
A#									
A		fri-		Ou-		da o		le-	
G#	tar-de	a	cal-ma		in-			jo	
G									
F#		e		ço a-				ca-	
F									
E	Na-							to-	ar
D#									
D									

Aqui a palavra “tocar” com uma variação ascendente antes da última sílaba denota o sinal de esperança do sujeito ao ouvir “ainda o realejo tocar”.

Parte - C

E	cou	da-							
D#									
D		a	de	mi-		ra-			
C#		sau-		go a		ar			
C									
B						mo-			
A#									
A									
G#									
G									
F#				co-					
F									
E	Fi-								
D#									
D									

Os grandes saltos desse verso e a exploração da parte mais aguda da tessitura apresentam a constatação do sujeito em sua súplica saudosista. Este trecho demonstra o recurso de passionalização exacerbado da valsa.

Velho realejo

Tonalidade: lá menor

(1940)

Interpretação: Carlos José
e Sílvia Caldas

Custódio Mesquita
e Sadi Cabral

Am A/G B7/F# B⁹/F E E/D Am/C Am

Na - que - le bair-ro a - fas - ta - do On-de em cri - an - ça vi - vi - as

9 Em⁷(b5) A⁷ D⁷ Dm G⁷ C

A re - mo - er me - lo - di - as De u - ma ter - nu - ra sem par.

17 Am A/G B7/F# B⁹/F E E/D Am/C Am

Pas - sa - va to - das as tar - des Um re - a - le - jo ri - so - nho

25 Em⁷(b5) A⁷ D⁷ Am E⁷ A E⁷

Pas - sa - va co - mo num so - nho Um re - a - le - jo a can - tar De -

33 A D⁷ A D⁷ A/C# C^o Bm E

pois tu par - tis - te Fi - cou tris - te a ru - a de - ser - ta Na

41 Bm E Bm E E⁷ A

tar - de fri - a e cal - ma Ou ço a - in - da o rea - le - jo to - car Fi -

49 C#m⁷(b5) F#⁷ Bm Bm⁷(b5) E⁷ A A

cou - a sau - da - de co - mi - go a mo - rar Tu can - tas a -

58 A/C# E/B D C#m Bm A E⁷ A

le - gre e rea - le - jo Pa - re - ce que cho - ra com pe - na de ti.

3.2.4 Quem há de dizer

Quem Há De Dizer – (1948)

Composição: Lupicínio Rodrigues e Alcides Gonçalves

Interpretação: Nelson Gonçalves

Quem há de dizer
Que quem vocês estão vendo
Naquela mesa bebendo
É o meu querido amor

Reparem bem que toda vez que ela fala
Ilumina mais a sala
Do que a luz de um refletor

O cabaré se inflama quando ela dança
E com a mesma esperança
Todos lhe põem o olhar

E eu o dono
Aqui no meu abandono
Espero louco de sono
O cabaré terminar

Rapaz, leva essa mulher consigo
Disse uma vez um amigo
Quando nos viu conversar

Vocês se amam
E o amor deve ser sagrado
O resto deixe de lado
Vai construir o seu lar

Palavra, quase aceitei o conselho
O mundo esse grande espelho
Que me fez pensar assim

Ela nasceu com o destino da lua
Pra todos que andam na rua
Não vai viver só pra mim!

Brilhante composição dos parceiros Lupicínio Rodrigues e Alcides Gonçalves, ao lado de outras obras como “Caminheiros” de Herivelto Martins, “Esses moços” de Lupicínio Rodrigues, todas gravadas por Francisco Alves, no ano de 1948 quando: “[...] o samba-canção assumiu a hegemonia da música romântica brasileira, levando a valsa a uma posição secundária, ao mesmo tempo em que quase fazia desaparecer o fox-canção.” (SEVERIANO, 2008, p. 289).

Com composições de sucesso, com grande execução nas rádios, o gênero do samba-canção estava em crescente ascensão no ano de 1948 e tinha em suas letras e melodias um estilo “impregnado de características trágico-românticas, sempre cantando amores infelizes, esses sambas-canção funcionaram como autênticos modelos para composições da vertente tradicional.” (SEVERIANO, 2008, p. 292).

Parte A

A	
G#	
G	me- be-
F#	sa
F	ben- o que- do a-
E	do é meu ri-
D#	
D	
C#	
C	que quem vo-cês ven-
B	há di- es- mor
A#	
A	de zer tão na-que-la
G#	
G Quem	
F#	
F	do

De início podemos perceber, pelo diagrama, que a tessitura da canção é bem explorada, mostrando uma característica do processo de passionalização que liga a linha melódica ao conteúdo da letra. O tonema descendente é reiterado não só na palavra amor como também nas palavras vendo e bebendo, sugerindo uma característica melancólica presente na canção.

Parte B

A	
G#	
G	pa-rem bem fa-
F#	to-da vez la
F	
E	Re- que que e- mi-
D#	
D	la lu- na- que a do
C#	
C	i- mais do luz re-
B	sa-la tor
A#	
A	
G#	
G	a fle-
F#	
F	

O início da frase é construído na região mais aguda da tessitura, chamando a atenção para o que o sujeito irá dizer, e a constatação da paixão que este sujeito sente leva a melodia a uma forma descendente.

Parte A

A	
G#	
G	mes- pe-
F#	
F	ma es-
E	ran- dos põem o-
D#	
D	ça to- lhe o
C#	
C	quan- dan-
B	ca- ré fla- do e- lhar
A#	
A	ba- se in- ma la e com a
G#	
G	O
F#	
F	ça

Repetição do desenho melódico da primeira frase com o discurso semelhante ao texto da segunda frase.

Parte C

A	
G#	
G	nar
F#	
F	
E	a-ban-do- de so- ca- ré mi-
D#	
D	E no o ba- ter-
C#	
C	eu qui mor-
B	o meu ro
A#	
A	do- a- no pe- to
G#	
G	no es-
F#	
F	no

A melodia dessa frase começa com a característica triste do sujeito abandonado e termina esperançosa com o fim daquela noite de angústia.

Parte D

A	paz le-
G#	Ra-
G	va es- dis-
F#	
F	ta se- viu
E	mu- ti- me um con-
D#	
D	lher go di- mi- do ver-
C#	con-
C	a um go quan- nos
B	a- sar
A#	
A	
G#	
G	
F#	
F	

Ao revelar o conselho recebido de um amigo, o sujeito enfatiza o texto e a melodia explora as notas mais agudas da tessitura, alternando entre um salto para o agudo e o movimento descendente da escala.

Parte E

A	
G#	
G	lar
F#	
F	
E	sa-gra- de la- cons- ir teu
D#	
D	Vo- do vai tru- o
C#	
C	cês dei-
B	se mor ve to
A#	
A	a-mam o a- de- ser res- xa
G#	
G	do o
F#	
F	

Aqui a voz do interlocutor, cantada na região média da tessitura, assume o caráter de sobriedade no início do discurso e finaliza com saltos e um movimento ascendente quase apoteótico ao sugerir que o casal se una e concretize o enlace.

Parte D

A	la-	qua-	con-						
G#	Pa-								
G		se a-		o mun-					
F#									
F		cei-		do es-				pen-	
E	vra	tei o	se-	se				sar	
D#									
D			lho	gran-	pe-	quem	fez	as-	
C#									
C				de	lho foi	me			
B				es-					sim
A#									
A									
G#									
G									
F#									
F									

Novamente as notas mais agudas revelam a reflexão do sujeito acerca da situação que se apresenta e responde ao conselho do amigo.

Parte F

A									
G#									
G									mim
F#									
F									
E			da lu-		ru-	vai	ver	pra	
D#									
D	E-					a não	vi-	só	
C#									
C	la		o ti-	a	an-	na			
B	nas-								
A#									
A	ceu com	des-	no	pra to-	dos que	dam			
G#									
G									
F#									
F									

E o desfecho apresenta características já presentes em toda a canção como grandes saltos intervalares, movimentos descendentes e o tonema com movimento ascendente constatando o caráter trágico do amor infeliz.

Na execução dessa canção dentro da intervenção da seresta o personagem mascarado fazia questão de cantá-la solo, acompanhado somente do violão, e a interpretação era inspirada nos grandes cantores do rádio e, principalmente, em Nelson Gonçalves, que a registrou de forma magistral em fonograma e em apresentações ao vivo. Sua característica notívaga e retratadora da dor sofrida por um amor demonstrava seu caráter **emotivo** e **saudosista**.

Havia uma predileção por cantá-la em frente a um bar pela sua característica passional e sofrida. Em diversas ocasiões os frequentadores dos botecos da Lagoinha cantavam em coro os versos dessa canção como um hino daqueles que já sofreram por amor. Lembro-me com exatidão de uma noite, após a execução dessa canção em um bar da Praça XII, quando um morador do bairro, seguramente influenciado pelo consumo de álcool, abraçou o Seu Antenor com força e, contando algumas mazelas de sua vida, pediu encarecidamente por socorro. Era um sujeito bem vestido, culto e que passava por uma situação difícil, pedindo para acompanhar a serenata com seu violão para, como relatado por ele, minimizar suas amarguras.

Depoimentos como esse eram comuns durante a serenata, momentos em que percebíamos a forte aproximação com as pessoas e que nos faziam refletir sobre as características dessas ações dentro daquela comunidade.

Quem há de dizer

Tonalidade: dó maior

(1948)

Interpretação:
Nelson Gonçalves

Lupicínio Rodrigues e
Alcides Rodrigues

Quem há de di - zer Que quem vo - cês es - tão ven - do Na - que - la me - sa be - ben - do

É o meu que - ri - do a - mor Re - pa - rem bem que to - da vez que e - la fa - la I - lu - mi - na mais a sa -

- la Do que a luz do re - fle - tor O ca - ba - ré se in - fla - ma quan - do e - la dan - ça

E com a mes - ma es - pe - ran - ça To - dos lhe põem o ô - lhar E eu o do - no A - qui no

meu a - ban - do - no Es - pe - ro mor - to de so - no O ca - ba - ré ter - mi - nar Ra - paz,

Le - va es - ta mu - lher con - ti - go Dis - se - me um di - a um a - mi - go Quan - do nos viu con - ver - sar

Vo - cês se a - mam O a - mor de - ve ser sa - gra - do O res - to dei - xa de la - do Vai cons - tru - ir o teu

lar Pa - la - vra, Qua - se a - cei - tei o con - se - lho O mun - do es - te gran - de es - pe - lho Foi que me fez

pen - sar as - sim E - la nas - ceu Com o des - ti - no da lu - a Pra to - dos que an - dam na ru -

- a Não vai vi - ver só pra mim Pa - Não vai vi - ver... (não vai vi - ver) só pra mim.

Chords: G7(b9), C7M, C/E, Eb°, Dm, Gsus, G7(b9), Em, F°, G7(9), C, D/C, G/B, Am, Am/G, F7(b5), C, B7(11)B7G#°6, G#°, C7M, C/E, Eb°, Dm, Gsus, G7(b9), C7M, C/E, F7M, F#°, C/G, Am, D7(#11), Dm, Gsus, Em, G#7(13), A7(13)b13, A7, D7(#11), Dm, G7(9), C, F7, Bb7(9), Bm7(11), E7(b13), F7M, F#°, C/G, Am, D7(#11), Gsus, C, G#7(13), A7(13)b13, A7, Dm7(9), G7, G/F, C/E, F7, Bb7(9), Bm7(11), E7(b13), F7M, F#°, C/G, Am, D7(#11), Gsus, Dm, G7(9), Em, G#7(13), Gsus, G7(9), rit., C7M

3.2.5 Naquela mesa

Naquela Mesa – (1972)

Composição: Sérgio Bittencourt

Interpretação: Nelson Gonçalves

Naquela mesa ele sentava sempre
E me dizia contente o que é viver melhor.

Naquela mesa ele contava histórias
Que hoje na memória eu guardo e sei de cor.

Naquela mesa ele juntava gente
E contava contente o que fez de manhã.

E nos seus olhos era tanto brilho
Que mais que seu filho eu fiquei seu fã.

Eu não sabia que doía tanto
Uma mesa num canto, uma casa e um jardim

Se eu soubesse o quanto dói a vida
Essa dor tão doída, não doía assim.

Agora resta uma mesa na sala
E hoje ninguém mais fala do seu bandolim.

Naquela mesa tá faltando ele
E a saudade dele tá doendo em mim.

O samba-canção que fala da saudade pelo falecimento do pai querido apresenta, em sua simplicidade, um discurso pungente e emocionado.

Sérgio Bittencourt, filho de Jacob Bittencourt, o genial Jacob do Bandolim, levava consigo a difícil tarefa de ser filho do grande gênio, o maior autor de choros do Brasil e um dos maiores tocadores de bandolim; muito mais jornalista que músico Sérgio conseguiu ter sucesso em ambas carreiras, embora como compositor tivesse feito poucas músicas, algumas de sucesso, mas evidentemente nada que se comparasse com o imenso sucesso do pai.

Como jornalista Sérgio trabalhou na "Última Hora" no Rio de Janeiro, em algumas revistas semanais e como comentarista e jurado de programas de televisão sempre ligado à música popular brasileira. Suas grandes composições musicais foram "Naquela mesa", seu maior sucesso em homenagem póstuma a seu pai, "Modinha" (Olho a rosa na janela, sonho um sonho pequenino, se eu pudesse ser menino...) e "Eu quero".

No dia em que Jacob completaria 60 anos se vivo fosse, o editor do Segundo Caderno do jornal Última Hora do Rio de Janeiro, Jesus Rocha encomendou a Sérgio Bittencourt que fizesse um depoimento sobre o pai. Foi um dos mais comoventes e lindos relatos da música popular brasileira, cujo trecho trancrevemos:

"Tenho certeza e assumo: não sou nada, porque, de fato, não preciso ser. Me basta ter a certeza inabalável de que nasci do Amor, da Loucura, da Irrealidade e da Lucidez de um Gênio". Dárcio Fragoso ⁴¹

Essa canção foi muito bem interpretada por Nelson Gonçalves, que abusava das propriedades da sua voz de barítono deslizando melodia para as notas mais graves, recurso propício à introspecção. A simplicidade da canção é conferida numa harmonia de poucos acordes e a repetição dos padrões das frases melódicas, características do processo de *tematização*.

Bb
A
Ab
G
Gb
F Na- sa e- sen- E di- te o vi-
E que- le ta- me zi- que é ver
Eb
D la va a
Db
C
B
Bb
A me- sempre conten- lhor
Ab
G me-

Nas duas primeiras estrofes podemos perceber o desenho melódico similar com a diferença de estarem regidos por acordes diferentes, portanto a segunda frase se desloca um tom acima da primeira, harmonizando-se em Ré menor e Sol menor, respectivamente.

Bb
A
Ab
G Na- sa e-le con- que ho-je ria eu guar-do e
Gb
F que- ta- na sei
E la va his- me- de
Eb
D
Db
C
B
Bb me- tó- mó- cor
A
Ab
G rias

⁴¹ Retirado do site: http://www.paixaeromance.com/70decada/naquela_mesa72/hnaquela_mesa.htm em 14/04/2012 as 20:32.

Durante o episódio “Ensaio para uma serenata”, essa música foi se tornando aguardada dentro do repertório, por nós e pelas pessoas que participaram alguma vez da serenata. Em diversas ocasiões, pudemos cantá-la com o coro engrossado pela voz das pessoas que estavam ao nosso redor. Apesar da predominância das pessoas com mais de 40 anos cantando conosco, podíamos vislumbrar jovens, adolescentes e até crianças repetindo os versos singelos dessa canção, o que a tornava um trunfo quando a intenção era a busca pela concentração.

A identificação com a história da canção, que representa a homenagem de um filho após a perda de seu pai, parecia ser facilmente reconhecida por algumas pessoas que ali estavam. Os depoimentos de alguns dos participantes eram feitos ali mesmo, durante a caminhada ou numa das paradas. Essa identificação causava uma maior aproximação com os participantes e, quando todos se reuniam para cantar essa canção, era comum haver um clima nostálgico e bastante emotivo, no qual lágrimas e abraços apertados pareciam trazer à tona a lembrança de pessoas falecidas ou distantes.

Numa intervenção caracterizada por utilizar a improvisação como mola propulsora de sua condução, às vezes ficávamos sem reações durante esses momentos emotivos. E o desafio nessas horas era, justamente, jogar com a falta de reação, sendo essa falta o próprio estímulo para a continuidade da ação.

Os espaços físicos que encontrávamos no bairro, também, propiciavam imagens fortes durante a execução dessa canção. Seja numa mesa de bar ou no quintal de uma casa, a imagem de uma cadeira vazia potencializava a imagem descrita na letra da canção. A partir desses elementos, invariavelmente, presenciávamos uma cena forte e de grande comoção.

Naquela mesa

Tonalidade: ré menor

Interpretação:
Nelson Gonçalves

(1972)
Sérgio Bittencourt

Dm



Na-que-la me-sa e-le sen-ta - va sempre E me di - zi - a sem - pre o que é vi - ver me - lhor
bi - a que do - í - a tanto U - ma me - sa num can - to, u - ma ca - sa e um jar - dim

4 Gm A7



— Na-que-la me-sa e - le con-ta - va his-tó - rias Que ho - je na me - mó - ria eu guar - do e sei de cor
— Se eu sou - bes - se o quan - to dói a vi - da Es - sa dor tão do - í - da, não do - í - a - as - sim

8 Dm D7



— Na-que-la me-sa e - le jun - ta - va gente E con - ta - va con - ten - te o que fez de ma nhã
— A - go - ra res - ta u - ma me - sa na sala E ho - je nin - guém mais fa - la do seu ban - do - lim

12 Gm Dm A7



— E nos seus o - lhos e - ra tan - to bri - lho Que mais que seu fi - lho Eu fi - quei seu fã
— Na-que - la me - sa tá fal - tan - do e - le E a sau - da - de de - le tá do - en - do em mim

16 1. Dm 2. Dm Gm



— Eu não sa - Na - que - la me - sa tá fal - tan - do e -

19 Dm A7 Dm Dm



— le E a sau - da - de de - le tá do - en - do em mim

3.2.6 A volta do boêmio

A volta do Boêmio – (1957)

Composição: Adelino Moreira

Interpretação: Nelson Gonçalves

Boemia, aqui me tens de regresso
E suplicante te peço
A minha nova inscrição

Voltei pra rever os amigos que um dia
Eu deixei a chorar de alegria,
Me acompanha o meu violão

Boemia, sabendo que andei distante
Sei que essa gente falante
Vai agora ironizar

Ele voltou, o boêmio voltou novamente
Partiu daqui tão contente
Por que razão quer voltar?

Acontece que a mulher que floriu meu caminho
De ternura, meiguice e carinho,
Sendo a vida do meu coração

Compreendeu e abraçou-me dizendo a sorrir
Meu amor você pode partir,
Não esqueça o seu violão

Vá ver os teus rios, teus montes, cascatas
Vá sonhar em nova serenata
E abraçar seus amigos leais

Vá embora, pois me resta o consolo e alegria
De saber que depois da boemia
É de mim que você gosta mais

Português de nascimento, mas criado no subúrbio carioca de Campo Grande, Adelino Moreira de Castro interessou-se desde cedo pela música, chegando a gravar como cantor vários discos de fado nos anos quarenta. Foi, entretanto, a partir de 1952, como autor de sambas e sambas-canção, que ele conheceu o sucesso, tornando-se o principal abastecedor do repertório de Nelson Gonçalves. O êxito dessa sociedade chegou ao auge em 1957 quando “A volta do boêmio” (que permanecera inédito por quatro anos) atingiu a marca de um milhão de discos vendidos. Num estilo, que mais tarde seria chamado de brega-romântico, esse samba-canção trata de um personagem que tendo abandonado a boemia pelo amor de uma mulher, pede agora “nova inscrição” para voltar à vida antiga. E a composição prossegue com o ex-boêmio declarando que seu retorno tem a aprovação da amada, que, resignadamente, o encorajou na despedida. Um clássico da música sentimental-popularesca, “A volta do boêmio” é um dos grandes sucessos

A constatação da volta do boêmio leva a melodia à região aguda, quase como num grito comemorativo, seguindo-se do padrão oscilante até o tonema ascendente, que caracteriza uma dúvida.

Parte 3

F
E E-le
D#
D vol- o bo-ê- ten-
C#
C tou mio qui tão con- que
B tou vol- te por zão
A#
A tou men- tiu da- ra- tar
G#
G va- vol-
F#
F no- quer
E te par-
D#
D
C#
C
B

Nesta quarta parte (dividida dessa forma para melhor compreensão didática), percebemos vários saltos onde são destacadas as palavras “mulher”, “ternura” e “vida”, palavras essas que começam a decifrar o motivo pelo qual esse boêmio, finalmente, pode retornar às suas origens.

Parte 4

F
E lher
D#
D que nu-
C#
C que a flo-riu ra mei- vi-
B meu gui- da
A#
A te- mu- ca- de ce e do meu
G#
G mi-nho ter- ca- co-
F#
F ri-nho sen-do a ra-
E A-con- ce ção
D#
D
C#
C
B

Ainda na parte quatro temos a continuação do relato da esposa resignada, e o tonema ascendente na nota Si (segundo grau da tônica Lá) sugere a suspensão de uma fala ainda não concluída.

Parte 4

F
E çou-
D#
D me mor
C#
C e a- di-zen- vo- tir que-
B rir a- cê po- par- ça lã
A#
A deu bra- sor- de es- o seu o-
G# vi-
G do a Meu
F#
F não
E Com-preen-
D#
D
C#
C
B

Na última frase da canção temos a continuidade da oscilação melódica, também característica em diversos sambas-canção, e a conclusão a que o eu lírico chega é ornada por uma frase que explora a extensão de uma oitava e um semitom, incluindo a grande capacidade vocal de Nelson Gonçalves na notória versão para esse clássico da música popular brasileira.

Parte 5

F	é de
E Vá	mim
D#	
D em- pois me res- mi- que	
C#	
C ta o pois da bo-e- vo- gos-	
B bo-ra con- a cê	
A#	
A so- gri- ber que de- mais	
G#	
G le-	
F#	
F lo e a-	
E a de sa- ta	
D#	
D	
C#	
C	
B	

Hino dos boêmios de várias gerações, essa canção ainda pode ser ouvida em lares e bares por diversas partes do país. Amada pelos notívagos, pudemos experimentar a sensação de cantá-la diversas vezes com a companhia dos frequentadores dos botecos da Lagoinha, pois em muitas ocasiões ela foi a porta de aproximação com as pessoas que ali estavam vivendo a noite.

Essa canção possui uma característica especial, propiciada por sua enorme difusão em decorrência do sucesso arrebatador da interpretação do cantor Nelson Gonçalves, talvez seja a canção que mais remeta à carreira desse grande intérprete. Assim, como há boatos de que o próprio Nelson Gonçalves se apresentava nas casas noturnas da região da Lagoinha, como o Chanteclair e o Montanhês, não é difícil o imaginar sentado num dos bares daquelas ruas, bebendo e cantando aqueles versos em forma de conversa com os amigos. Por ali pudemos perceber diversos boêmios que pareciam repetir os versos descritos na canção.

A possibilidade de cantarmos uma canção tão conhecida por pessoas de diversas gerações nos colocava em situações de enorme imersão na vida cotidiana daquela região. Quando cantávamos em algum bar, percebíamos que o coro que se formava agrupava a grande maioria dos que estavam naquele ambiente. Muitas vezes, somente eram necessários os primeiros acordes e a primeira palavra da canção para que as pessoas se empolgassem e se aproximassem dos mascarados para cantar junto, nem que fosse uma pequena parte da letra.

O cenário das ruas da Lagoinha, com seus bares e sua história impregnada naqueles casarões antigos e comércios, era propício para se cantar a boemia e, principalmente, o orgulho de ser boêmio, até hoje cultivado naquela região. As improvisações, invariavelmente, lidavam com alguma história criada para inserir os mascarados naquele ambiente boêmio, seja uma história fictícia do passado ou uma criada durante a própria ação.

A canção também foi utilizada no terceiro episódio, “O jogo da velha”, quando o velho mascarado Antenor, como num delírio onírico, conversa com a projeção de um vídeo do cantor Nelson Gonçalves. Eles cantam a canção juntos durante a cena ao final de um diálogo, e durante os outros episódios Antenor repete sempre que foi amigo do cantor famoso durante sua juventude.

A volta do boêmio

Tonalidade: lá menor

Interpretação:
Nelson Gonçalves

(1957)
Adelino Moreira

Am Dm E

Bo-e mi - a, a - qui me tens de re-gres- so E su-pli-can- te te pe - ço

6 F E E7 Am G

a mi-nha no-va ins-cri-ção Vol-tei pra re-ver os a-mi-gos que um di-a Eu dei-xei a cho-rar de a-le-

13 F F/Eb F E E7 Am Dm

gri-a; me a-com- pa-nha o meu vi-o-lão Bo-e mi - a, sa-ben-do que an-dei dis- tan- te Sei

20 E F E A7 Dm

que es-sa gen-te fá- lan- te vai a-go-ra i-ro-ni- zar: "E - le vol- tou! Obo- ê - mio vol-tou no-va- men-

27 Am Dm E7 Am E7 Am

- te. Par- tiu da- qui tão con- ten - te. Por que ra- zão quer vol- tar?" A- con- te- ce que a mu- lher

34 G F F/Eb F E

que flo-riu meu ca- mi-nho De ter- nu - ra, mei-gui-ce e ca- ri - nho, sen- do a vi - da do meu co- ra- ção,

40 E7 Am G F

Com-preen- deu e a- bra- çou - me di-zen-do a sor- rir: "Meu a- mor, vo- çê pô- de par- tir, não es-

46 F/Eb F E E7 Am G

que- ça o seu vi- o- lão; Vá re- ver os seus ri- os, seus mon- tes, cas- ca - tas; Vá so- nhar em no- vas se- re- na-

53 F F/Eb F E E7 A7 Dm

- tas e a- bra- çar seus a- mi- gos le- ais. Vá em- bo- ra, pois me res- ta o con- so - lo e a - le- gri-

59 Am Dm E A6

- a De sa- ber que de- pois da bo- e- mi - a É de mim que vo- çê gos- ta mais".



Figura 11: Mascarados cantando na porta de uma casa com a participação dos moradores

Nessas canções analisadas, temos uma amostra geral das canções que foram utilizadas na intervenção, bem como suas características estruturais e sua aplicabilidade em cada momento que se fazia necessário durante as improvisações com o público. Uma melhor compreensão do sentido contido na relação entre melodia e letra pôde auxiliar no entendimento de aspectos dramáticos ocorridos durante a intervenção.

O desafio aqui é unir a análise da teoria semiótica da canção, proposta pelo pesquisador Luiz Tatit, e aspectos estruturais do teatro, como a interpretação das canções em cena e sua contribuição na dramaturgia. Unindo a letra e a melodia podemos ampliar o sentido da canção e “a preocupação agora é com algo que possua um grau de abstração suficiente para por em relação o verbal e o musical” (TATIT, 2008, p. 12).

A leitura que fazemos da canção como objeto de análise neste trabalho leva em consideração uma íntima ligação com o teatro e com o modelo de expressão e comunicação proposto por essa linguagem. O foco das análises não visa a contemplar pormenores baseados nos moldes da semiótica, mas fazer uma relação mais íntima com a utilização das canções e sua

capacidade comunicativa na cena teatral. Para isso, apresentamos o estudo que analisa quando a letra e a melodia caminham juntas, na direção de fortalecer uma ideia discursiva, podendo revelar a possibilidade do entendimento da função da canção na cena teatral. Ainda sobre letra e melodia, o pesquisador Davi de Oliveira Pinto afirma que temos:

(...) de um lado, a melodia, com todas as suas implicações de altura, intensidade, duração e timbre, as referências tonais, modais, atonais, etc., implicações advindas do arranjo instrumental que a acompanha (quando há acompanhamento) e toda a sua carga cultural enquanto estilo musical socialmente estabelecido. Por outro lado, a letra, a palavra, com todas as suas reverberações linguísticas, configurando ou não uma situação enunciativa, uma cena, onde um interlocutor dialoga ou refere-se a um interlocutário (PINTO, 2008, p. 201).

Observando os três processos de identificação, propostos pela semiótica da canção, procuramos encontrar correspondentes a esses processos que auxiliem a compreender como uma canção compõe uma atividade teatral, neste caso uma intervenção urbana, pertencendo a ela e tornando-se também teatro.

A ligação da dramaturgia proposta pelas canções, da dramaturgia do espaço e da dramaturgia da improvisação, se fazia diante do espectador (que também era parte do jogo) e a junção dessas formas diferentes de escrita ditava as peculiaridades do jogo cênico. Nessa intervenção em particular pudemos verificar, empiricamente, como as canções populares com apelo emocional podem conduzir o espectador ao centro da cena, tornando-o agente ativo na condução da dramaturgia. Em todos os momentos que o canto era entoado a cena se tornava um momento de comunhão, no qual éramos capazes de concentrar toda a atenção acerca do texto que estávamos improvisando.

Se, inicialmente, o objetivo da pesquisa era simplesmente “estar” com os moradores e transeuntes do bairro, podemos afirmar que durante as canções esse objetivo se cumpria com maestria, trazendo os espectadores a “estarem” conosco presentes na ação cênica.

O teatro que provoca a convivência física requer uma atitude corporal dos agentes do processo cênico. Por conseguinte, os indivíduos que levam os seus corpos aos espaços públicos podem buscar também uma tentativa de efetivação da democracia, questionando as regras dos sistemas vigentes e estabelecendo um diálogo no meio social (GASPERI, 2010, p. 30).

Em diversas ocasiões nas quais nós atores convidávamos pessoas a estarem conosco pelas ruas da Lagoinha, era comum ouvir: “O que tem naquele bairro de interessante?”; ou “Mas aquela região não é perigosa?”; ou até “Sempre morei em Belo Horizonte, mas nunca fui àquele bairro. Sabendo que tem serenata deu vontade de conhecer.”. Essas falas reforçam a

ideia de que eventos como a serenata eram capazes de modificar a percepção dos espectadores, como é apontado na reflexão de André Carreira:

Todas as ações realizadas no espaço da rua modificam e formulam o ambiente, mas em sua grande maioria essas ações não tem um caráter consciente. O teatro tem uma presença na rua sempre como acontecimento desorganizador das dinâmicas tradicionais da rua. Essa é sempre uma operação temporária que interfere nos fluxos e modifica as percepções dos fragmentos da cidade (CARREIRA, 2009, p. 5).

A interferência nos fluxos cotidianos da rua pela intervenção se tornava ainda mais potente pela utilização das canções na serenata. Existia uma diferenciação entre observar um grupo de pessoas com os rostos cobertos por uma máscara e um figurino característico, e se juntar a esses mascarados para cantar todos juntos. Acreditamos que a canção se difere da fala ou da música instrumental nesse sentido, pois seus elementos, melodia e letra, assumem maior capacidade de comunicação.

Tendo em vista as reflexões e análises descritas acerca do uso dramaturgico das canções na intervenção *Naquele bairro encantado* e, mais especificamente, no episódio “Ensaio para uma serenata”, passamos para as principais conclusões obtidas nesta pesquisa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso traçado neste estudo é produto da trajetória de uma pesquisa multifacetada em torno da compreensão do conceito de canção e sua utilização em uma intervenção cênica. É importante considerarmos o caráter teórico-prático da pesquisa, visto que os caminhos que conduziram as reflexões aqui registradas partem da busca por resoluções surgidas da criação cênica. Assim, apresentamos o estudo de uma obra artística de característica fugaz, que não se configura como uma obra fechada que sempre se repete de uma mesma forma. Ao contrário, temos uma obra aberta, na qual os atores e demais participantes criam a cada instante uma nova direção à ação de acordo com inúmeras variáveis. Sendo assim, procuramos registrar a importância desse breve relato que trata do processo de criação, desde os ensaios até as experimentações, e passa pelas escolhas dos diretores e atores até o contato com o público durante as ações.

Para a estruturação desse estudo, a princípio buscamos compreender traços da formação da canção popular brasileira que sugerissem a ligação das melodias chorosas da serenata com a recuperação da memória de acontecimentos pessoais e coletivos dentro de uma comunidade. A difusão das canções populares por intermédio das serenatas teve grande importância na história da música brasileira. Utilizar o recurso da serenata como possibilidade de encontro entre pessoas e, no nosso caso, de encontros de personagens fictícios com as pessoas da comunidade a fim de cantarem canções antigas se mostrou bastante favorável à intervenção.

Após essa introdução partimos para a descrição do projeto, a qual iniciamos com a história do bairro da Lagoinha e as indicações de como a canção sempre esteve presente nos movimentos sociais do bairro. A presença da boemia e, certamente, dos espaços propícios para a execução das canções chorosas e saudosistas era comum no bairro desgastado por mudanças físicas e sociais. E foi nesse bairro que decidimos intervir com ações artísticas dialogando a configuração arquitetônica da Lagoinha, as máscaras expressivas dos personagens velhos e as canções populares do século passado, convergindo esses elementos na intervenção *Naquele bairro encantado*.

A descrição dos três episódios faz um apanhado da intervenção e apresenta seu caráter popular e a peculiaridade de sua proposta estética. O texto sobre o episódio “Ensaio para uma serenata” busca traçar o contexto em que as canções surgiram na intervenção e por que era necessário compreender que tipo de canções seria utilizado no processo criativo e, conseqüentemente, em contato com as pessoas.

A questão da dramaturgia do espaço e dos diálogos que surgiram entre os atores/criadores e o “bairro” mereceu um subitem no qual tratamos da dramaturgia da Lagoinha, como lugar que abrigaria a intervenção. A partir, principalmente, das reflexões do pesquisador André Carreira, pudemos refletir sobre a força que o espaço e seus habitantes possuíram nesse processo de criação, além de ajudar a compreender o papel dos participantes durante o episódio “Ensaio para uma serenata”, com seu comportamento propositivo durante as ações.

A utilização de um operador conceitual que auxiliasse a entender a função da canção na intervenção surgiu na medida em que percebemos que a canção possuía uma capacidade comunicadora diferenciada do discurso falado. Procurar nas melodias e na letra das canções pontos em comum através dos diagramas e dos processos de identificação, definidos por Luiz Tatit, nos deu a possibilidade de encontrar o fio condutor entre o repertório utilizado na intervenção. Ou seja, a partir dessa análise pudemos perceber a alta periodicidade de canções que possuem melodias de grande extensão vocal, marcada por grandes saltos intervalares, aliadas a letras melancólicas e saudosistas. Essas características se mostraram comuns em canções seresteiras e de apelo popular.

As peculiaridades da canção, enquanto forma musical, demonstram sua potência em relação à comunicação de uma ideia. O texto descrito com o auxílio de uma sonoridade propícia a essa descrição tende a atingir o racional e o emocional sem estarem divididos. A utilização de canções nessa intervenção foi de fundamental importância para a construção do trabalho, desde a criação até a estruturação dramática.

Sendo uma obra de características cênicas abertas à interação com o público, o próprio público era considerado um elemento dramático importante para a cena, assim como os atores e as histórias de seus personagens. Nesse sentido, a canção se mostrava capaz de influenciar na condução desse público, tornando-se indutora de ações e catalisadora de emoções durante a intervenção.

Percebemos que, numa intervenção urbana caracterizada pela improvisação, a noção de início e final de uma cena pode ser diluída ao extremo, não sendo possível reconhecer os limites entre uma e outra cena. Nesse sentido, na intervenção *Naquele bairro encantado*, ficava claro que os momentos em que a canção aparecia se configuravam como cenas dentro da ação, com a capacidade de definir as próximas ações do jogo.

Certamente, caso as canções não tivessem sido empregadas durante o processo inicial desse trabalho não teríamos as mesmas referências para o estabelecimento do jogo cênico, e, assim como na improvisação, outras referências viriam e a criação tomaria outro rumo. Nesse sentido, as canções propiciaram uma atmosfera mais poética desde a criação até o contato com as pessoas nas ruas, trazendo força ao discurso com a suavidade que as melodias podem proporcionar.

É importante deixar claro que esta dissertação apresenta o resultado de uma pesquisa específica, e não se mostra como um modelo de trabalho para escolha de canções para um evento cênico. As reflexões aqui obtidas ajudam a esclarecer a experiência da intervenção *Naquele bairro encantado*, e relacionam-se com o modo de trabalho empregado ao projeto. Todavia, podemos empregar os resultados deste estudo em outros eventos cênicos em busca de outras respostas.

Por fim, gostaríamos de destacar que esta pesquisa teve a pretensão de ampliar as possibilidades de estudo entre teatro e música, dando ênfase à canção popular, suas características discursivas, seu caráter propulsor da recuperação da memória, dentre outras possibilidades de diálogo com o jogo cênico.

ANEXO 1 - FICHA TÉCNICA DO PROJETO

Direção: Rogério Lopes.

Direção musical e preparação vocal: Eberth Guimarães.

Dramaturgia: Larissa Alberti.

Cenário e figurino: Juliana Floriano.

Iluminação: Yuri Simon.

Criação e confecção de máscaras: Fernando Linares.

Assessoria de imprensa: Adilson Marcelino.

Projeto gráfico: Matheus Ramos e Pedro Veloso.

Produção audiovisual (vídeos e fotos): NAUM Produtora.

Composição da canção *Naquele bairro encantado*: Raphael Sales e Larissa Alberti.

Atores: Eberth Guimarães, Larissa Alberti, Marcelo Alessio, Michelle Braga, Rafaela Kênia, Rogério Lopes.

Atores convidados: Fernando Linares, Rafael Bottaro, Sofia Cabrita.

Orientação teórica: Elisa Belém.

Orientação teórica da pesquisa: Mariana Lima Muniz.



Figura 12 – Da esquerda para a direita Dona Julieta, Sr. Pietro, Dona Magnólia, Seu Antenor, Tunica e Zé Poeta embaixo da jaboticabeira no quintal da casa da rua Ibiá.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. Pequena História da Música. *Obras de Mário de Andrade*. vol. 8. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2003.

ARREGUY, Cintia Aparecida Chagas; e RIBEIRO, Raphael Rajão (coordenadores). *História de bairros [de] Belo Horizonte*: Regional Noroeste. Belo Horizonte: APCBH; ACAP-BH, 2008.

BLOG CONSCIARTE BY BERLITZ. <<http://consciarte.wordpress.com/tag/matita-pere/>>. Último acesso: 21 de janeiro de 2012.

BRANCO, Leniza Castello. Machado e a música. *Publicação FATEA*. 113 (2008) - Especial Machado de Assis.

CAMARGO, Roberto Gill. *Som e cena*. Sorocaba, SP: TCM-Comunicação, 2001.

CARREIRA, André. Ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade: materiais do Teatro de Invasão. In *O Percevejo Online* – Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas PPGAC/UNIRIO. Volume 01, Fascículo 01, janeiro-junho de 2009. Disponível em <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/issue/view/40>>. Último acesso em setembro de 2012.

CARREIRA, André. Teatro de rua como ocupação da cidade; criando comunidades transitórias. In *Revista Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas / Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Vol.1, n.13 (Set 2009) – Florianópolis: UDESC/CEART.

CARREIRA, André Luiz Antunes. Dramaturgia do espaço. In *Revista Teatro e Dramaturgia do GT Teatro da ANPOLL*. No. 1, 2000. Disponível em: <<http://www.casthalia.com.br/periscope/andrecarreira/texto3andre.htm>>. Último acesso: 03 de agosto de 2012.

CAVALIERE, Arlete; VÁSSINA, Elena (orgs.). *Teatro russo: literatura e espetáculo*. São Paulo: Ateliê Editoria, 2011.

CHEDIAK, Almir. *Songbook Tom Jobim*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1990.

COSTA, Tarcízio Ildelfonso. *A turma, e outras histórias...* Belo Horizonte: Ed. do autor, 1998.

DIETRICH, Peter. O estatuto do timbre no modelo semiótico. In *Anais do Primeiro Encontro Nacional de Cognição e Artes Musicais*. Curitiba: Deartes-UFPR, mai. 2006. p.130-135.

DIETRICH, Peter. *Semiótica do discurso musical* – Uma discussão a partir das canções de Chico Buarque. Tese de doutorado. Orientador: Prof. Dr. Luiz Augusto de Moraes Tatit. Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões em música*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

EASTERLING, Pat e HALL, Edith (orgs). *Atores gregos e romanos*. São Paulo: Odysseus Editora, 2008.

GASPERI, Marcelo Eduardo Rocco de. *A aproximação entre a cena e o espetáculo transeunte na sociedade espetacularizada: “As margens do feminino”* – Agrupamento Obscena. Dissertação de Mestrado. Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

INSTITUTO MOREIRA SALES online. Disponível em <<http://ims.uol.com.br/>>. Último acesso: setembro de 2012.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo. Cosac Naify, 2007.

LINARES, Fernando Joaquin Javier. *A máscara como segunda natureza do ator: o treinamento do ator como uma ‘técnica em ação’*. Dissertação de Mestrado. Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *As sonoridades paulistanas: a música popular na cidade de São Paulo – final do século XIX ao início do século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1995.

MUNIZ, Mariana de Lima e. *Dramaturgia da improvisação – construção efêmera da cena teatral*. In *Revista Moringa*. Vol.1, n. 2. João Pessoa. Paraíba, 2010.

MURRAY, Charles. *A música como objeto de memória*. Publicado no Boletim 04 – Memória, patrimônio e identidade – Programa Salto para o futuro / TV Escola – Ministério da Educação. Abril de 2005.

NASCIMENTO, Hermilson Garcia. *Custódio Mesquita: O que o seu piano revelou*. Dissertação de Mestrado. Orientador: Antônio Rafael dos Santos. Curso de Mestrado em Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

PALLOTTINI, Renata. *O que é dramaturgia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2006. (Coleção Primeiros Passos).

PAULINO, Rogério Lopes da S. e MUNIZ, Mariana de Lima. *Por que vocês cobrem o rosto? – Apontamentos iniciais sobre um projeto de pesquisa e criação cênica num bairro antigo*. *Anais da VI Reunião Científica da ABRACE*. Porto Alegre, 2011. Disponível em <<http://portalabrace.org/memoria/vireuniao.htm>>. Último acesso: setembro de 2012.

PICON, Andrea; DIETRICH, Peter. *Preciso me encontrar: o intérprete como produtor de sentido*. *Anais do Primeiro Encontro Nacional de Cognição e Artes Musicais*. Curitiba: Deartes-UFPR, mai. 2006. p.125-130

PINTO, Davi de Oliveira. *A música-gestus nos espetáculos Esta noite mãe coragem, Um homem é um homem e Nossa pequena Mahagonny*. Dissertação de Mestrado. Orientador: Maurílio Andrade Rocha. Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

SEVERIANO, Jairo. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, vol. 1: 1901/1957 – vol. 1958/1985. Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello. São Paulo: Ed. 34, 1997 (Coleção Ouvido Musical)

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Ed. 34, 2008.

SILVA, Kristoff. Contribuições do arranjo para a construção de sentido na canção brasileira: análise de três canções de Milton Nascimento. Dissertação de Mestrado. Orientador: Sérgio Freire Garcia. Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

SILVEIRA, Brenda. *Lagoinha a cidade encantada*. Belo Horizonte: Ed. da autora, 2005.

SITE PAIXÃO E ROMANCE. Disponível em <http://www.paixaeromance.com/70decada/naquela_mesa72/hnaquela_mesa.htm>. Último acesso: 14 de abril de 2012.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

TATIT, Luiz. *A canção: eficácia e encanto*. São Paulo: Atual, 1987.

TATIT, Luiz. *Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções*. Luiz Tatit, Ivã Carlos Lopes. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

TATIT, Luiz. *Musicando a semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume, 1997.

TATIT, Luiz. *O Cancionista*. 2ª Ed. São Paulo: EDUSP, 1997.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34. 1998.

ANEXO II - GLOSSÁRIO DE TERMOS MUSICAIS ⁴²

Escala – Genericamente, qualquer sequência de notas organizadas ascendente ou descendente por tons, semitons ou mesmo microtons.

Estribilho – Versos que são repetidos após cada estrofe da música.

Salto – Um intervalo melódico entre graus distantes.

Tessitura – Na música vocal ou instrumental a extensão do conjunto de notas entre a mais aguda e a mais grave em uma peça ou trecho.

Tonalidade – Palavra surgida no período Barroco, designa a relação entre as notas e acordes de uma peça com determinada centralidade, chamada tônica.

⁴² Fonte: Dourado, 2004.

ANEXO III – DVD contendo os três episódios da intervenção e CD com as canções utilizadas nas ações

DVD produzidos por: NAUM Produtora.