UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Artes

# O BALANÇO DE CHIQUINHA GONZAGA:
# DO CARNAVAL À OPERETA

ADRIANA FERNANDES

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes, sob a orientação da Profa. Dra. Neyde de C. Veneziano Monteiro

Este exemplar é a redação final da tese defendida por Adriana Fernandes e aprovada pela Comissão Julgadora em 15/12/1995

Profa. Dra. Neyde de Castro Veneziano Monteiro

F391b

26893/BC

CAMPINAS - 1995

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

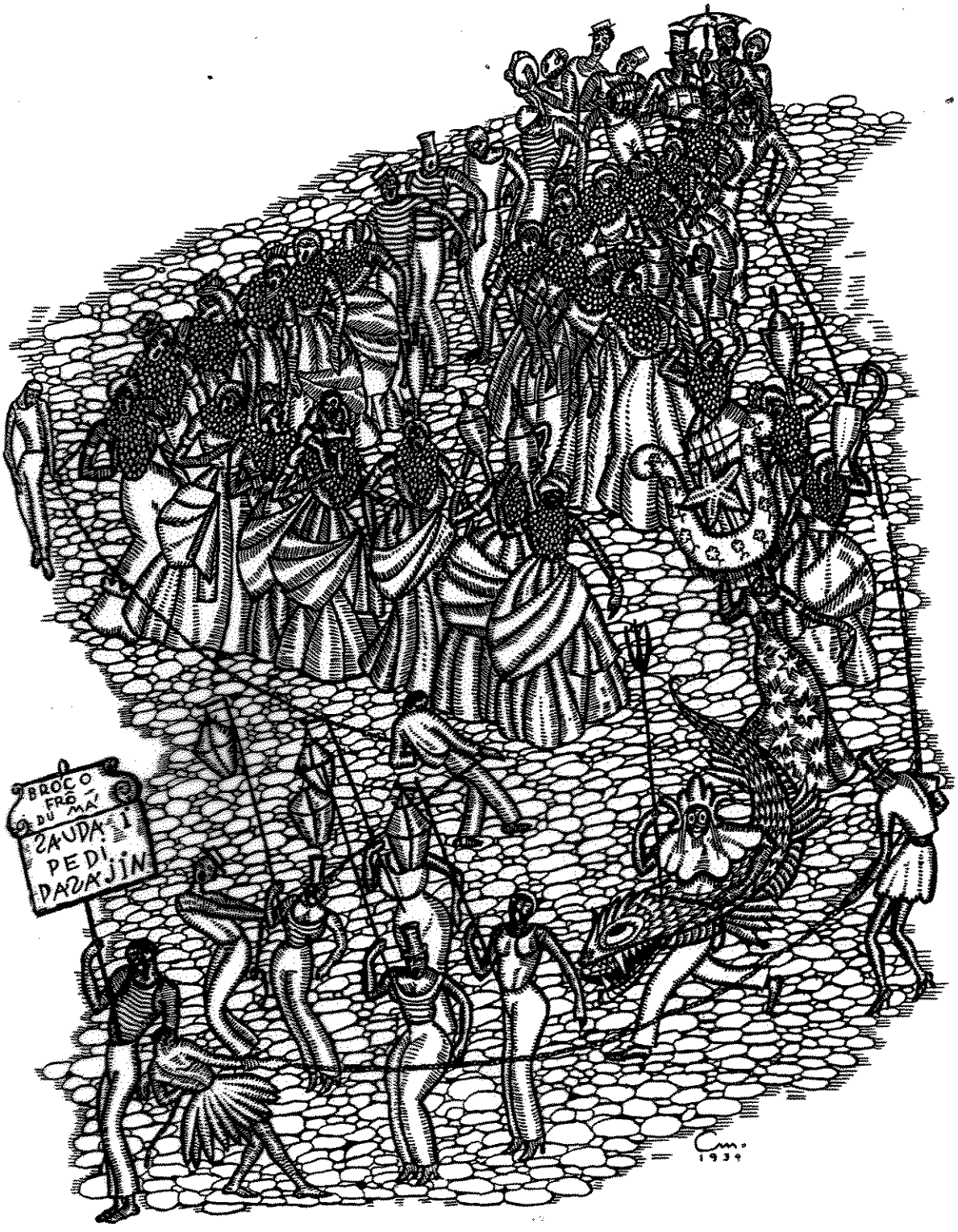
UNIDADE BC
N.º CHAMADA :
T/UNICAMP
F391b
V. E.
TOMBO BC/26893
PROC. 667/96
C [ ] D [x]
PREÇO R$ 11,00
DATA 05/03/96
Nº CPD

CM-00084576-9

Fernandes, Adriana
F391b O balanço de Chiquinha Gonzaga : do carnaval à opereta / Adriana Fernandes. -- Campinas, SP :[s.n.], 1995.

Orientador : Neyde de Castro Veneziano Monteiro.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.

1. Gonzaga, Francisca, 1847-1935. 2. Música popular-Brasil. 3. Teatro musical. 4. Análise musical. I. Monteiro, Neyde de Castro Veneziano. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.




Gravura de Cecília Meireles - 1934

In: MEIRELES, C. **Batuque, Samba e Macumba.** Estudos de Gesto e de Ritmo. 1926-1934. RJ: MEC/FUNARTE, 1983.

PROFA. DRA. VEYDE DE CASTRO VENEZIANO MONTEIRO

PROFA. DRA. MARIA LÚCIA SENNA MACHADO PASCOAL

PROF. DR. FAUSTO FUSCO - ECA/USP

Campinas, 15 de 12 de 1995

*Para os meus pais*

*Este trabalho só foi possível devido à bolsa concedida,*

*de setembro de 1993 até dezembro de 1995, pela*

*Fundação da Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP*

**AGRADECIMENTOS ESPECIAIS**

*À Professora Doutora Neyde Veneziano,*
*minha brilhante orientadora,*
*que conduziu-me neste difícil trabalho.*

*À Professora Doutora Maria Lúcia Pascoal que,*
*revendo as minhas análises musicais,*
*muito me ensinou.*

AGRADECIMENTOS

Aos Professores

Dr. Jacó Guinsburg
Dr. Sábato Magaldi
Dr. Fausto Fuser
Dr. Waldenyr Caldas
Dra. Martha Ulhôa
Dr. Celso Favareto
Dra. Regina Müller
Dra. Niza Tank
Fernando Peixoto
Antonio Mercado Neto

FONTES DE ACONSELHAMENTO

À turma

Rachel e Fausto
Flávio Carvalho
Ana Kalassa
José Emílio
Anete
Tomás
Marina
João Lourenço
Wilson Curia
Dra. Jusamara Vieira de Souza
Meninos e Meninas da Moradia

COM QUEM EU SEMPRE PUDE CONTAR

Ao pessoal de casa

Cris, Kid, Dna. Eurides, Zica, Maria Lúcia

PELO APOIO E PACIÊNCIA

Aos entrevistados

Dr. Décio de Almeida Prado e Maria Adelaide Amaral

PELOS IMPORTANTES DEPOIMENTOS

A Gilka Barros e a SBAT, SEM VOCÊS ESTE TRABALHO NÃO SERIA POSSÍVEL

A Dirciléa Sá e a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, PELA GRANDE CONTRIBUIÇÃO

A Edinha Diniz, PELO AUXÍLIO PRESTADO

Ao pessoal da Biblioteca da UNICAMP: Asmara, Tereza, Daniela
da Secretaria da Pós-Graduação da UNICAMP: Elisa, Cidinha, Sônia, Solange
do Museu dos Teatros no Rio de Janeiro
do Instituto de Estudos Brasileiros da USP
da Sarau Produções Musicais

PELA ATENÇÃO E PRESTATIVO ATENDIMENTO

Ao ROBSON, por tudo...

# ÍNDICE


INTRODUÇÃO 2

CAPÍTULO UM - Ó ABRE ALAS

1.1 Overture 9

1.2 O Carnaval no fim do séc.XIX 10

1.3 A Revista Carnavalesca 14

1.4 Análise Musical 17

1.5 Letra da Música 17

1.6 Análise da Obra como um Todo 18

1.7 Ó Abre Alas via Bakhtin e Da Matta 20

1.8 Comentários 22

CAPÍTULO DOIS - ANÁLISES MUSICAIS

2.1 Forrobodó 25

2.2 Maria 39

CAPÍTULO TRÊS - ANÁLISES DOS TEXTOS TEATRAIS

3.1 A Questão dos Gêneros 59

3.2 Sobre a Ação 63

3.3. Forrobodó

3.3.1 Aspectos Gerais 65

3.3.2 Divisão das Cenas e seu Conteúdo 66

3.3.3 A Questão do Gênero 70

3.3.4 Sobre a Ação 75

3.3.5 Evolução das Personagens Principais

3.3.5.1 O Guarda Noturno 76

3.3.5.2 Sebastião 77

3.3.5.3 Mulata Zeferina 78

3.3.5.4 Escandanhas 80

3.3.6 Local e Tempo da Ação

3.3.6.1 Cenário 82

3.3.6.2 Tempo 82

3.3.7 Inserção das Músicas vistas através do Texto 83

3.3.7.1 Desencontro Documental 85

3.3.7.2 Censura 85

3.3.7.3 Análise 86

3.3.8 Comentários 100

3.4 Maria

3.4.1 Aspectos Gerais 101

3.4.2 Conteúdo das Cenas 102

3.4.3 A Questão do Gênero 108

3.4.3.1 Maria ou Carmem? 113

3.4.4 Sobre a Ação 115

3.4.5 Evolução das Personagens Principais

3.4.5.1 Maria 116

3.4.5.2 Lauro 117

3.4.5.3 Araponga 118

3.4.5.4 Doca 119

3.4.5.5 Helena 119

3.4.5.6 José Firmino 119

3.4.6 Local e Tempo da Ação

3.4.6.1 Cenário 120

3.4.6.2 Tempo 121

3.4.7 Inserção das Músicas vistas através do Texto 121

3.4.7.1 Análise 128

3.4.8 Comentários 151

CAPÍTULO QUATRO - RELAÇÃO MÚSICA E TEXTO TEATRAL

4.1 Características Gerais das Músicas na Burleta Forrobodó 154

4.2 Características Gerais das Músicas na Opereta Maria 161

4.3 Detectando os Pontos Comuns 167

4.4 Função da Música no Texto 169

4.4.1 Forrobodó 170

4.4.2 Maria 173

4.5 Comparação entre as Funções 178

4.6 Comentários 179

4.7 Críticas

4.7.1 Forrobodó 181

4.7.1.1 Forrobodó nos dias de Hoje 184

4.7.2 Maria 185

CAPÍTULO CINCO - CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL

5.1 O Período Vivido 190

5.2 Chiquinha - Um dos *bois* sobre o Telhado 194

CONSIDERAÇÕES FINAIS 197

BIBLIOGRAFIA 201

# GLOSSÁRIO

**3a.M, 4a.J**: ver intervalos.

**ACÉFALO**: refere-se à um motivo rítmico que não possui a "cabeça do tempo". A cabeça do tempo (marcação da pulsação) está preenchida por pausa. Aproxima-se do conceito de contratempo, como um caso específico dele.

**ACIDENTES**: existem os sustenidos (#) , os bemóis (b), beqüadros ( ♮ ), dentre outros. Referem-se à uma pequena alteração na altura do som, chamada alteração cromática. Todas as sete notas musicais podem aparecer com qualquer um deles.

**ACORDES**: emissão simultânea de três ou mais sons diferentes mas que guardam relação intervalar e harmônica entre si. Relação esta estipulada por regras. Foram anotados nas análises literalmente: exemplo: Am - acorde de lá menor; Bb - acorde de si bemol Maior.

**ACORDE DE DOMINANTE COM 7a.**: acorde estruturado sobre o quinto (V) grau (som) da escala. É um acorde de tensão porque é composto por quatro notas das quais a última é uma dissonância. O acorde de Dominante é sempre um acorde que propicia modificações, mudanças melódicas, harmônicas. É como uma ponte de comunicação, que pode ser usada ou não.

**ACORDE DE TÔNICA**: acorde formado sobre o primeiro (I)grau (som) da escala. É um acorde de repouso, de estabilidade. É o acorde formado sobre o pólo de atração da tonalidade em uso.

**AGÓGICA**: alteração passageira de andamento: ralentando (*rall.*), retardando (*rit.*), acelerando (*accel.*).

**ANDAMENTO**: refere-se à velocidade de execução da composição, se mais lento ou mais rápido (mais movido). Existem várias indicações convencionadas: *allegro, andante, presto, allegretto, lento.*

**APOGIATURA**: ornamento melódico.

**APOIO HARMÔNICO**: uma forma de acompanhamento musical que apenas sustenta, guia, a linha melódica principal ou do cantor. Na música popular brasileira, normalmente é feito pelo violão.

**ARPEJOS**: relativo a acordes. São as notas que compõem os acordes realizadas sucessivamente.

**ARTICULAÇÃO**: maneira de ataque do som. Pode ser *legato, staccato, marccato,* dentre outros. Pode ser comparado à diferença entre falar ríspido e falar mansinho, por exemplo.

**BAIXO**: refere-se tanto à voz mais grave masculina como também à nota mais grave do acorde ou da estrutura sonora em questão.

**BAIXO CONTÍNUO**: foi usado aqui como sinônimo de acompanhamento contínuo na clave de fá. Normalmente contendo acordes, notas longas, caracterizando pouca movimentação melódica. O Baixo Contínuo dá apoio harmônico à linha melódica ou vocal.

**BASSI D'ALBERTI**: uma maneira de distribuição rítmica e melódica de notas na clave de fá.

**Bbm/Db**: acorde de sib menor com o baixo réb.

**BICORDES**: duas notas cantadas ou tocadas simultaneamente.

**BOCCA CHIUSA**: boca fechada. Indicação vocal para se entoar a melodia em surdina, com a boca fechada.

**BREQUE**: foi usado no sentido de procedimento antagônico ao desenvolvido até aquele momento, normalmente rítmico-melódico; reviravolta brusca no discurso musical. Essa mudança de procedimento dá-se de maneira repentina, inesperada. Reporta-se ao seu uso em samba de breque: samba de interrupções.

**C.**: abreviação de compasso.

**C7**: acorde de dó Maior com 7a. menor.

**C7b9**: acorde de dó Maior com 7a. e 9a. menores.

**C9**: acorde de dó com 7a.menor e 9a.Maior.

**C9omit3**: acorde de dó com a terça omitida, 7a.menor e 9a. Maior.

**C13**: acorde de dó Maior com 7a.menor e 13a. (às vezes a 9a. pode estar presente).

**CADÊNCIA**: sensação de repouso, "ponto - parágrafo" no discurso musical. Existem cadências denominadas perfeitas, imperfeitas, plagais, à Dominante, denominações essas que seguem algumas regras. Uma cadência comum é a cadência que utiliza o acorde de Dominante seguido pelo acorde de Tônica, ou seja, tensão-repouso.

**CLAVE**: símbolo colocado no início do pentagrama indicando a região sonora usada. Por exemplo: a clave de sol destina-se a anotar, predominantemente, os sons médios e agudos. A clave de fá destina-se a anotar, predominantemente, os sons graves.

**Cm6/4**: acorde de dó menor com sexta e quarta (apogiaturas).

**CODA**: porção final da composição.

**COLCHEIA**: ver figuras musicais (  ).

**COMPASSO**: pequenas divisões internas na composição que obedecem a um determinado número de pulsações. São marcados com barras verticais. Cada "caixinha" comporta um número de pulsações determinado pela fórmula de compasso, ou simplesmente compasso. Exemplo: compasso 2/4 , significa que existem duas pulsações em cada compasso, em cada "caixinha" da composição. O número inferior é um código que estipula qual figura deve preencher uma pulsação, possibilitando os cálculos para outras durações, maiores ou menores que a pulsação, mas que não podem extrapolar o número de duas pulsações por compasso. Dentre as pulsações de um compasso também existe uma hierarquia. A primeira pulsação de qualquer um deles é a mais forte e principal pulsação. As outras pulsações são fracas (no caso de compasso binário ou ternário) ou semi-fortes (no caso do compasso quaternário que tem a terceira pulsação semi-forte). Ver síncope.

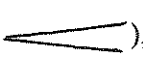
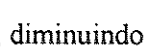
**CONCERTANTE**: denominação de antecedentes operísticos. Composição de grande efeito para encerrar um ato ou uma peça.

**CONTRAPONTO**: técnica de composição musical que consiste em sobrepor linhas melódicas. É essa técnica que rege a polifonia.

**CONTRATEMPO**: preenchimento da marcação da pulsação com pausas. Ocorre um desencontro entre marcação do tempo e som.

**CORTES**: (//) indicação de interrupção momentânea do discurso musical.

**CROMATISMO**: ver escala cromática.

**DINÂMICA**: variação da intensidade sonora, próximo à idéia de volume de som. As indicações são: pianíssimo (*pp*), piano (*p*), meio forte (*mf*), forte (*f*), fortíssimo (*ff*), crescendo (*cresc.* ou  ), diminuindo (*dim.* ou  ), dentre outras.

**DIVISI**: divisão interna aos naipes de vozes ou à linha melódica.

**DÓ MAIOR, FÁ# MAIOR, sib menor**: referem-se à tonalidade do número musical. Ver Tonalidade.

**ENARMONIA**: sons de mesma altura, porém grafados de maneira diferente. Exemplo: mi sustenido e fá.

**ESCALA**: seqüência de sons ordenados do grave para o agudo e vice-versa. No sistema tonal e ocidental, a escala chamada diatônica é composta pelas sete notas musicais em seqüências convencionadas como Maior ou menor, dependendo da distribuição intervalar entre as notas. Mas, existem outras convenções como escala menor cigana, escala *Blues*, escala cromática, escala menor harmônica, etc.

**ESCALA BLUES**: organização dos sons em uma seqüência típica do jazz e do blues norte-americanos.

**ESCALA CROMÁTICA**: seqüência dos sons dispostos de maneira a se sucederem guardando a menor distância possível (no sistema ocidental). É necessário então usar os acidentes (sustenido e bemol). Exemplo ascendente: dó-dó sustenido -ré - ré sustenido - mi - mi sustenido... Exemplo descendente: si - si bemol - lá - lá bemol - sol - sol bemol - fá...A escala cromática anula qualquer efeito hierárquico ou de polarização proporcionado pela tonalidade.

**ESCALA MENOR CIGANA**: ver escala.

**ESCALA MODAL**: organização dos sons em seqüências próprias, anterior ao tonalismo. Era usada nas composições litúrgicas. Chamados modos litúrgicos: dórico, frigio, lídio, mixolídio, etc.

**F6**: acorde de fá Maior com 6a. (um tom acima da quinta)

**FERMATA**: ( 𝄐 ) indicação de prolongamento de som ou pausa, que deve ser feito com liberdade pelo intérprete.

**FIGURAS MUSICAIS**: desenhos convencionados para anotar o ritmo, a duração do som ou do silêncio (pausas). São sete e sua ordem decrescente , ou seja, da mais longa para a mais curta duração é: semibreve-mínima-semínima-colcheia-semicolcheia-fusa-semifusa. Cada uma delas tem a sua pausa respectiva, com um desenho próprio também. Exemplo: pausa de colcheia (  ), pausa de semínima (  ).

**FORMA**: configuração global da obra acabada. Mantém estreita relação com a divisão em seções. Existem formas estandartizadas como forma sonata, forma rondó, forma canção, forma polka, forma marcha. Aquelas que não se encaixam nestas padronizações são chamadas formas livres.

**FÓRMULA DE COMPASSO**: ver compasso.

**FRASEADO**: semelhante às sentenças literárias porém, no caso , musicais.

**FRÍGIO**: ver escala modal.

**FUSA**: ver figuras musicais (  ).

**G7M**: acorde de sol Maior com 7a.Maior.

**GRADE**: conjunto de pentagrama e clave.

**GRAUS CONJUNTOS**: dois sons que são vizinhos imediatos, considerando o sistema tonal da música do ocidente. Exemplo: dó e ré ou dó e si.

**GRUPETO**: ornamento melódico.

**HARMONIA; HARMÔNICO**: referente aos acordes, suas funções e as relações entre estas funções. É o aspecto vertical da composição, de baixo para cima.

**HARMÔNIO**: instrumento musical. Pequeno órgão de sala.

**IMITAÇÃO**: reprodução de um motivo melódico, rítmico ou rítmico-melódico em diferentes vozes, registros sonoros. Exemplo: entre tenor e soprano.

**INTERPRETAÇÃO OU EXPRESSÃO**: indicações como "misterioso", *agitato, tranquillo*, "com alma.", *con fuoco, dolce.*

**INTERVALOS**: diferença de altura entre dois sons. A "distância" entre os sons. Podem ser classificados como: Maior, menor, diminuto, aumentado, justo. Foram anotados por exemplo: 3a.M - lê-se terça Maior. Entende-se que existe três "alturas" envolvidas numa relação Maior entre elas e assim sucessivamente.

exemplo: 3a.M - lê-se terça Maior. Entende-se que existe três "alturas" envolvidas numa relação Maior entre elas e assim sucessivamente.

**INTRODUÇÃO**: porção inicial da composição.

**LIBERDADE METRONÔMICA**: liberdade de andamento.

**LINHA MELÓDICA**: seqüência sonora horizontal que contém uma certa organização interna, uma lógica própria, a melodia. Normalmente foi utilizada aqui com relação à linha vocal, ou à linha principal da melodia.

**MELISMA**: usado aqui no sentido de utilização de vários sons sobre uma mesma sílaba. É indicado no texto cantado, por exemplo: "A - - - - - - - mém - - - - - - - - ".

**MELODIA; MELÓDICO**: referente à sucessão de sons (um após o outro).

**METRÔNOMO**: instrumento que marca as pulsações e também o andamento (velocidade).

**MÍNIMA**: ver figuras musicais (  ).

**MIXOLÍDIO**: ver escala modal.

**MODALISMO**: ver escala modal.

**MORDENTE**: ornamento melódico.

**MOVIMENTO PARALELO, OBLÍQÜO, CRUZAMENTO DE VOZES**: referem-se às regras do contraponto e do encadeamento harmônico.

**MÚSICA INCIDENTAL E TAMBÉM PERCUSSÃO INCIDENTAL**: o têrmo incidental foi utilizado no sentido amplo de música de cena ou percussão de cena dramática. Desta forma, todos os números que participam das peças analisadas são músicas incidentais, assim como as indicações percussivas (rufos de caixa, sinos que batem) foram chamadas de percussão incidental.

**NAIPES**: divisão das vozes ou dos instrumentos. Exemplo: naipe dos sopranos, dos tenores, das madeiras, das cordas.

**NOTA CROMÁTICA DE PASSAGEM**: ornamento melódico cromático.

**NOTA PEDAL**: nota sustentada ou mesmo repetida obstinadamente. Esse conceito se aproxima do conceito de ostinato, como um caso particular dele.

**NOTAS MUSICAIS**: referem-se ao som. São sete: dó-ré-mi-fá-sol-lá-si. Também podem ser anotadas literalmente: A(lá), B(si), C(dó), D(ré), E(mi), F(fá), G(sol). Neste trabalho, a notação literal foi usada apenas para designar acordes.

**ORNAMENTOS**: "enfeites" melódicos. São vários: notas cromáticas de passagem, apogiaturas; mordente, grupeto, etc.

**OSTINATO**: repetição insistente, obstinada, de célula rítmica ou melódico-rítmica e até mesmo de motivo rítmico ou melódico-rítmico.

**PENTAGRAMA**: conjunto das cinco linhas paralelas e próximas no qual é feito a notação musical tradicional.

**POLIFONIA**: várias vozes ou linhas melódicas sobrepostas, simultâneas e independentes entre si.

**PONTE**: seção intermediária, que faz ligação entre seções da composição.

**PROGRESSÃO**: um determinado desenho musical (modelo) que é repetido pelo menos uma vez em outra altura (reprodução), no sentido ascendente ou descendente. Por exemplo: dó-mi-re (modelo); sol-si-lá (reprodução).

**PROSÓDIA**: em música é a coincidência entre as acentuações rítmicas musicais e as sílabas fortes das palavras. Também deve ser observada as movimentações melódicas e a hierarquia das pulsações. É o ajuste entre os acentos musicais e poéticos. Sua não observação implica em propiciar a não compreensão imediata do que está sendo cantado.

**PULSAÇÃO OU TEMPO**: marcações regulares, metronômicas, eqüidistantes uma da outra. Medida sobre a qual estão dispostos o som e a sua duração.

**QUIÁLTERA**: agrupamento irregular de figuras rítmicas no tempo.

**RECITATIVO**: número musical operístico estritamente ligado à palavra. Os cantores quase "falam" o texto.

**RITORNELLO**: retorno, indicação de repetição de um determinado trecho musical.

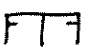
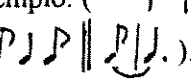
**SALTOS**: relativo a intervalos.

**SEÇÃO**: divisões internas da música, baseadas em caráter, idéia. Pode ser comparada à divisão: estrofes e refrão, por exemplo.

**SEMIBREVE**: ver figuras musicais (  ).

**SEMICOLCHEIA**: ver figuras musicais (  ).

**SEMÍNIMA**: ver figuras musicais (  ).

**SÍNCOPE ou SÍNCOPA**: procedimento rítmico que consiste em prolongar um som que teve origem em parte fraca de tempo até o tempo forte ou parte forte de tempo. Ou seja, o som começa antes da marcação da pulsação e quando chega na pulsação, existe apenas o seu prolongamento, não existe um novo ataque. Este procedimento causa "balanço", "swing". O som fica deslocado do tempo, fora dele. Existem síncopes internas à pulsação, como por exemplo: (  ) e síncopes que ocorrem entre pulsações e até entre compassos (  ).

**SOPRANO**: refere-se à voz aguda feminina e também à nota mais aguda do acorde ou da estrutura sonora em questão.

**TENOR**: refere-se à voz aguda masculina.

**TERCINA**: quiáltera de três figuras rítmicas.

**TERMINAÇÃO PICARDA**: refere-se aqui, à cadência final do número que está na tonalidade homônima da principal. Exemplo: tonalidade principal Sol Maior, terminação picarda: sol menor.

**TONALIDADE**: sistema ocidental de organização dos sons em escalas no qual existe um pólo de atração, uma hierarquização destes sons. Dizer que uma tonalidade é Maior ou menor refere-se ao modo de organização e hierarquização dos sons usados. Exemplo: Dób menor: sons dispostos no modo menor com pólo de atração em dó bemol. É este polo de atração que dará a sensação de repouso da cadência.

**TONALIDADE DE PASSAGEM**: tonalidade transitória, é como uma ornamentação harmônica.

**TRÊMULOS**: ornamentos.

**UNÍSSONO**: o mesmo som produzido por diferentes vozes ou instrumentos.

OBSERVAÇÃO: Estão aqui os principais têrmos utilizados na dissertação. Foram definidos para o leigo em música e, por isso, estão colocados de forma ampla, tendo em vista o didatismo. Outros termos como a nomeação dos acordes, foram colocados para esclarecer quaisquer dúvidas dos músicos que estudarem as análises musicais do anexo I.

## RESUMO

O Balanço de Chiquinha Gonzaga: do Carnaval à Opereta, aborda comparativamente as músicas da compositora brasileira Francisca Gonzaga (1847-1935), procurando estabelecer relações entre o seu trabalho e as formas espetaculares (teatro e carnaval).

A primeira composição analisada é **Ó Abre Alas**, composta entre 1897 e 1899. Foi a primeira marcha carnavalesca, escrita especialmente para a ocasião. Além da composição em si, são tratados temas relativos como o Carnaval e a Revista Carnavalesca no Brasil.

Em um segundo momento são analisadas as composições para a Burleta **Forrobodó**, 1912, de Luiz Peixoto e Carlos Bettencourt. É discutida a questão dos gêneros que unem teatro e música. Depois é delineada a ligação entre os discursos teatral e musical na peça em foco. Procedimento idêntico é adotado na última obra, **Maria**, Opereta de 1933 de Viriato Correia.

Ao final, traça-se um paralelo entre as características da Burleta e da Opereta abordadas, tentando apontar as funções comuns e distintas da música em cada gênero. Trata-se também da crítica publicada dos espetáculos quando da sua estréia, assim como um pequeno capítulo de contextualização histórica da compositora e a comprovação do uso parcial de uma composição sua na obra **Le Boeuf sur lê Toit** (1919-1920), de Darius Milhaud.

Foi possível sistematizar procedimentos composicionais usados por Francisca Gonzaga. A compositora prima pela diversificação e lança mão de todos os recursos disponíveis, experimentando-os, combinando-os, num ecletismo que é traço fundante na Música Popular Brasileira.

# INTRODUÇÃO

O presente trabalho surgiu de um grande interesse meu na Música Popular Brasileira: como foi se moldando, como evoluiu e como chegou à sua conformação.

Existe vasto material sobre a música erudita, a música européia, assim como existem pesquisas interessantes na área. Porém, com relação à Música Popular Brasileira especificamente, do ponto de vista musical, o material é bastante escasso e, há muito pouco tempo, começou a ganhar terreno no meio acadêmico.

Decidida a encontrar um tema para a minha dissertação, através das leituras feitas, fui descobrindo uma forte ligação entre música e teatro, a partir das últimas décadas do século passado e início deste. O teatro como meio lançador de sucessos musicais. Uma área difícil, interdisciplinar. Meus conhecimentos de teatro não passavam da literatura dramática: Shakespeare, Sófocles, Aristófanes, Brecht, Chico Buarque e uma pequena experiência de teatro na escola. Mas isso foi há muito tempo.

Minha formação musical esteve sempre concentrada na música erudita. Só depois de concluir a graduação é que comecei a me interessar pelo piano popular e pelo jazz.

Por outro lado, a área de música, pela sua subjetividade e por sua escrita específica, é tão alienada do mundo real, tão ilhada, que perde contato também com as pesquisas, descobertas e avanços das outras áreas artísticas. Uma pesquisa interdisciplinar seria, pois, uma forma de conectá-la com o mundo real, concreto, massivo.

E eu deveria me arriscar por esse caminho?

Aos poucos, o nome de Chiquinha Gonzaga começou a me chamar a atenção. Depois de ler os livros publicados a seu respeito, achei intrigante que, sobre a pianista, houvesse apenas estudos sociológicos e biográficos. Ninguém havia estudado a obra artística da compositora. E que obra!... Principalmente aquelas compostas para o Teatro Musical. Parti, então, para uma conversa com Neyde Veneziano que havia publicado **O Teatro de Revista no Brasil**. Concordamos no tema. Chiquinha Gonzaga era o nome. Do projeto de pesquisa à dissertação de Mestrado, estamos aqui.

As páginas que se seguem têm como objetivo investigar, em três momentos, a produção musical de Chiquinha Gonzaga.

Em um primeiro momento, a análise da composição **Ó Abre Alas**, a primeira marcha escrita para o carnaval, nos últimos anos do século XIX;

Em um segundo momento, a análise das composições para a peça **Forrobodó**, de 1912;

E, finalmente, a análise das composições para a peça **Maria**, de 1933.

Utilizou-se uma ordem cronológica, a fim de possibilitar a comparação e a montagem de um percurso composicional. Também foram levados em conta, os picos da sua carreira segundo os biógrafos. Apenas **Maria** não se encaixaria nessa relação de sucessos. Mas era o último trabalho da compositora, que já contava 85 anos quando o produziu. Além do mais, havia algumas acusações de que ela não tinha composto as músicas, e sim apenas aproveitado velhos sucessos (nesse mundo de citações, uma compositora não pode nem citar a si mesma).

Outro fator fundamental para a seleção foi a disponibilidade dos materiais: textos dramáticos e partituras em condições de serem manipulados. Não seria possível analisar apenas as composições, longe do texto teatral para o qual foram escritas.

Desta forma, o outro objetivo da dissertação é o de estabelecer, no trabalho da compositora, algumas relações entre teatro e música. Daí o surgimento de uma série de perguntas.

1) Teria a música uma função no texto? Qual? Quais?

2) Como os procedimentos musicais poderiam se relacionar e se ligar ao texto?

3) Eram procedimentos criados por ela, ou recriados? Qual era a fonte da criação?

Esta dissertação pretende, pois, resgatar uma única facção, dentre as inúmeras, que teriam contribuído na formação da Música Popular Brasileira: a música destinada ao teatro sob a ótica de Francisca Gonzaga.

O trabalho jamais ousaria dizer que essa facção é a única, a principal ou a mais importante. Não, nem pode ser. No estágio em que se encontra a pesquisa no Brasil, em torno da música popular, é absolutamente inapropriada e falsa tal afirmação. Todos os caminhos podem levar à Música Popular Brasileira. É o que veremos.

O levantamento do material específico foi feito no Rio de Janeiro, principalmente na Sociedade Brasileira de Autores Teatrais e na Biblioteca Nacional. Depois de algumas visitas ao Rio de Janeiro (que não é mais o de outrora), nas quais eu pude contar com o paciente auxílio dos funcionários, dos responsáveis de setor, dos diretores de seções, dos rapazes do xerox, consegui reunir um considerável material. O restante foi colhido nas cidades de São Paulo e de Campinas.

Foi entrevistada Maria Adelaide Amaral, autora de uma peça de teatro produzida para o SESI, em 1983, sobre a vida de Chiquinha Gonzaga. Outro entrevistado foi Décio de Almeida Prado, um dos grandes historiadores do Teatro Brasileiro, do qual eu consegui um importante depoimento sobre o Teatro Musical em que revisa suas próprias idéias, anteriormente disseminadas.

Entregue o material para o exame de qualificação, dei início às análises musicais das partituras. Análises análises essas, estruturais, que me permitiriam conhecer e tornar claros os procedimentos composicionais usados. Foram as primeiras a serem feitas e as últimas a serem concluídas completamente. O problema estava na coerência que deveria existir em todos os números analisados: coerência de organização, de aspectos abordados e de nomeações dadas.

Afinal, foram 39 números analisados, tocados, cantados e.... repetidos à exaustão.

As análises musicais completas fazem parte do Anexo I. No corpo da dissertação, capítulo dois, aparece apenas o resumo final de cada uma, para tornar mais fácil e interessante (dentro do possível), a leitura de procedimentos tão especificamente musicais.

O primeiro capítulo, uma abordagem sobre o **Ó Abre Alas**, havia sido esboçado no cumprimento dos créditos da sociologia. Foi necessário, no entanto, acoplar uma análise

musical, como a que estava sendo feita nos números produzidos para teatro. Assim, estariam garantidos a uniformidade e alguns novos dados.

A banca de qualificação deixou clara a necessidade de uma abordagem das críticas teatrais sobre os espetáculos. Então, de volta, mais uma vez ao Rio de Janeiro, colhi as críticas que já estavam disponíveis para os usuários e assisti, no Centro Cultural Banco do Brasil, à montagem da peça - **Forrobodó** - que homenageava Chiquinha Gonzaga nos sessenta anos de sua morte.

O capítulo três aborda o aspecto teatral e dá início à discussão sobre os gêneros que interligam teatro e música, a partir da Ópera até chegar à Burleta. Esse tópico do capítulo é difícil, pois a bibliografia existente, que é muito ampla, não se baseia em aspectos estruturais específicos. Além disso, existem informações contraditórias, principalmente quanto às obras de referências em que podem ser percebidas tendências, opiniões, e até mesmo, preconceitos do autor do verbete. Por se tratar de uma discussão comum ao teatro e à música, tentei, sempre que possível, recorrer a um e outro campo, buscando uma conciliação entre as idéias e conceitos dos gêneros.

O segundo ítem do capítulo três explica a questão teatral da ação dramática. Da mesma forma que senti a necessidade de fazer um glossário dos termos musicais empregados, visando a uma melhor compreensão do assunto musical tratado, pelos não-músicos, o ítem sobre a ação explica o assunto de teatro para os não iniciados em dramaturgia.

Depois disso é que analiso **Forrobodó** e **Maria**. Inicialmente, procuro esclarecer os aspectos concernentes à estrutura, gênero e conteúdo de cada uma das peças. Por último, trato do encaixe das músicas no texto, utilizando, para isso, os aspectos levantados no segundo capítulo, quando das análises musicais. Esse ítem se caracteriza pelo alto índice de probabilidades, principalmente no que diz respeito à intersecção entre música e texto. Trata-se de uma leitura minha, equilibrada pelas sugestões da orientadora. Não deve, porém, ser aceita como a única leitura. Aliás, Francisca Gonzaga é assunto para muitas teses.

O que foi levantado da área cênica, acha-se no limiar das condições necessárias para se apurar a relação teatro e música. Minha formação é toda ela musical e, trabalhar com a área teatral foi uma maravilhosa descoberta, um grande aprendizado. Porém, embora tenha recebido total apoio da orientadora, os aspectos musicais estão muito mais aprofundados do que os teatrais.

O capítulo quatro aponta para as conclusões dos capítulos dois e três, em uma espécie de afunilamento de informações, talvez de modo mais claro, e já não mais necessitando de tantas explicações e comprovações. Faço uma série de apontamentos sobre os procedimentos musicais da Burleta **Forrobodó** e da Opereta **Maria**, listando aqueles comuns aos dois gêneros. Em seguida, identifico as funções das músicas nos dois textos e traço um quadro comparativo entre as funções comuns e as distintas. Encerro o capítulo, abordando as críticas feitas às duas peças, na época da sua representação nos palcos.

A montagem de 1995, realizada no Rio de Janeiro, também é abordada sob o ponto de vista da crítica.

O capítulo cinco faz um breve levantamento histórico da época em que viveu Chiquinha Gonzaga, sua participação social, suas produções. É um capítulo relativamente pequeno que visa somente à contextualização do momento, pois a biografia, a parte sociológica da vida da compositora já foi explorada e, além do mais, não é esse o objetivo da dissertação. Coloquei no segundo tópico do capítulo, uma explanação que comprova o sucesso de Chiquinha Gonzaga citado[1] por Darius Milhaud em sua obra **Le Boeuf sur le Toit** e resolvendo assim, a dúvida de qual foi a música "aproveitada".

Tentei ser suficientemente clara e facilitar o entendimento dos dois objetos da dissertação: a parte teatral e a parte musical. Não foi uma tarefa fácil. Em certa medida, chegou a confundir alguns amantes da Música Popular Brasileira. É que para alguns

[1]Chamo por citação musical o aproveitamento de vinte e quatro compassos da composição de Chiquinha Gonzaga na obra de Darius Milhaud. Obra essa, que tem por proposta a justaposição de várias composições conhecidas numa roupagem politonal. O compositor francês faz parte do grupo da música do século XX que procura por novos caminhos sonoros.

estudiosos *tudo* já havia sido dito sobre a compositora. Por outro lado, há os que, fugindo de uma análise profunda, excluíram a possibilidade de ter a musicista exercido influência sobre obra estrangeira, influência esta comprovada nos próximos capítulos. Há ainda os que estranharam a possível contribuição ao assunto de autoridades como Décio de Almeida Prado. Nem por isso devem ser culpadas as pessoas que, preconceituosamente, assumem uma atitude contrária ao estudo da Música Popular Brasileira. Como no futebol, dela todos entendem um pouco.

Acima de tudo, espero ter auxiliado no estudo da obra da compositora Chiquinha Gonzaga que, além de ser considerada a primeira feminista, é merecedora do nosso reconhecimento, justamente por aquilo que foi a razão primeira de sua existência, o seu trabalho. Espero também com isso, ter contribuído para colocá-la dentro da relação dos compositores brasileiros.

# Capítulo Um - Ó Abre Alas

## 1.1 OVERTURE

A composição **Ó Abre Alas**, datada do final do século passado é o sucesso mais duradouro da compositora Chiquinha Gonzaga.

**Ó Abre Alas** foi provavelmente utilizada em 1913 numa Revista Carnavalesca intitulada **Abre Alas** de autoria de Armando Rego, Rego Barros e talvez de Luiz Peixoto. Não existe nenhum documento sobre esta peça, existem apenas registros de sua apresentação, citados por Edinha Diniz.[1]

Mas a sua utilização na Revista é possível, pois no primeiro decênio deste século, "a revista no Brasil (...) fazia-se valer mais pelo sucesso das músicas do que pelo brilhantismo da criação revistográfica. O reaproveitamento é um procedimento comum e aceito pelo gênero, desde que utilizado cuidadosamente."[2] E ainda, nas décadas de 20 e 30, a música brasileira ocupará grande destaque na revista e muitas vezes "constituindo-se no mote para tais espetáculos."[3]

A utilização da melodia de **Ó Abre Alas** é certa porém na peça **Não Venhas** de Batista Coelho (uma paródia de outra peça intitulada ***Quo Vadis*** cujo autor é desconhecido), apresentada em janeiro de 1904.

Segundo citação de Edinha Diniz, havia um destaque no anúncio da estréia: "Um cordão carnavalesco fantasiado em cena! Um grande maxixe no cordão!..."[4]

---

[1]DINIZ, E. **Chiquinha Gonzaga - Uma História de Vida**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991. p.310.
[2]VENEZIANO MONTEIRO, N. C. **Não adianta chorar! Identidade do Teatro de Revista Brasileiro**. Tese de doutoramento em Artes. Orient. Profa. Dra. Renata Pallottini. São Paulo: ECA/USP, 1993. p.55.
[3]***Idem, ibidem***. p.116.
[4]DINIZ, E. *Op. cit.* p.304.

## 1.2 O CARNAVAL NO FIM DO SÉCULO XIX

Quando Chiquinha Gonzaga escreveu a partitura de **Ó Abre Alas**, não se sabe ao certo se em 1897 ou se em 1899, o carnaval no Rio de Janeiro era vivido de diferentes formas e todas elas coexistindo.

O carnaval daquela última década do século XIX contava com bailes de máscaras promovidos nos clubes, destinados à burguesia. Nas ruas já quase não havia as guerras de *limões-de-cheiro* características do entrudo[5] e proibidas ineficazmente pelo fiscal da freguesia da Candelária em 1853. O que passou a desfilar nas ruas foram os três principais blocos carnavalescos, compostos por sócios reunidos em clubes fechados, que pagavam mensalidade e, portanto, pessoas com poder aquisitivo. Eram eles: o Clube dos Fenianos (1869), os Tenentes do Diabo (1855) e o Clube dos Democráticos (1867), atração para a burguesia mas também para as camadas populares, que enchiam as ruas para vê-los passar.

Este carnaval das elites era, segundo Leonardo Pereira, o carnaval civilizado que se tentava implantar no Rio de Janeiro tomando como modelo o carnaval francês, especialmente o de Nice. E com essa finalidade, em 1892 é introduzida a batalha de confete nas ruas do centro do Rio.[6]

Paralelo a este carnaval de elegantes máscaras e serpentinas, festejado especialmente pelas camadas mais abastadas da população e no máximo *assistido* pelas camadas pauperizadas, havia o carnaval do cordão (uma evolução do Zé Pereira), o cortejo de populares animado pelos bumbos, cuícas, tamborins.

Existe uma descrição dessa manifestação que, segundo o autor, não se pode precisar a data de seu nascimento, mas sabe-se que é anterior a 1894:

---

[5]O entrudo é de origem portuguesa e foi muito popular no período colonial. Consistia no arremesso de água perfumada ou não, através de bisnagas ou bolas de cera cheias de líquido (os *limões*). Mas, quando os escravos adotam a brincadeira, a água foi substituída por urina e substâncias afins e, mesmo com o fim da escravidão, as camadas populares foram transformando em violência este costume.

[6]PEREIRA, L. A. M. **Por trás das Máscaras: Machado de Assis e os Literatos Cariocas no Carnaval da Virada do Século**. Monografia. Orient. Prof. Fernando Antonio Lourenço. Campinas: IFCH/UNICAMP, 1992. (v.2, n.3) p.24-25.

"O cordão foi durante muitos anos um centro de diversões nem sempre prudente e calmo. Nagoas e Guayamus os organizavam, como facções guerreiras, e quando se defrontavam nas ruas o conflito era seríssimo. Os mais fortes cordões tiveram o seu quartel no bairro da Saúde.

Possuíam os cordões tipos clássicos: o índio que vinha à frente de matatara ao beiço, apito a boca, massa na dextra, um tyjuassu a tiracolo, couros de onça, cocar de penas multicores, com roupa de meia aderida ao corpo, saltando, fingindo que lançava a seta, ou "caindo em adoração" com os braços à frente estendidos para o solo e a cabeça dobrada a terra.

O "velho", cabeçudo mascarado, preto lusido encanecido e capulhos de algodão, que tinha um andar especialíssimo, tremido trejeitoso com tiques de reumático. A dança do velho não era para qualquer velho de carnaval. Era uma especialidade e difícil.

O "clown" ou palhaço, outro tipo característico do cordão, também exigia inteligência, pois tinha de ser cômico para produzir efeito no conjunto. Havia palhaços sem saborões e chochos que desmoralizaram este caracter.

A "baiana", travestido que se ornamentava e vestia à moda das pretas e da mulata da Bahia, trazendo troço a cabeça, chinelinhas nas pontas dos pés, cantava e dançava o sapateado, o cateretê ou batuque, com graça mexendo e remexendo os quadrís até o solo e se erguendo de novo com o mesmo movimento. Havia baianas que se chamavam "parafuso".

O cordão deu muito que fazer a polícia...o chefe de polícia modificou os cordões chegando a proibir o índio (...) mandando passar rigorosas revistas no pessoal, a saída da sede, afim de evitar que fossem para a rua os seus elementos, como quem vai para um combate.

> Onde o cordão passava, o povo abria alas e se demorasse a abrir, as navalhas luziam brandidas e o "rabo de arraia" era empregado. Os cordões cantavam trovas interessantes às vezes."[7]

Essa descrição do cordão é referendada por João do Rio, citado por Roberto Moura que, segundo o jornalista da época, "o carnaval teria desaparecido não fosse o entusiasmo dos grupos da Gamboa, Saco, da Saúde, de São Diogo, da Cidade Nova..."[8]

Como se pode ver, o carnaval no meio dos populares onde nasceu, possuía uma determinada organização no final do século passado e, em muito, diferia do carnaval das elites.

Mas a diversidade não pára aqui. Também havia os ranchos nos meios populares, surgidos em 1894, licenciados pela polícia, organizados por bases familiares ou corporativas dos baianos, originários da tradição processional dramática religiosa. Elaboravam uma narrativa durante o desfile, possuíam porta-bandeira, porta-machado, batedores.[9]

Um artigo de Mário Pontes faz uma síntese do carnaval brasileiro seguindo duas orientações, que podem ou não se cruzar:

> a) aqueles que procuram se manter o mais próximo possível do entrudo, do furacão dionisíaco, o caos;
>
> b) aqueles que se afastam cada vez mais dessa origem, buscando a harmonia apolínea - o espetáculo, a organização.[10]

O carnaval das elites do final do século passado corresponderia, predominantemente, à manifestação apolínea e o Cordão, ao carnaval dionisíaco. Mas, mesmo o Cordão e depois os Ranchos não deixam de ter uma infiltração dos caracteres apolíneos, com determinada

---

[7]BOTELHO, P. O Carnaval de out'rora e o Carnaval de hoje. **O Jornal**. Rio de Janeiro, 15/02/1931.

[8]MOURA, R. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983. (MPB, 9). p.61.

[9]***Idem, ibidem***. p.59-61.

[10]PONTES, M. Os triunfos de Apolo e o adeus de Dionísio. **Cadernos de Jornalismo e Comunicação. Especial - Carnaval** Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, n.40, jan./fev.1973.

organização no desfile, na apresentação de tipos específicos, como o índio e o velho, no caso do Cordão, e na apresentação de narrativa e de porta-bandeira nos Ranchos.

É em meio a essas manifestações concomitantes que Chiquinha Gonzaga compôs a música **Ó Abre Alas**, segundo Edinha Diniz, inspirada no cordão Rosa de Ouro que tinha sede no bairro do Andaraí, onde a compositora morava.[11]

Essa música de Chiquinha Gonzaga é cercada de controvérsias.

Mariza Lira[12] afirma que, o Cordão Rosa de Ouro teria encomendado a música para a compositora, baseada em declarações da própria Chiquinha. Mas a descrição feita por Mariza Lira dos negros que teriam encomendado a música, não coincide com a descrição dos componentes do Cordão, fato levantado por Jota Efegê. [13]

Jota Efegê ainda afirma que o Cordão Rosa de Ouro não cantou a composição de Chiquinha naqueles últimos anos do século XIX. O primeiro registro de entoação da composição pelo Cordão é feito pelo Jornal do Brasil em 1901, mas segundo Jota Efegê, a música foi adapatada e outros grupos de carnaval também já a cantavam.[14]

Somando-se a esta controvérsia, existe o manuscrito da música datado de 1897, anterior a fundação oficial do Cordão em 1888 e, a partir desses dados, as mais diferentes hipóteses podem ser levantadas.

De modo geral então, o Cordão Rosa de Ouro teria servido como inspiração para a composição de Chiquinha Gonzaga, concordando com Edinha Diniz e Geysa Boscoli.[15] As datas prováveis da composição seriam os anos de 1897 e 1899.

---

[11]DINIZ, E. *Op. Cit.* p.159.

[12]LIRA, M. **Chiquinha Gonzaga - Grande Compositora Popular Brasileira.** 2a. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978. (MPB Reedições, 3).

[13]EFEGÊ, J. **Figuras e Coisas do Carnaval Carioca**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978. v.1. p.222.

[14]***Idem, ibidem.***.

[15]BOSCOLI, G. **A Pioneira Chiquinha Gonzaga.** Natal: MEC, s/d.

## 1.3 A REVISTA CARNAVALESCA

Segundo Neyde Veneziano "a Revista, como verdadeiro gênero do teatro nasceu, de fato, no século XVIII, na França, nas barracas da feira de Saint-Laurent e da feira Saint-Germain. "[16]

A Revista possui assim, inicialmente, algumas afinidades de tempo e lugar com os outros gêneros também nascidos naquelas feiras como o *Vaudeville*, o *Music Hall*, o *Singspiel* e a Opereta[17].

> "Embora ligada a todos estes gêneros por pertencer, ao mesmo tempo, à categoria de teatro popular e de teatro musical, a Revista tem uma fórmula resolutória perfeitamente matemática que não pode ser alterada." [18]

Esta fórmula resolutória é amplamente analisada no livro de Neyde sobre o Teatro de Revista. Sintetizando as características do gênero a autora conceitua:

> "Espetáculo ligeiro, misto de prosa e verso, música e dança faz, por meio de inúmeros quadros, uma resenha, passando em revista fatos sempre inspirados na atualidade, utilizando jocosas caricaturas, com o objetivo de fornecer ao público uma alegre diversão."[19]

Gênero de grande popularidade na Europa do século XIX, veio para o Brasil, repetiu o fenômeno de público e de número de espetáculos, aclimatou-se e evoluiu.

Décio de Almeida Prado, importante crítico e historiador do teatro brasileiro, descreve que, após a experiência realista, o teatro brasileiro estava pronto para receber o naturalismo, porém "não foi esse o teatro que dominou os palcos do Rio de Janeiro na virada do século." Segundo uma impressão do professor, "o gosto do público ia muito mais para coisas leves, cômicas e é nesse sentido que veremos surgir vários gêneros do teatro

---

[16]VENEZIANO MONTEIRO, N. C. *Op. cit.* p.6
[17]Ver capítulo três desta dissertação - A Questão dos Gêneros.
[18]VENEZIANO MONTEIRO, N.C. *Op. cit.* p.24.
[19]***Idem, ibidem*** p.25.

musical." E, por último, ressalta a importância do teatro musical brasileiro: "a única contribuição mais ou menos universal que nós demos no fim do século é através desse teatro menor."[20] O historiador percebe, na ausência da evolução naturalista, apesar de considerar o teatro musical brasileiro "menor", que foi esse teatro leve e cômico, e nenhum outro, que pôde acrescentar elementos singulares à linguagem do teatro mundial em sua época.

Veneziano dará mais informações sobre essa contribuição:

> "À *jeunesse dorée* brasileira caberia encontrar um teatro capaz de traduzir a alma brasileira, com seus tipos, seus mulatos, seus malandros, numa frenética mistura de ingredientes bem temperados, sob o ritmo alucinante de nossa música popular, e, ao mesmo tempo, estar em sintonia com o programa de reurbanização subordinado ao signo europeu da modernidade. Um teatro que, lidando com o que vinha de fora e à luz das regras portuguesas e francesas, iria utilizar as raízes folclóricas e regionais, incluindo na cena, a cultura brasileira em seus mais diferentes aspectos. Ao combinar os elementos paradoxais de nossa sociedade, o teatro de Revista encontrara a sua fórmula: misturar o carnaval popular com a magia feérica de um palco que, ao mesmo tempo, se comprometia a tratar do aqui e agora."[21]

Surge, então, a Revista Carnavalesca[22] e com ela a relação Teatro de Revista e Música Popular Brasileira torna-se mais íntima, acentuando a sua função de meio divulgador e lançador de êxitos da música popular brasileira, antes do advento do rádio.

Maestros, músicos de formação, ou seja, aqueles que haviam estudado música e liam partitura, voltam-se para o teatro vislumbrando ali um meio de projeção dos seus trabalhos. Entram em contato com os outros músicos da orquestra (os teatros possuíam suas próprias orquestras), normalmente negros que tocavam de ouvido e o resultado é "uma mistura de

---

[20]declarações feitas à autora dessa dissertação em São Paulo, 09/05/94.
[21]VENEZIANO MONTEIRO, N. C. ***Op. cit.*** 60.
[22]A primeira Revista Carnavalesca foi **O Boulevard da Imprensa**, de Oscar Pederneiras, apresentada em 1888. O gênero só se firmará em 1918.

ritmos carnavalescos, canções brasileiras, choros, maxixes, trechos de músicas clássicas até, com ritmos norte-americanos difundidos através dos filmes que aqui nos chegavam compreendia-se a parte musical dessas revistas destinadas a divertir o público entre dois carnavais."[23]

Embora esta citação refira-se às décadas de 20 e 30 (o primeiro cinema falante, e não o falado, aparece no Rio de Janeiro em 1902), pode-se perceber a inexistência de barreiras entre o *erudito* e o *popular* e a constante contaminação, diálogo mesmo entre as duas facções.

[23]VENEZIANO MONTEIRO, N. C. *Op. Cit.* p.114.

## 1.4 ANÁLISE MUSICAL

Melodia acompanhada de uma única seção de forma AA'.

Possui apenas uma cadência do tipo perfeita no final do número.

A linha do baixo faz contraponto à linha vocal.

A linha vocal tem duas frases existindo um vestígio de progressão descendente entre elas. A repetição de notas e de seqüência de alturas a caracteriza.

Ritmicamente predomina o contratempo.

Existe diferença ente os versos da partitura e os versos presentes nas gravações atuais e no livro de Edinha Diniz.

Prosodicamente, o problema apresentado no último verso da primeira estrofe de ambas as letras é sanado através do intervalo descendente realizado.

A parte instrumental tem como função reforçar a linha vocal.

## 1.5 LETRA DA MÚSICA

Na partitura:

*"Ó abre alas*

*Eu quero passar*

(bis)

*Rosa de Ouro*

*Não pode negar*

(bis)"

Nas gravações que nos chegaram:

*"Ó abre alas*

*Que eu quero passar*

(bis)

*Eu sou da lira*

*Não posso negar*

(bis)

*Ó abre alas*

*Que eu quero passar*

(bis)

*Rosa de Ouro*

*É que vai ganhar*

(bis)

## 1.6 **ANÁLISE DA OBRA COMO UM TODO**

A marcha carnavalesca tem sua origem na forma musical marcha. Esta é considerada dentro das danças andadas, embora sua finalidade seja regular o passo de uma grande quantidade de pessoas. A marcha tem compasso binário ou quaternário, é uma forma bem antiga que já foi usada das mais diversas maneiras por Chopin, Beethoven, Bach, Wagner, Verdi, entre outros.

Seu esquema formal, inicialmente rígido, muito próximo às outras danças como a polca, a mazurca, o *scherzo*, o minueto, foi se ampliando e tornando-se mais livre, conservando características muito tênues. Segundo Julio Bas "a marcha possui características mais sutis que elevam seu nível estético, dando aos compositores a liberdade

necessária para adaptar a forma ao espírito e intenção de sua música."[24] Daí as marchas militares, fúnebres, nupciais, religiosas e das mais diversas formas e estilos que antecederam a marcha composta para o carnaval.

A marcha carnavalesca, portanto, seria uma das diversas formas livres da marcha.

Quanto à letra, verificam-se duas estrofes de quatro versos com repetição a cada dois versos. Existe uma divisão interna às estrofes também de dois em dois versos, que necessariamente não se ligam. Apenas a rima une os dois primeiros aos dois últimos versos (passar/negar; passar/ganhar).

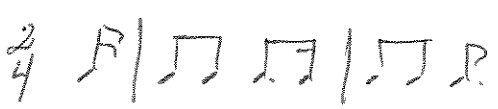
Observa-se também o enfoque para a primeira pessoa - EU, presente nas duas estrofes que será contraposto com Rosa de Ouro (terceira pessoa), nos dois últimos versos.

A palavra *Lira* foi usada no sentido de boemia, visto que eram grupos de músicos os primeiros boêmios, e, *Rosa de Ouro* o cordão carnavalesco que provavelmente teria encomendado a música para Chiquinha Gonzaga. Rosa de Ouro também poderia simbolizar a figura feminina. Rosa é nome próprio feminino, flor com a qual as mulheres são cortejadas, cor-símbolo do sexo feminino. Ouro estaria dando a idéia de valor precioso, inestimável.

A letra da música expressa um procedimento típico do desfile carnavalesco que é o pedido de passagem por entre os foliões, acompanhado de música e a competição entre os blocos.

Também cabe lembrar que, nestes primórdios da música popular brasileira, a influência de ritmos estranhos como a habanera, a polca, os *schotisches*, a valsa e a marcha são marcantes e nisso, pesquisadores como Mário de Andrade, Tinhorão, Jota Efegê, Edigar de Alencar concordam. Tais ritmos estão na origem do que depois viria a se chamar samba.

Francisca Gonzaga escreveu polcas, maxixes, valsas e nesta marcha em particular, pode-se perceber a influência da polca que tem o seguinte esquema rítmico:



[24]BAS, J. **Tratado de la Forma Musical**. 8a.ed. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1977. p.225.

## 1.7 Ó ABRE ALAS VIA BAKHTIN E DA MATTA

Bakhtin define a cosmovisão carnavalesca em quatro categorias:

1) O livre contato familiar entre os homens

2) A excentricidade - quando se revelam e se expressam os aspectos ocultos da natureza humana.

3) As *mésalliances* carnavalescas - quando aproxima os opostos, normalmente separados pela hierarquia extracarnavalesca.

4) A profanação - quando comete sacrilégios, indecências e paródias na moral vigente.[25]

Com relação à música, pode-se afirmar que Chiquinha Gonzaga ao inaugurar o estilo marcha carnavalesca estabelece uma *mésalliance* entre a forma cristalizada, estandartizada marcha e o carnaval, manifestação popular.

Comete uma profanação na relação desta forma com as outras, como a marcha militar (a república foi instaurada pelos militares, sua família era de militares) e a marcha fúnebre (de tonalidade também menor), parodiando-as.

A excentricidade está no contato traçado entre a marcha, de caráter nobre e o carnaval de índole vulgar.

O livre contato familiar poderá ser observado na música levando-se em consideração o caráter sinestésico do ritmo, o próprio ritmo conduz à dança e esta, às aproximações entre as pessoas.

A letra sugere uma multidão, e aí se estabelece o livre contato familiar, a integração com todos.

O pronome EU enfatizado na primeira estrofe, assume caráter coletivo. Mas, sendo uma mulher a autora dos versos encontra-se aí a profanação, pois a sociedade era

---

[25]BAKHTIN, M. Particularidades do gênero e temático-composicionais das obras de Dostoiévski. In: **Problemas da Poética de Dostoiévski.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981. p.87-116.

basicamente machista. Com relação ainda à profanação, ela inclusive é confessada nos dois últimos versos da primeira estrofe, é a boemia extendendo-se às mulheres. Há uma união entre homens e mulheres, músicos e povo - a *mésalliance*.

Um dos aspectos da excentricidade nos versos é a nova relação hierárquico-social, os homens cantando e assumindo a condição feminina. Assim também, as mulheres saindo de sua posição social, ocupando e cantando no espaço público, é um procedimento excêntrico.

Roberto Da Matta coloca as questões do deslocamento, da ritualização e da inversão no carnaval brasileiro.[26]

Da Matta define o desfile carnavalesco como um dos deslocamentos sociais onde as pessoas saem às ruas brincando o carnaval.

Com relação à música, o deslocamento, ou seja, o mudar de lugar pode ser observado no uso do contratempo na parte rítmica - o ritmo está deslocado das pulsações, da metrificação, está desarticulando a estrutura da marcha que é rígida, constante. Então, há também o deslocamento de uma forma limitada para uma forma híbrida que une o métrico com o desarticulado, o desajustado.

Com relação ao andamento da peça, também observa-se o conceito do deslocamento. A indicação normal de marcha é *andante* (♩ = 92), e a indicação na partitura é *allegro* (♩ = 138), promovendo um deslocar-se mais rápido, tirando a marcha de seu movimento normal.

Na letra o uso do verbo **passar** é prova de deslocamento. Mas este, existe mais sutilmente atrás do pronome EU que como já foi mencionado, é feminino. Ora, às mulheres estava reservado o espaço da casa, não a rua do desfile carnavalesco. A letra desloca as mulheres do seu domínio de origem, desembocando numa ritualização.

---

[26]DA MATTA, R. **Carnavais, Malandros e Heróis**. Para uma sociologia do dilema brasileiro. 2a.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

Ritualizar é, de acordo com Da Matta, deslocar um objeto de lugar, trazendo uma aguda consciência da natureza do objeto, das propriedades do seu domínio de origem e da adeqüação ou não do seu novo local. Portanto, ao chamar a atenção sobre o ritmo, a forma, o pronome EU-feminino coloca-os em evidência, questionando-os e ritualizando-os. E ainda, transforma-os em símbolos, pois serão ponto de referência para contágio de todo o sistema.

Já a inversão diz respeito ao desvio da ordem habitual, o reflexo da realidade, mas de cabeça-pra-baixo, às avessas. Ao tomar-se o caso particular da marcha militar ou fúnebre e confrontá-las com a marcha carnavalesca, há uma inversão, pois o carnaval é a indisciplina ao invés da disciplina, a alegria ao invés do luto. O EU-feminino em oposição ao EU-masculino em vigor é uma inversão e um destronamento da hierarquização masculina. O EU-feminino pertence à **lira**, inverte a ordem habitual, pois, somente aos homens era permitida a boemia.

Finalmente, mais uma questão que é a competição - concurso entre iguais, muito presente no carnaval brasileiro, segundo Roberto Da Matta. É o que se apresenta nos dois últimos versos da segunda estrofe, quando a vitória é cantada com antecedência. Por outro lado, pode se considerar também Rosa de Ouro como um destaque feminino, personagem comum no espetáculo carnavalesco carioca atual, que encerra uma ideologia individualista relacionada à riqueza, em oposição ao coletivo e pobre (por exemplo, a bateria da escola de samba).

## 1.8 COMENTÁRIOS

Chiquinha Gonzaga aproveita o carnaval para um desabafo da sua história que jamais poderia ser falada, apenas cantada e brincada. Ousa também unir o popular ao nobre, utilizando a marcha dançada na corte, ou disciplinadora dos desfiles oficiais e as quebras de

ritmo na dança gestual do povo. Afinal, a boa música era privilégio de poucos, tocada em locais apropriados, de passos e gestos marcados. Não se misturava com aquelas reuniões de mestiços, negros, malandros, onde os ritmos quentes e voluptosos eram interpretados eroticamente pelos pares.

Porém, é para esse meio que Francisca Gonzaga arrasta toda a sociedade, despojando-a de todas as convenções.

A primeira música composta especialmente para o carnaval, assume toda a identidade do espetáculo. Coloca em xeque as leis sociais, questiona o papel da mulher de maneira perspicaz - muda o eixo social de masculino para feminino. Subliminarmente, nas rimas passar/negar, passar/ganhar, coloca a negação como vitória; negar o *status quo* representa um salto de consciência, a conquista da liberdade feminina.

Sua arte conseguiu a proporção certa da mistura entre o nobre e o vulgar, não reproduziu apenas uma realidade já dada, mas desviou-se afim de atingir outras visões da vida humana.

Segundo Ernst Cassirer:

> "No mesmo grau em que a linguagem humana pode expressar todas as coisas, as mais baixas e mais elevadas, a arte pode abranger e penetrar a esfera inteira da experiência humana." [27]

A primeira marcha escrita especialmente para o carnaval brasileiro, tem uma importância fundamental na busca das origens da música popular e de seus procedimentos futuros, pois vem de uma amalgamação de diferentes ritmos, idéias, extremamente influenciada pela dança, derivada das diversas culturas aqui instaladas que foram se fundindo e transpondo-se para uma nova conformação. Ao estudá-los, deve se despir de quaisquer preconceitos ou visões alienadas da realidade, evitando com isso cair na mesmice, sem apontar outras perspectivas.

---

[27]CASSIRER, E. A Arte. In: **Antropologia Filosófica: Ensaio sobre o Homem** - Introdução a uma filosofia da cultura humana. São Paulo: Mestre Jou, 1977. p.219-269.

# Capítulo Dois - Análises Musicais

## 2.1. FORROBODÓ

**BURLETA EM 3 ATOS DE COSTUMES CARIOCAS - 1912.**

**TEXTO: LUIZ PEIXOTO E CARLOS BETTENCOURT**

**MÚSICA: FRANCISCA GONZAGA.**

ATO PRIMEIRO:

### 2.1.1 NÚMERO 1: Sebastião e Côro

Melodia acompanhada em Dó Maior dividida em duas seções e Introdução, de forma livre A-B.

Existem cadências do tipo perfeita (c.6-7, 38-39) e imperfeita (c.22-23).

A linha do baixo na Introdução perfaz nota pedal sol e na Primeira Seção é dó a nota pedal. No restante da clave de fá são encontrados acordes.

A linha melódica vocal é caracterizada pela repetição de notas principalmente na Primeira Seção.

Existe nota cromática de passagem - sol#.

Ritmicamente, a maior presença de semínimas na Primeira Seção confere-lhe caráter de regularidade.

A Segunda Seção é escalar e em colcheias, contrapondo-se à Primeira.

Não foram encontrados problemas prosódicos e os versos do texto e da partitura coincidem.

A função da parte instrumental é reforçar e ornamentar a linha melódica vocal.

### 2.1.2 **NÚMERO 2: Guarda e Côro**

Número musical em Láb Maior e de duas sessões com forma canção ampliada A-B-A'-B'.

A Primeira Seção, em fá menor, está contaminada pela tonalidade relativa Maior - Láb Maior da Segunda Seção.

Cadências do tipo perfeita (c.1-2, 24-25c), imperfeita (c.15-17, 24-25a) e à dominante (c.25b).

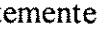
A linha melódica do baixo forma uma progressão e sua presença caracteriza toda a Primeira Seção.

A clave de fá apresenta um ritmo básico por todo o número.

A Primeira Seção em Fá menor está contaminada pela tonalidade relativa maior (Láb Maior) pois, existe uma alternância entre as escalas menores harmônica e natural.

A linha vocal caracteriza-se pela repetição de notas e uso de saltos.

O número tem um motivo rítmico-melódico que lhe dá unidade.

Ritmicamente as semicolcheias predominam. A síncope  aparece predominantemente na Primeira Seção. Na Segunda Seção prevalecem os grupos de semicolcheias acéfalos 

Os versos presentes no texto são em maior quantidade que aqueles da partitura e do Impresso das Coplas. A estrofe extra não se encaixa perfeitamente na melodia.

Nos versos comuns não foram encontradas defasagens prosódicas.

A parte instrumental tem por função reforçar o vocal e ornamentá-lo.

### 2.1.3 **NÚMERO 3: Zeferina e Coro**

Melodia acompanhada de duas seções com Introdução e Coda.

Está na forma canção ampliada A-B-A'-B' e tonalidade Dó Maior.

Cadências à dominante (c.9-10, em breque) e perfeita (c.25-27, 41-43)

A linha do baixo na Primeira Seção faz contraponto à linha vocal, e, na Segunda Seção apenas marca o primeiro tempo dos compassos.

Na linha vocal são encontradas pequenas escalas, saltos inclusive de 7a.m, 4a. aumentada e diminuta e progressões.

Apresenta cadências em Sol Maior e Ré Maior.

Predomínio de ritmos  ;  ; uso de síncopes  ; 

Os versos da partitura e do Impresso das Coplas não é o mesmo do texto dramático, sendo que estes últimos não se encaixam na melodia.

Apresenta defasagens prosódicas.

A parte instrumental tem por função reforçar e ornamentar a linha vocal.

A Coda sintetiza todos os elementos que foram utilizados nas seções.

### 2.1.4 **NÚMERO 3 - BIS; Música Interna**

Esse número instrumental em Fá Maior está dividido em três seções contando cada seção com dois temas distintos. Sua forma é canção A-B-A'.

Cadências perfeitas (c.110-112, 125-128) e imperfeitas (c.30-32, 62-64, 78-80, 94-96). Atenção à cadência final que possui uma gradação decrescente de dissonância.

A linha do baixo marca o primeiro tempo da valsa por quase todo o número e faz contraponto ao soprano na Segunda Seção.

A clave de fá é completada por acordes.

Na clave de sol, onde é encontrada a linha melódica do número, utiliza-se arpejos, ornamentos, notas cromáticas de passagem e saltos de até 9a.

Os movimentos melódicos descendentes são predominantes.

Existe uma passagem por sol menor.

Uso da repetição rítmica de notas para fazer variação de tema.

Pela primeira vez na peça não existe indicação de andamento e sim, de interpretação, no início do número e no compasso 81. Também pela primeira vez, indicação de dinâmica e agógica na Segunda Seção.

Não existe menção no texto dramático sobre o lugar de inserção do número na peça.

### 2.1.5 **NÚMERO 4 - Guarda e Côro**[1]

Melodia acompanhada em Fá Maior e duas seções de forma canção A-B-A'.

Cadências imperfeitas (c. 15-16, 31-32).

Os baixos fazem ligações melódicas, marcam as pulsações e apresentam linhas melódicas.

O restante da clave de fá é preenchido por acordes.

A linha melódica vocal caracteriza-se pelo uso de notas repetidas, saltos, progressões e notas cromáticas de passagem.

Na Primeira Seção existe mais saltos que na Segunda Seção.

O ritmo predominante é: 

Os versos da partitura são os mesmos presentes no texto dramático e o personagem Sebastião também participa do número, embora não mencionado no cabeçalho.

A parte instrumental tem como principal função reforçar a linha melódica vocal.

Não apresenta desajustes prosódicos.

FIM DO PRIMEIRO ATO

[1]Foi editado com o nome:**Tango - Não se Impressione** e também, era conhecido como o **Tango do Guarda Noturno.**

SEGUNDO ATO:

### 2.1.6 **NÚMERO 4 BIS - Quadrilha**

Número instrumental em Fá Maior de 4 seções onde a Primeira e Terceira Seções são iguais e, a última seção está em Sib Maior.

Está na forma rondó de sete seções: A-B-A-C-A-B-A.

As cadências são do tipo perfeitas (c.7-8, 15-16, 23-24, 31-32).

Este número está todo construído sobre escalas e suas variantes.

A Primeira Seção contém os motivos rítmicos e melódicos que serão desenvolvidos nas Seções 2 e 4.

Pode-se afirmar que existe uma gradação rítmica entre a Segunda e Quarta Seções, sendo que a Segunda Seção apresenta maior variedade rítmica que a Quarta.

### 2.1.7 **NÚMERO 5 - Maestro e Côro**

Melodia acompanhada de duas seções semelhantes em Dó Maior, apresentando uma forma canção estrófica A-A'.

Cadências imperfeitas (c.15-16, 23-24) e perfeita (c.7-8).

A linha do baixo faz na Introdução um ostinato rítmico-melódico. Outro ostinato também está presente nos c.9-14, 17-20 com nota pedal sol.

A clave de fá é completada com acordes.

A linha melódica vocal é composta, predominantemente, por graus conjuntos e intervalos de 3a. M e 3a.m.

Um mesmo motivo rítmico-melódico une as duas seções.

Utiliza-se notas cromáticas de passagem.

A síncope  é predominante.

Existem diferenças entre os versos da partitura e os versos do texto quando da repetição do número.

Existem alguns problemas na prosódia.

A parte instrumental tem por função reforçar a linha vocal.

Há indicação de dinâmica.

### 2.1.8 NÚMERO 5 - BIS - POLKA

Polka instrumental de duas seções e forma ABA.

Está na tonalidade de Ré Maior mas a Segunda Seção está em Lá Maior.

Existe infiltração de tonalidade menor em ambas as seções.

Ocorrem cadências imperfeitas (c.7b-8b, 15-16) e à dominante (c.8a, 16-18).

Existe uma pequena Ponte de dois compassos após a Segunda Seção que, prepara o retorno à Primeira Seção através de breque e utiliza o acorde na terceira inversão para a cadência à dominante.

Existe uma linha do baixo fazendo contraponto ao soprano por todo o número e, completando a clave de fá, encontram-se acordes.

A síncope  é dominante na clave inferior.

A linha do soprano é escalar, com predomínio de semicolcheias.

Existem notas cromáticas de passagem.

Não existe indicação no texto dramático sobre onde se insere este número.

### 2.1.9 **NÚMERO 6 - Modinha:[2] - Escandanhas e Zeferina.**

A modinha de Escandanhas e Zeferina está em Dó menor e apresenta duas seções distintas com Introdução. Tem forma A-B-A-B.

Quanto às cadências existem perfeitas (c.4-5, 35-36) e imperfeitas (c.19-20).

Encontra-se neste número a linha do baixo denominada *Bassi d'Alberti*.

Predomínio de intervalos próximos (máximo de 5a.J) e graus conjuntos.

Compassos repetidos consecutivamente.

Na Segunda Seção ocorre passagens em Mib Maior e Fá menor.

Apresenta notas cromáticas de passagem.

As colcheias são predominantes.

Os versos do texto dramático são diferentes daqueles da partitura.

Prosodicamente sem problemas.

A parte instrumental tem como função apoiar harmonicamente a linha vocal.

### 2.1.10 **NÚMERO 7 - Dobrado do Cordão - Escandanhas e Coro**

Esta melodia acompanhada na tonalidade de Mib Maior é uma marcha carnavalesca[3] de duas seções, onde Introdução e Coda são coincidentes.

Apresenta a Segunda Seção na tonalidade menor relativa.

Tem forma A-B-A-B.

Ocorrem cadências perfeitas (c.5-7, 37-38) e imperfeitas (c.21-22).

Os baixos têm por função marcar o tempo. Fazem algumas ligações melódicas e, na Introdução apresentam nota pedal sib.

A linha melódica vocal está dividida em motivos de 4 compassos cada, que se repetem. A compositora mescla saltos, graus conjuntos e arpejos para confecciconar a melodia.

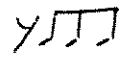
---

[2]Têrmo empregado no sentido estilístico, pois Modinha refere-se a um modo de expressão musical com todas as conseqüências estruturais que isto representa.

[3]Ver capítulo um dessa dissertação.

A Primeira e Segunda Seções estão unidas por uma mesma matriz de sucessão intervalar e de graus da escala.

Encontra-se na Segunda Seção uma escala Blues.

Todos os motivos melódicos iniciam com a mesma célula rítmica: 

Aparece a síncope 

Os versos do texto dramático não são os mesmos da partitura porém, encaixam-se perfeitamente na melodia.

Existem problemas de prosódia.

A parte instrumental tem como função reforçar a linha vocal incrementando-a ritmicamente com a célula 

FIM DO SEGUNDO ATO

TERCEIRO ATO

### 2.1.11 **NÚMERO 8 - Dueto - Maestro e Rita**

Melodia acompanhada em Lá Maior com duas seções. Apresenta Introdução e Coda iguais.

Tem forma A-B.

Cadências perfeitas (c.8-9, 24-25)) e imperfeita (c.33b).

Não existe propriamente uma linha do baixo. A clave de fá é acordal.

A linha melódica é composta por frases e semi-frases semelhantes.

O intervalo de 3a. (M ou m) é predominante e este é o primeiro número que isso ocorre.

Toda a composição está baseada em quatro alturas: dó#3, mi3, si3 e dó#4.

O ritmo da Primeira Seção se baseia em  e 

Na Segunda Seção é 

Os versos do texto dramático não são os mesmos da partitura, porém eles se encaixam na melodia

Existem alguns desajustes na prosódia e lapsos de escrita.

A parte instrumental reforça a linha melódica vocal.

Uso de fermatas por todo o número funcionando como um breque e proporcionando expectativa.

### 2.1.12 **NÚMERO 9 - Dueto - Alfredo e Fina**

Melodia acompanhada em Láb Maior com alternância de compasso (inédito até então) e forma A-B-A'-B'.

Apresenta Introdução e duas seções. A Primeira Seção está na tonalidade de Mib Maior porém contaminada pela tonalidade de Fá menor, utilizando-se as escalas menor natural e harmônica e também *Blues Notes* (da escala *Blues*).

As cadências são à dominante (c.2) e perfeita (c.9-10, 17-18).

A linha do baixo faz contraponto à vocal por todo o número.

A linha melódica vocal é formada por arpejos, pequenas escalas, alguns saltos, progressão, modulação.

Tem nota cromática de passagem.

Ritmicamente as colcheias são predominantes.

Não apresenta problemas de prosódia e, no texto de 1961, este número não é mencionado.

A parte instrumental tem como principal função apoiar harmonicamente a melodia vocal e fazer-lhe contraponto.

### 2.1.13 NÚMERO 10 - Lulu

Melodia acompanhada em Dó Maior e três seções sendo que, a Segunda Seção está em Fá Maior.

Tem forma A-B-A'.

Tem cadências à dominante (c.2), perfeita (c.17-18, 33-34) e imperfeita (c.25-26).

A linha do baixo apenas marca o tempo nos compassos.

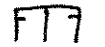
A linha melódica vocal está dentro de uma escala de cinco sons formada a partir da nota sol, sendo Maior na Primeira e Terceira Seções e, menor na Segunda Seção.

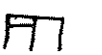
Salienta-se o duplo caráter da Segunda Seção que em relação à linha vocal está estruturada sobre o modo menor, mas a parte instrumental está sobre modo Maior.

A Primeira Seção tem célula rítmico-melódica característica e o intervalo de 3a.m e M é o principal componente de seu tema.

Na Segunda Seção, o tema é composto basicamente por notas repetidas.

Existem vestígios de progressão na Primeira Seção.

O ritmo predominante na Primeira Seção é  mas, aparecem também síncopes  , colcheias e pausas curtas.

Na Segunda Seção o ritmo é  ou 

Os versos do texto dramático, embora incompletos, coincidem com os versos da partitura.

No Impresso das Coplas encontra-se a totalidade dos versos.

Prosodicamente sem desajustes.

A parte instrumental tem função dupla: na Primeira e Terceira Seções reforça a linha melódica vocal; na Segunda Seção, faz-lhe contraponto.

### 2.1.14. NÚMERO 11 - Guarda e Madame

Número em tonalidade Sib Maior, porém com forte influência da tonalidade de Fá Maior.

Está dividido em duas seções com Introdução e tem forma A-B.

Tem apenas cadências perfeitas (c.7-8, 23-24, 39-40).

O baixo marca o tempo procedendo por pequenos saltos e faz uma única ligação melódica. O restante do compasso é preenchido por acordes na clave de fá.

A linha melódica vocal, na Primeira Seção, conta com duas frases e procede por saltos e graus conjuntos. Na Segunda Seção também é estruturada sobre

duas frases e procede por notas repetidas e saltos maiores que aqueles da Primeira Seção.

Apresenta passagens por Ré menor, Dó Maior e Sol menor.

O primeiro motivo da Primeira Seção é o mesmo do número musical 4 (já analisado).

O ritmo básico é a síncope, exposta de duas maneiras:  ou 

Os versos da partitura são os únicos que se encaixam na melodia.

Existem problemas na prosódia e lapsos de escrita.

A parte instrumental tem por principal função reforçar a linha melódica vocal.

### 2.1.15 **NÚMERO 11 - Bis**

Número instrumental em Fá menor dividido em três seções. A Terceira Seção, denominada Trio, está em Fá Maior. Apresenta indicação de interpretação: *expressivo*.

Tem forma A-B-A-C-A de scherzo.

Cadências perfeita (c.8b), à dominante (c.16b) e imperfeita (c.25).

A linha do baixo faz contraponto ao soprano e também, ligações melódicas.

São encontrados também acordes na clave de fá

A linha da clave de sol é construída sobre escalas e arpejos pertinentes aos acordes de apoio.

Uso de ornamentos, notas cromáticas de passagem.

Ocorre passagem tonal por Láb Maior.

Apresenta o fraseado todo marcado.

O ritmo da clave de sol é caracterizado por seqüências de colcheias.

Não tem indicação de inserção no texto dramático.

Existem lapsos de escrita.

### 2.1.16 NÚMERO 12 - Desafio - Barradas, Lulu, Sebastião e Rita e Côro

Melodia acompanhada na tonalidade de Fá Maior com duas seções e Introdução.

A primeira seção é modal - dó mixolídio.

Tem forma A-B-A-B.

Cadências imperfeitas (c.7-8, 39-40)

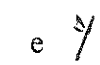
A cadência dos c.23-24 pode ser considerada à dominante tendo em vista a tonalidade. Se se levar em consideração o modo mixolídio, então terá, contraditoriamente, uma finalização conclusiva de período sobre a nota *finalis*.

A linha do baixo marca as pulsações e faz ligações melódicas.

A linha melódica vocal na Primeira Seção apresenta duas frases com saltos e graus conjuntos e está em dó mixolídio. Na Segunda Seção, a linha é construída sobre quatro alturas e suas repetições.

O intervalo de 4a.J é dominante.

Tem uma pequena progressão, notas cromáticas de passagem e linhas de fraseado.

A síncope e sua variante predominam:  e 

Os versos da partitura não são os mesmos do Impresso das Coplas e nem do texto dramático. Diferem principalmente com relação a ordenação das estrofes.

Prosodicamente sem problemas.

Existe lapso de escrita na parte rítmica.

A parte instrumental tem por função apoiar harmonicamente a melodia vocal e fazer-lhe contraponto.

A compositora pela primeira vez dá ênfase à parte instrumental quando, na Segunda Seção, o coro pára e existe a indicação *dansam* (sic).

### 2.1.17 **NÚMERO FINAL**

A compositora indica a repetição do número 7 - Dobrado do Cordão.

No texto dramático de 1961 existem os versos da última música ( que deveria ser um maxixe final) que não se encaixam na melodia do número 7.

Também no Impresso das Coplas encontra-se uma letra semelhante à do texto.

Portanto, outra música foi utilizada e não foi possível encontrá-la.

CAI O PANO!

## 2.2. MARIA

**OPERETA EM TRÊS ATOS - 1933**

**TEXTO DE VIRIATO CORREIA**

**MÚSICA DE FRANCISCA GONZAGA**

ATO PRIMEIRO

### 2.2.1 NÚMERO 1

Melodia acompanhada na tonalidade de Fá Maior com duas Seções e Introdução.

Tem forma A-B-A'.

Cadências perfeitas (c.27-29, 44-45, 27-46-47-48) e à dominante (c.17-18).

Prolongamento de cadências.

O baixo faz contraponto à linha do cantor.

A Primeira Seção é para coro, escrita em apenas uma clave e, a Segunda Seção, é para solista.

A Primeira Seção caracteriza-se por bicordes de 3as. ou 6as.

Seu motivo melódico é bastante instável.

O primeiro motivo melódico da Segunda Seção é uma variação por redução do apresentado na Primeira Seção.

Os movimentos melódicos da Segunda Seção são descendentes.

Nos c.46 a 48 aparece a grade completa para o coro.

Ritmicamente a síncope predomina.

Existem diferenças entre o texto dramático e a partitura.

Esse número foi reaproveitado da peça **Pudesse esta Paixão** (1912) cujo autor do texto é Álvaro Colás.

Existem desajustes prosódicos.

A parte instrumental reforça a linha vocal.

Na Introdução há linha melódica modal (sol dórico) na clave de sol, sobre nota pedal dó. (c.1 até primeiro tempo c.18)

Apresenta sinais de dinâmica , de articulação e duas indicações de fim.

### 2.2.2 NÚMERO 2 - sollo secco - Maria (fora cantando)

Este número é um excerto do número 4, sem a parte instrumental.

Ver análise do número 4, Terceira Seção.

Texto: Os versos cantados aqui são aqueles indicados no texto (p.6)

### 2.2.3 NÚMERO 3 - Côro de vaqueiros

Canção estrófica com Introdução na tonalidade de Fá Maior.

Cadências do tipo perfeita (c.8-9, 17).

A linha melódica é cantada em uníssono por coro masculino e está centrada na dominante de Fá Maior.

Uso de notas repetidas e passagem por Ré menor.

A síncope ( FTT ) é predominante por todo o número.

Os versos do texto não são os mesmos da partitura, embora aqueles se encaixem na linha melódica.

Prosodicamente não apresenta problemas.

A parte instrumental tem por função dar apoio harmônico à melodia dos cantores.

### 2.2.4. NÚMERO 4 - Santinha, Salim, Nicota, Maria, Araponga e Coro.

Melodia acompanhada com partes para solos e coro em Dó Maior, três seções e forma livre A-B-C-A.

Cadências do tipo perfeita (c.20b-21, 28b-29b, 52-53 ) e à dominante (c.53 para retorno).

Pode-se considerar a Primeira Seção modal - mixolídio (centro sol) e então, o seu final apresenta características contraditórias: suspensivo e conclusivo.

Existe uma característica linha do baixo por todo o número, ora *Bassi d'Alberti*, ora fazendo contraponto à linha vocal.

Na Primeira Seção a linha melódica vocal é modal com notas repetidas e intervalos de 3a.

Na Segunda Seção o uso de notas repetidas é mais intenso na parte vocal.

A Terceira Seção está em Mib Maior.

Apresenta as escalas menor harmônica e menor cigana.

A seqüência de colcheias é o ritmo característico da parte vocal.

Apresenta síncope interna e na passagem do compasso.

Os versos do texto coincidem com aqueles da partitura, salvo pequenas modificações.

Este número foi confeccionado tendo por base números da peça **Pudesse esta Paixão** (1912).

Existem problemas na prosódia.

A parte instrumental tem diversas funções: apoiar harmonicamente em alguns trechos, noutros fazer contraponto ou ainda reforçar o canto ou destinar-se à dança.

Apresenta trechos polifônicos (pela 1ª vez na peça).

Existem anotações de articulação e de dinâmica.

Apresenta fermatas.

Existem lapsos de escrita.

### 2.2.5 **NÚMERO 5 - Coro**

Melodia acompanhada em Dó Maior com Introdução, Coda e uma única seção caracterizando a forma de canção estrófica. A indicação marcha refere-se ao caráter e à finalidade do número.

Cadências do tipo perfeita c. 4-5, 20-21, 22-23.

O baixo marca o tempo, faz ligações melódicas e, na Coda, contém nota pedal - dó.

A linha melódica vocal é escalar. O coro canta em uníssono e, em alguns trechos existe *divisi*.

Tem notas cromáticas de passagem.

Ritmicamente, predomínio de colcheias e a síncope  é utilizada.

Coda e Introdução possuem unidade rítmica: a presença de semicolcheias.

Os versos são, provavelmente, de autoria da compositora e não do autor do texto.

Prosodicamente sem problemas.

A parte instrumental tem por função reforçar a linha melódica do canto.

Apresenta indicações de articulação (> *marccato*).

### 2.2.6 **NÚMERO 6 - Araponga e Maria**

Canção estrófica em Fá menor.

Possui cadências do tipo perfeita (c.7-8, 19b-20) e à dominante (c.19a).

O baixo marca o tempo e arpeja ritmicamente sobre o acorde.

A linha melódica vocal é baseada em movimentos ascendentes e descendentes, utilizando saltos e graus conjuntos.

Apresenta fermatas.

Ritmicamente, predomínio da síncope 

Os versos do texto e da partitura coincidem.

Este número provém da peça **Pudesse esta Paixão** (já mencionada).

Apresenta desajustes prosódicos.

A parte instrumental tem como principal função apoiar harmonicamente a linha do cantor.

Apresenta indicação de articulação e apogiaturas breves.

### 2.2.7 NÚMERO 7 - Quadrilha; Banda em cena.

Melodia acompanhada na tonalidade de Fá Maior e forma rondó A-B-A-C-A, com seção B em fá menor.

Cadências do tipo perfeita (c.15-16) e imperfeita (c.7-8, 23-24).

Linha do baixo marcando o tempo e realizando pequenos motivos com saltos e graus conjuntos. Na Segunda Seção, realiza uma pequena seqüência que é repetida oitava acima.

Completando o compasso na clave de fá, são encontrados acordes nas partes fracas de tempo.

Ritmicamente diversificado.

Os procedimentos melódicos usados em cada seção, arpejos, escalas, saltos, graus conjuntos, estão arranjados diferentemente, porém, as seções estão unidas pela nota lá4, altura que dá início a todas elas.

Tem nota cromática de passagem, ornamentos e indicação de articulação.

Número semelhante a trecho de outro, da peça **Pudesse esta Paixão**.

### 2.2.8 NÚMERO 8 - Pastorinhas - Coro.

Melodia acompanhada em Dó Maior de forma canção estrófica.

Cadências apenas do tipo perfeita (c. 6-8, 22-23,38-40)

Linha do baixo em *Bassi d'Alberti* e também, ligações melódicas como ornamentação.

A linha melódica vocal é basicamente escalar.

Está escrita para coro em apenas uma clave, utilizando uníssono e *divisi*.

Apresenta notas cromáticas de passagem - ré# e fá#.

Ritmicamente alterna um compasso de colcheias com outro de semínimas.

Síncopes entre compassos são freqüentes.

Coincidência entre os versos do texto e os versos da partitura.

Prosodicamente sem problemas.

Parte instrumental tem como principal função apoiar harmonicamente a linha melódica vocal.

Apresenta indicação de articulação (*marccato*).

### 2.2.9 **NÚMERO 9 - Hosanna**

Número em Dó Maior, de caráter religioso, de uma única seção, com forma de canção estrófica. Está escrito para coro (soprano, tenor e baixo), em claves separadas, e piano.

Tem uma única cadência do tipo perfeita (c.8-10).

O baixo está escrito como um baixo contínuo.

As linhas melódicas caracterizam-se por graus conjuntos; movimentos paralelos e oblíquos entre as vozes; intervalos de 3a. e 4a. entre as vozes agudas.

Não apresenta cruzamento de vozes.

Apresenta seqüência e nota cromática de passagem (láb).

Ritmicamente predominam colcheias e semínimas.

Texto e partitura coincidem.

Prosodicamente sem problemas.

A parte instrumental tem como função reforçar a linha melódica do coro.

Apresenta indicações de fraseado, dinâmica e articulação.

Existem fermatas.

### 2.2.10 **NÚMERO 10 - Final do Primeiro Ato - Lauro e Maria.**

Número em Láb Maior dividido em quatro seções e de forma livre A-B-C-D.

A última parte tem um caráter de Coda e, um coro com harmônio é sobreposto pelo motivo dos solistas da Primeira Seção.

Cadências do tipo perfeita (c.7-9, 25-26, 39-8), plagal (c.48-49) e à dominante (c.32).

A linha do baixo é subdividida em muitos trechos (a parte instrumental é polifônica); geralmente apresenta os baixos dos acordes e faz ligações melódicas.

Na Primeira Seção, o baixo apresenta o motivo melódico da primeira semi-frase do cantor. Na Quarta Seção realiza baixo contínuo na linha do harmônio e faz contraponto à linha do coro.

Este número apresenta características distintas na linha melódica de cada seção.

Ocorre passagem por fá menor na Segunda Seção.

Existem notas cromáticas de passagem (ré beqüadro, fáb), notação de fraseado e respiração.

Ritmicamente apresenta mínimas, semínimas, colcheias e a síncope

A Primeira Seção sintetiza o material rítmico utilizado no número.

Apresenta um único problema prosódico.

A parte instrumental é uma harmonização a quatro vozes e tem por função apoiar harmonicamente a linha melódica na Primeira Seção, reforçar a linha

do cantor na Segunda Seção, música incidental na Terceira Seção (melodrama) e dar apoio harmônico e fazer contraponto na Quarta Seção. Há indicações de dinâmica.

FIM DO PRIMEIRO ATO.

SEGUNDO ATO

## 2.2.11 NÚMERO 11A - ABERTURA - PRELÚDIO: CENA DOS CIGANOS

Número instrumental em Ré menor (embora sua primeira cadência seja em Dó Maior) designado por prelúdio e por abertura.

Tem forma livre de duas seções A-B.

Seus dois últimos compassos caracterizam uma Ponte para o próximo número musical que deve seguir imediatamente após este. (É a cadência à dominante).

Possui cadências do tipo perfeita (c.8, 14-15, 14-32, 20-21, 30-31) e suspensiva à dominante (c.33).

O baixo perfaz linha melódica própria na Primeira Seção. Na Ponte 1 faz nota pedal lá e, na Segunda Seção realiza um ostinato melódico e depois rítmico-melódico.

Ritmicamente predomina 

A clave de sol tem em cada seção características diferentes: arpejos, ligações melódicas, acordes, trêmolos. A compositora mescla o tom M e m homônimos.

Há indicações de dinâmica, articulação, fraseio e interpretação.

Realiza um retardo no c.8

## 2.2.12 NÚMERO 11B - BIS - CIGANA E CÔRO

Número em Mib Maior de forma livre em uma única seção.

É uma melodia acompanhada para solo feminino e coro.

Tem cadências do tipo imperfeita (c.23-24) e à dominante (c.25 a 27).

A linha do baixo e clave de fá perfazem um ostinato rítmico em arpejo.

A linha melódica vocal caracteriza-se pela repetição de notas.

Os intervalos utilizados são 3as. menores e 5as. Justas.

Ritmicamente prevalecem as colcheias.

Os versos da partitura não são os mesmos do texto dramático e tudo indica que o número foi abolido.

Prosodicamente apresenta problemas.

A parte instrumental tem por função apoiar harmonicamente a melodia.

Apresenta apontamentos referentes ao conjunto instrumental para o qual foi escrito originalmente.

Há indicações de dinâmica e andamento apenas na Ponte.

### 2.2.13 NÚMERO 11C - BAILE

Número instrumental na tonalidade de Fá Maior, dividido em duas seções e forma canção ampliada A-B-A-B (seção A em Dó Maior).

Tem apenas cadências perfeitas (c.14-16, 30-33).

A linha do baixo e clave de fá perfazem ostinato rítmico.

A Primeira Seção está escrita para flauta, clarineta e piano.

A flauta realiza linha melódica de movimento irregular com predomínio de saltos e semicolcheias.

A clarineta realiza ligações melódicas.

O piano apóia harmonicamente os instrumentos de sopro.

Na Segunda Seção, Chiquinha Gonzaga indica "*todos*" e escreve apenas os pentagramas para piano. As notas agudas da clave de sol perfazem uma linha melódica também predominantemente de saltos mas, com colcheias e semínimas.

Existe uma gradação rítmica entre a Primeira e a Segunda Seção. A Primeira é mais movimentada que a Segunda.

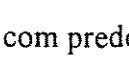
Apresenta ornamentos, indicações de dinâmica, articulação e fraseado.

### 2.2.14 NÚMERO 12 - Marocas, Vidoca, Calunguinha, Santinha - Todos

Número na tonalidade de fá menor e forma de canção ampliada A-B-A'-B' com Introdução e Coda iguais.

A seção A está na tonalidade de Fá Maior.

Só apresenta cadências perfeitas (c.7-8, 23-24, 27-28).

A linha do baixo faz contraponto à linha do cantor utilizando arpejo ritmado com predomínio de síncope 

Na Introdução-Coda o baixo detém a melodia principal.

A linha melódica do cantor caracteriza-se pela repetição de notas, síncope e intervalos de 3a.M e m.

Prosodicamente apresenta problemas.

Existem diferenças entre o texto dramático e os versos da partitura.

A parte instrumental tem por função dar apoio harmônico à linha vocal e fazer-lhe contraponto.

### 2.2.15 NÚMERO 13 - Archimedes e Maroca - Dueto Cômico

Canção estrófica em Dó Maior com Introdução e Coda.

Possui cadência à dominante (c.5b) e perfeita (c.28-29, 30-31).

A linha do baixo faz contraponto à linha vocal. Ocorre nota pedal sol na Introdução e na Coda.

Ritmicamente apresenta síncope  e  na linha do baixo.

A linha melódica do canto tem duas frases e a combinação salto-grau conjunto na sua estrutura.

Faz passagem pela tonalidade de Fá Maior e tem nota cromática de passagem - láb.

A principal diferença entre as duas frases é rítmica: A primeira frase compõe-se de contratempos e a segunda de motivos acéfalos.

Pode-se dizer que a primeira frase tem caráter rítmico e a segunda frase tem caráter melódico.

A síncope está presente em todo o número.

Quanto aos versos, estão organizados na partitura diferentemente do texto dramático.

Foi aproveitada da peça **Conspiração do Amor** (1920) cujo autor do texto é Avelino de Andrade.

Não apresenta defasagens prosódicas.

A parte instrumental tem por função reforçar a linha melódica vocal, inclusive enriquecendo-a harmonicamente e fazendo-lhe contraponto.

Existem combinações ritmicas entre vocal e instrumental.

Apresenta indicações de dinâmica e articulação.

Apresenta fermata.

### 2.2.16 NÚMERO 14 - Lauro e Maria

Canção A-B em Dó Maior com duas seções e Introdução.

Ocorrem apenas cadências perfeitas (c.6-8, 22a-23a, 23b-24b, 30b-32b).

A linha do baixo marca o tempo, faz ligações melódicas e contraponto à linha do cantor.

A linha melódica do vocal é composta por arpejos e pequenas escalas. Tem uma passagem por Sol Maior e um *divisi* na Segunda Seção, em *bocca chiusa*.

Ritmicamente são encontradas mínimas e semínimas.

No texto dramático existe mais uma estrofe cantada em dueto que pode ser incluída ou excluída do número. Portanto, apresenta-se neste número a

possibilidade concreta de extendê-lo ou encurtá-lo, dependendo da necessidade, daí a existência de dois finais prováveis indicados.

Existem problemas na prosódia.

A parte instrumental tem por função reforçar a linha do cantor, harmonizá-la e fazer-lhe contraponto.

Existem indicações de fraseado e de dinâmica.

### 2.2.17 **NÚMERO 15A - Araponga**

Canção estrófica com Introdução e Coda na tonalidade de Sib Maior.

Cadências perfeitas (c.19-20, 23-24) e imperfeitas (c.3-4).

O baixo marca os tempos e realiza nota pedal. Nas frações de tempo ocorre acordes ou bicordes.

A linha melódica apresenta duas frases e Coda, com movimentos ascendentes, descendentes e saltos.

Faz passagem na tônica relativa sol menor, apresenta ornamento, nota cromática de passagem e fermatas.

Embora não indicado no cabeçalho, o coro também participa do número.

Ritmicamente, predomínio da síncope  e diversificadas combinações rítmicas; quiálteras.

Existem mais estrofes no texto dramático e sua ordenação, na partitura, está diferente.

Nos versos constantes na partitura não foram encontradas defasagens prosódicas.

A parte instrumental tem por função reforçar a linha melódica vocal e dar apoio harmônico.

Existe indicação agógica.

### 2.2.18 NÚMERO 16 - Concertante[4]

Número musical de final de ato, denominado concertante pela compositora, de forma livre A-B-C com Introdução e Coda.

As seções iniciais são em ré menor e Ré Maior. A última é em Sib Maior.

Mutabilidade da fórmula de compasso e do andamento.

Cadências à dominante (c.9,46) e perfeita (c.23-24, 82-83).

A linha do baixo realiza uníssonos com a linha vocal, contraponto, baixo contínuo ou simplesmente apoio harmônico no decorrer do número.

A clave de fá realiza de modo geral apoio harmônico através de acordes, bicordes e trêmulos.

A parte vocal é bastante diversificada variando a cada seção, mas a presença de saltos é uma constante.

A partir da Segunda Seção, notas cromáticas de passagem são comuns.

A Terceira Seção, em Sib Maior, é polifônica e nela são encontrados cruzamentos de vozes e procedimentos de imitação e progressão.

As escalas cromática, menor cigana e menor harmônica são utilizadas.

Ritmicamente o número é bastante diversificado.

Os versos do texto dramático foram modificados na partitura.

Este concertante é uma variação de outro concertante da peça **Pudesse esta Paixão** (1912).

Prosodicamente sem problemas.

A parte instrumental tem por função reforçar a(s) linha(s) melódica(s) e dar-lhe(s) apoio harmônico, mesmo quando realiza polifonia (Terceira Seção).

---

[4]"Denominação de antecedentes operísticos que se dá a uma peça, quase sempre colocada ao final de um ato, com a qual se pretende obter um efeito grandiloquente, conferindo intervenções a todos os personagens (ou aos mais importantes), ao coro e à orquestra. "
ZAMACOIS, J. **Curso de Formas Musicales**. 5a. ed. Barcelona: Labor, 1982. p.252.

Tem indicações de dinâmica, agógica, articulação e interpretação por todo o número.

Possui fermatas e cortes (//).

Existem lapsos de escrita.

Francisca Gonzaga faz anotações cênicas no texto sobre o local do palco onde as personagens devem cantar e voltados para quem.

TERCEIRO ATO

### 2.2.19 **NÚMERO 17 - Banda em cena**

Número instrumental em Mib Maior em forma canção A-A' com Introdução.

Há uma única cadência do tipo perfeita (c.18b-20b).

A linha do baixo marca as pulsações do compasso usando tônica, 3a. ou a 5a. do acorde. Também realiza ligações melódicas.

Nas partes fracas de tempo ocorrem bicordes na clave de fá.

Ritmicamente predominam as seqüências de colcheias na clave de fá.

Na clave de sol, a linha melódica é predominantemente de notas simples e graus conjuntos.

Existe uma progressão e uma passagem em fá menor.

Ritmicamente também são as colcheias que predominam na clave de sol, mas com variantes.

### 2.2.20 NÚMERO 18 - Casemiro, Calunguinha e côro - samba-dança

Melodia acompanhada em Dó menor, de forma canção A-B com Introdução e Coda.

Cadências do tipo à dominante (c.7, 22) e perfeita (c.30-31a, 6-31b).

O número apresenta terminação em Dó Maior (picardia).

O baixo faz contraponto à linha vocal. Completando a clave inferior aparecem acordes ou bicordes.

A síncope predomina ritmicamente na clave de fá

A linha melódica tem como característica a repetição.

Na Primeira Seção existe um trecho, c.7-18 que pode ser considerado modal - sol frígio.

Existem cadências em fá menor e Mib Maior, ambas na Primeira Seção.

Na linha melódica predomina a síncope no aspecto rítmico.

Existem pequenas diferenças entre o texto dramático e o texto da partitura.

Apresenta semelhanças com o número musical 12 - Desafio de **Forrobodó**.

Existe apenas uma defasagem prosódica.

A parte instrumental tem por função reforçar e dar apoio harmônico à linha vocal além de lhe fazer contraponto. Apresenta ostinato rítmico-melódico em 4 compassos.

### 2.2.21 NÚMERO 19 - Fanfarra (banda no palco) - Pequeno concertante - Tenor, Soprano e Coro.

Melodia acompanhada na tonalidade de Fá Maior, de forma livre A-B-C-D-E com Introdução e Coda.

As cadências presentes são do tipo perfeitas (c. 8-9, 24-25a, 43, 56-57, 71-73, 88b-89b, 106-107) e à dominante (c.27, 48, 91).

A linha do baixo e a clave de fá, de maneira geral, sustentam harmonicamente todo o número.

Número eminentemente polifonico.

A linha melódica varia de seção para seção. Partes de solo, de coro e *tutti* alternam-se. Cruzamento de vozes é comum entre as partes.

Os graus conjuntos predominam na confecção das linhas melódicas, de maneira geral.

Apresenta notas cromáticas de passagem e ornamentos.

Na Quarta Seção o coro realiza baixo contínuo. Uso de cromatismo e contraponto.

Ritmicamente, predomínio de colcheias.

São usados ostinatos rítmicos.

A parte instrumental tem por função reforçar a linha melódica principal e/ou dar-lhe apoio harmônico.

Tem indicações de dinâmica e articulação. Contém fermatas.

Não existe no texto dramático a exata menção sobre este número da maneira como ele se encontra na partitura.

A totalidade dos versos só foi encontrada porque, trechos dele foram aproveitados das peças: **Colégio de Senhoritas** (1911-1912) de Frederico Cardoso de Menezes e **Conspiração do Amor** (1920) de Avelino de Andrade. Todas elas têm em comum a autora das músicas: Chiquinha Gonzaga.

Existem defasagens prosódicas.

### 2.2.22 **NÚMERO 20 - Maria**

Canção estrófica AA' na tonalidade de Sol Maior.

Existem cadências do tipo perfeita (c.24-25), imperfeita (c.7-8) e à dominante (c.27).

A linha do baixo faz contraponto à linha vocal em mínimas ou semínimas nos tempos fortes do compasso.

No restante dos tempos ocorrem bicordes ou acordes em colcheias ou semínimas.

Existem trechos polifônicos na linha da clave de fá.

A linha melódica vocal caracteriza-se, de maneira geral, por graus conjuntos.

Ritmicamente, predomínio de semínimas e colcheias na linha vocal.

Os versos da partitura e do texto são os mesmos.

Este número é uma variação de outra composição de Francisca Gonzaga para a peça **Pudesse esta Paixão** (1912).

Existe apenas uma defasagem prosódica.

A parte instrumental tem por função reforçar a linha vocal e fazer-lhe contraponto.

Presença marcante de notas cromáticas de passagem por todo o número.

Existe indicação de dinâmica, agógica e cortes.

Contém fermatas.

### 2.2.23 **NÚMERO 21 - Final**

Melodia acompanhada em Dó Maior de forma livre A-B-C.

Tem cadências do tipo à dominante (c.6), perfeita (c. 26-27, 36-38, 48b-53) e imperfeita (c.24-25).

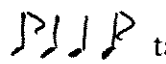
As seções B e C são idênticas à determinados trechos dos número 10 e 4 respectivamente, desta peça. Nesse número, a compositora chama a citação do número 4 de cateretê.

A linha do baixo varia de seção para seção e até mesmo dentro de uma seção. Pode apenas marcar os tempos, ou fazer baixo contínuo, aparecer em acordes ou bicordes, em ostinato, imitando a linha melódica do cantor.

A linha melódica da parte vocal também varia de seção para seção. A Primeira Seção tem como característica a repetição de notas e saltos. Constitui um recitativo.

A Segunda Seção (que tem correspondência com o número 10) tem como característica a mobilidade.

A Terceira Seção (que tem correspondência com o número 4) é modal com arpejos descendentes. Tem trechos polifônicos.

Ritmicamente, predomínio de colcheias mas, aparecem dois tipos de síncope  e  também a tercina 

Texto dramático e versos da partitura coincidem.

Existem defasagens prosódicas.

A função da parte instrumental é reforçar a linha vocal e dar-lhe apoio harmônico.

Notas cromáticas de passagem.

Há indicação de andamento, agógica, interpretação, articulação e cortes por todo o número.

Existem vários lapsos de escrita.

FIM DA PEÇA.

# Capítulo Três - Análises dos Textos Teatrais

## 3.1 A QUESTÃO DOS GÊNEROS

Segundo **The Oxford Companion to the Theatre**, Ópera é um drama especialmente escrito para ser posto em música[1]. Essa definição aparece ampliada em **The New Grove - Dictionary of Music and Musicians**: Ópera é a união de música, drama e espetáculo [2].

A questão seguinte diz respeito à evolução do que está sendo considerado como ponto de partida: a Ópera italiana.

O que se nota, ao fazer um estudo mais profundo da evolução da Ópera e sua disseminação pelos vários países e continentes, é que houve um processo duplo e antagônico: de um lado, aqueles que a aceitaram quase como uma religião, modificando aspectos sutis da sua origem e, do outro lado, aqueles que a adaptaram aos seus gostos, à sua cultura, às modificações sociais que ocorriam ao longo do tempo, a ponto de, inclusive, atribuir-lhe nomes mais aproximados dos costumes locais. As duas faces deste processo conviveram e continuam convivendo pacificamente. Para o presente estudo, importa, sobretudo, o segundo aspecto da questão, o que leva a mutações.

A primeira derivação na Ópera italiana foi o surgimento da Ópera Bufa, na própria Itália. Essa Ópera, que foi traduzida pelos americanos como *Comic Opera*, é toda musicada, sem diálogos falados e não implica enredo cômico.

Entre o Dicionário de Teatro e o Dicionário de Música acima mencionados, existe uma controvérsia sobre a origem da Ópera Bufa italiana. De acordo com **The Oxford Companion to the Theatre**, a Ópera Bufa seria um desenvolvimento dos *Intermezzi*, pequenas peças apresentadas nos entreatos das Óperas. Para o **Grove**, no entanto, a Ópera Bufa teria surgido de uma influência da *Commedia dell'Arte* na Ópera e quase simultaneamente, o *Intermezzo* teria nascido, constituindo-se de pequenas peças de

[1]THE OXFORD Companion to the Theatre. 3erd. ed. London: Oxford University Press, 1967.
[2]THE NEW GROVE - Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan Publishers, 1980.

*acompanhamento* para outras peças, fossem elas Óperas ou peças de teatro. Ao final do século XVIII, porém, as diferenças tornaram-se menos claras. Ao contrário da Ópera, cujo objetivo inicial era reviver a Tragédia Grega, a Ópera Bufa tratava dos problemas das diversas classes profissionais como a do militar, do médico, além dos casos amorosos - os mesmos temas tratados na *Commedia dell'Arte*.

A síntese do gênero Ópera Bufa está contida no **Grove**: a Ópera Bufa não está ligada a teorias ou tradições, mas ao gosto popular que encorajou sua rápida evolução[3].

Na França, a Ópera Bufa italiana encontra, em plena efervescência os *Théâtres de la Foire* e, nas feiras parisienses, as mais variadas atrações: acrobatas, prestidigitadores, teatro de marionetes, equilibristas além das *Piéces en Vaudeville*, ou *Comédie en Vaudeville* ou *Scènes en Vaudeville*.

O Vaudeville que, inicialmente, deve ser aclarado relaciona-se com canções da região da Normandia (França). Já no séc. XV, essas canções tornaram-se muito conhecidas em toda a França, focalizando, como tema central, as celebrações de amor, a bebida, ou os acontecimentos correntes. Por volta do século XVII, passariam a ser descritas, segundo o Dicionário de Teatro, como baladas políticas e satíricas[4]. De acordo com o **Grove**, eram descritas como uma lírica de poucas estrofes e mais particularmente, uma melodia simples repetida a cada estrofe[5].

Tais canções, com letras modificadas, eram utilizadas em peças teatrais, sendo usados diálogos (falados). As *Piéces en Vaudeville*, propriamente ditas, eram apresentadas em cenas mudas (pantomima) intercaladas nos coros de melodias conhecidas e, freqüentemente, parodiando as produções do teatro *legítimo*[6] e, obviamente, da Ópera.

Vale salientar que as feiras parisienses eram muito famosas e, quando ocorriam, não só os franceses, como as pessoas dos países circunvizinhos iam à França visitar essas feiras.

---

[3]THE NEW GROVE *Op. cit.*
[4]THE OXFORD *Op. cit.*
[5]THE NEW GROVE *Op. cit.*
[6]Era o teatro chamado sério, apresentado em locais próprios, casas de teatro.

O *Théâtre de la Foire*, então vai influenciar, por exemplo, na Inglaterra, o aparecimento da *Ballad Opera*, da *Burlesque*, da *Extravaganza*, do *Music Hall* e na Germânia, o *Singspiel*.

Outra observação deve ser feita sobre a Ópera italiana na França. A corte francesa, ligada à tradição da dança, fez com que os *baletts* fossem adicionados às Óperas. Por essa razão, os compositores e libretistas franceses passaram a incluir a dança em suas criações operísticas. As obras de referência, aqui tomadas como guia, destacam a influência das tradições literária e teatral francesas nesses gêneros, bem como a qualidade dos libretos escritos pelos franceses.

Por outro lado, irá se desenvolver na França, a partir dos *Théâtres de la Foire* e da influência da Ópera Bufa italiana, a *Opéra Comique*, espetáculo francês que se caracteriza por apresentar o diálogo falado, além de números de música e dança. Seus temas, como na Ópera Bufa, não são necessariamente cômicos.

Da *Opéra Comique* irá se originar um outro gênero, nascido na França: a *Operetta*, também denominada de *Light Opera*, *Opéra Bouffe*. (Não confundir com Ópera Bufa).

A Opereta, sim, vai explorar temas corriqueiros e cotidianos de caráter cômico (quiproquós), diálogos falados, números de música e dança. As *leves* operetas teriam surgido como uma reação anti-Wagneriana, em oposição ao concentrado teor dos *music-dramas* de Wagner. Essa posição contrária envolverá tanto o aspecto musical como dramático.

Em outros países, as Operetas fizeram muito sucesso e influenciaram a aparição do gênero, mas como na origem da própria *Operetta* francesa, ao ser produzida na Espanha, passa a se chamar *Zarzuela*, enquanto são acrescentados caracteres hispânicos ao espetáculo. Na Inglaterra, será chamada *Savoy Opera* (desenvolvendo-se depois na *Musical Comedy* dos países de língua inglesa) e na Áustria, *Operetta* Vienense.

A **Enciclopédia Britânica** explica que a Opereta e suas formas correlatas, no sentido usual, são trabalhos de menor pretensão musical que a Ópera. Os diálogos falados são ligados por episódios musicais. Descendente direta da *Comic Opera* (entenda-se Ópera

Bufa italiana), a Opereta nasceu como expressão democrática do senso popular e da sátira social[7].

Por último, será tratado o gênero Burleta que, nascido na Inglaterra ao final do século XVIII, descendente também da Ópera Bufa italiana, apareceu, inicialmente como um drama em rima, totalmente cantado. Segundo o **Grove**, em seus textos, satirizava as convenções mitológicas e históricas da Ópera. Mais tarde, porém, passou a designar pequenas peças apresentadas em pequenos teatros[8].

Neyde Veneziano, em sua tese de Doutoramento: **Não Adianta Chorar! Identidade do Teatro de Revista Brasileiro** é quem dará maiores informações sobre o gênero. Segundo ela, a partir do século passado, a Burleta foi muito popular em Portugal e, entremeada de músicas, estava ligada a temas nacionalistas e de exaltação nacional.[9] Reforça-se sua característica de peça de pequena proporção.

Como se pode observar, a fronteira entre os diversos gêneros não é muito clara. Em todas as fontes consultadas, os conceitos não resultam de análises estruturais profundas, quase sempre são formulados a partir de aspectos gerais. E ainda, deve-se levar em conta que o estudo da evolução dos gêneros jamais poderá buscar o puro, pois, como se pode notar por essa rápida descrição, os gêneros estão sempre intensamente intercomunicados. Também não se pode precisá-los, pois as linhas divisórias não são nítidas. Não foram encontradas em nenhuma das fontes consultadas análises estruturais que pudessem servir de instrumento para uma precisão maior na delimitação dos gêneros das peças que serão tratadas.

---

[7]THE NEW ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. Macropaedia. 15th. USA, 1990.
[8]THE NEW GROVE *Op.cit.*
[9]VENEZIANO MONTEIRO, N. C. **Não adianta chorar! Identidade do Teatro de Revista Brasileiro.** Tese de doutoramento em Artes. São Paulo: ECA/USP. Orient. Dra. Renata Pallottini, 1993. p.13-14.

## 3.2 SOBRE A AÇÃO

Aristóteles pode ser tomado como ponto de partida para o esclarecimento sobre o modo como as ações se sucedem nas peças. Em sua Poética, o filósofo diz que as diferentes artes não passam de imitações:

> "A epopéia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações. Diferem, porém, umas das outras por três aspectos: ou porque imitam por meios diversos, ou porque imitam por objetos diversos ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira."[10]

Mais adiante passa a sugerir que a estrutura dramática se baseia na imitação das ações e "é constituída por uma ação inteira e completa, com princípio , meio e fim..." [11].

Hegel irá completar Aristóteles ao afirmar que "a ação dramática se baseia num conflito determinado."[12]

Então, ao acompanhar a evolução da ação dramática, o estudioso, quase sempre se depara com os conflitos que podem ser definidos como:

> "Uma ação, desencadeada por uma vontade, que tem em mira um determinado objetivo, colide com interesses, paixões, portanto, vontades opostas. Esta colisão é o conflito."[13]

Os personagens, portanto, estão agindo todos para conseguir seus objetivos e, ao término das peças, já não se pode mais retornar ao ponto de origem. O que move as ações para frente são os desejos antagônicos dos personagens. Mas, a estrutura dramática das peças em questão não versam apenas sobre um único conflito central, existem unidades

---

[10]ARISTÓTELES. **Poética**. 2a. ed. São Paulo: Ars Poética, 1993. p.17.
[11]***Idem, ibidem***. p.121.
[12]HEGEL. Estética. Poesia. apud PALLOTTINI, R. **Introdução à Dramaturgia**. São Paulo: Brasiliense, 1983. p.20
[13]PALLOTTINI, R. ***Op. cit.*** p.19.

menores ligadas ou não entre si, que circundam o eixo conflitual, acontecendo paralelamente a ele.

Essa estrutura é encontrada na novela, em que a unidade dramática "não se comporta como autônoma. A própria circunstância de participar de um conjunto determina-lhe a fisionomia, que só se explica ali, diante das demais unidades, e num sentido de correlação."[14]

Além disso, ao fim de um episódio, fica sempre uma semente de drama ou de mistério para manter o interesse do leitor, no caso do teatro, do espectador. Um dos recursos utilizados é a permanência dos personagens centrais ao longo das unidades dramáticas.[15]

A estrutura da novela, portanto, participa da conformação das peças em questão, uma vez que ambas comportam tramas paralelas aos conflitos centrais.

[14]MOISÉS, M. **A Criação Literária.** 2a.ed. São Paulo: Melhoramentos, 1968. p.130.
[15]***Idem, ibidem***. p.130 e 136.

## 3.3.PEÇA: FORROBODÓ

Autores: **Luiz Peixoto** e **Carlos Bettencourt**

### 3.3.1 ASPECTOS GERAIS

Data: Rio de Janeiro, 1912

Gênero: Burleta

Número de atos: 3

Número de cenas: 18

Número de personagens: 12, mais figurantes

Número de cenários: 2

Texto utilizado: 1961 (publicação SBAT)

Partituras utilizadas: 1912 (manuscritas)

Números musicais - no texto: 14; na partitura: 16

Sinopse: Sebastião procura Guarda noturno para dar queixa de roubo de galinhas. O guarda anota a queixa e tranqüiliza Sebastião, levando-o ao baile do Clube Flor do Castelo do Corpo, da Cidade Nova. Após várias peripécias, ao final da noite, Sebastião descobre que o autor do furto era o próprio Guarda.

Características gerais:

a) presença de diálogos falados;

b) presença de partes cantadas, incluindo coros, solos e, em especial, duetos;

c) presença de números de dança;

Personagens principais: Sebastião, Guarda noturno, Zeferina e Escandanhas.

Personagens coadjuvantes[16]: Praxedes, Barradas, Lulu, Bico Doce, Maestro, Rita, Madame Petit-Pois.

Personagens figurantes[17]: Siá Rosa, Dois Penetras, Fuzileiro, Seis Corretos (Mulatos), Um do povo, Um do sereno, Três Mulatas, Populares, Músicos.

[16]Aqueles que ajudam a conduzir a ação.
[17]Aqueles que apenas completam a ação.

## 3.3.2 DIVISÃO DAS CENAS E SEU CONTEÚDO[18]

Primeiro ato

Cena 1

"Trecho de rua suburbana." até "Sebastião sai sempre apitando, seguido do grupo dos vizinhos." (p.4)

Conteúdo: Sebastião informa o roubo das galinhas;

Cena 2

"O pessoal do sereno avança para a porta..." até "Entra Guarda noturno, vagaroso, displicente." (p.4)

Conteúdo: Penetras tentam entrar no baile;

Cena 3

"Vozes - Chegou o Guarda noturno!"(p.4) até "Entra Zeferina, bamboleando-se." (p.5)

Conteúdo: Guarda anota sobre o roubo das galinhas e comemora o fim da ronda cantando;

Cena 4

"Vozes - Chegou a porta-estandarte!" (p.5) até "Aparece Escandanhas na sacada." (p.6)

Conteúdo: Saudação à Zeferina; Zeferina canta; chantagem de Zeferina com Escandanhas;

Cena 5

"Escandanhas - Que é que há?" até fim do primeiro ato. (p.6)

Conteúdo: Escandanhas cede às pressões de Zeferina e todos entram no baile; Número musical;

---

[18]PEIXOTO, L., BETTENCOURT, C. **Forrobodó**. Rio de Janeiro: SBAT, 1961.
Teremos que dividir as cenas, pois elas não estão demarcadas no texto. O critério utilizado foi a entrada e saída de personagens de cena. A divisão completa encontra-se no anexo II.

## Segundo ato

### Cena 1

"Salão de baile." até "As mulatas se desmancham a rir, enquando os engeitados se agrupam, de um lado da cena, visivelmente contrariados." (p.7)

Conteúdo: Dançam a quadrilha; Mulatas trocam Guarda e Escandanhas pelos corretos;

### Cena 2

"Bico Doce aparecendo na porta do fundo..." até "Escandanhas - ...Seu Barradas! Seu Barradas!" (p.7)

Conteúdo: Apresentação dos presentes à Bico Doce;

### Cena 3

"Barradas - (entrando)..." até p.8: "Barradas - ...Ó Rosa! Ó mulher!" (p.7)

Conteúdo: Escandanhas lê, enganado, discurso de enterro;

### Cena 4

"Aparece à porta da E. Rosa..." até "Barradas (sai fuzilando)" (p.8)

Conteúdo: Rosa diz que o moleque fez papagaio do discurso;

### Cena 5

"Guarda - Não, o velho tem razão..." até fim do segundo ato. (p.8)

Conteúdo: Guarda recita poesia; Escandanhas e Zeferina cantam apaixonados; Apresentação da orquestra em número musical; Convite para o jantar; Saem todos cantando;

## Terceiro ato

### Cena 1

"Mesmo cenário do 2° ato..." até "Rita sai pela esquerda, esbarrando no Guarda que entra..." (p.10)

Conteúdo: Encontro secreto entre Rita e Maestro;

### Cena 2

"Guarda (palitando os dentes)" até "Aparece Lulu" (p.10)

Conteúdo: Comemoração do laudo jantar;

### Cena 3

"Outra Voz - ...E quem tiver a coragem de me chamar de feio, que apareça!" (p.10) até (p.11) "Lulu sai pela E. Escandanhas vai ao encontro da francesa."

Conteúdo: Lulu chega com a Francesa;

### Cena 4

"Zeferina - (ao Guarda) Aquilo é cafifa até o Chico vir de baixo." (p.11) até (p.12): "Lulu entra pela E. atracado com uma costeleta de porco..."

Conteúdo: Zeferina ameaça Escandanhas; Guarda e Francesa cantam marcando encontro; Dança;

### Cena 5

"Lulu - Onde é que anda esse português?" (p.12) até (p.13) "Zeferina - Quem é o leiloeiro?"

Conteúdo: Barradas paga para Lulu se retirar com a Francesa; Desafio (canto entre os personagens); Barradas quer terminar o baile mas ainda tem o leilão;

### Cena 6

(p.13) "Praxedes entrando com vários embrulhinhos..." até "Lulu - Cai fora, anda! (Saem pelo fundo)"

Conteúdo: Leilão; Guarda puxa briga com Lulu; Barradas acalma a situação;

Cena 7

"Guarda saindo do esconderijo..." (p.13) até (p.14) "Sebastião - Ladrão! (Sai faiscando pelo fundo)"

Conteúdo: Descobre-se que o Guarda é o autor do roubo das galinhas;

Cena 8

"Guarda - (rindo-se) Perdão, não foi um roubo: foi uma requisição!" até fim do terceiro ato. (p.14)

Conteúdo: Barradas põe fim ao baile; Escandanhas pede um maxixe final;

Cai o pano.

### 3.3.3 A QUESTÃO DO GÊNERO

Em **Forrobodó** se encontra:

a) um tema absolutamente nacional, um baile suburbano, uma gafieira;

b) predomínio do personagem negro, ou melhor, o mulato;

c) uma peça ambientada no subúrbio carioca;

d) uma linguagem vulgar, maliciosa e metafórica, com incorreções na pronúncia e na gramática, típica de grande parte da população brasileira;

A peça em questão é uma Burleta. Não no sentido inglês de drama em rima, totalmente cantada e satirizando as convenções da Ópera. Mas, **Forrobodó** é uma Burleta dentro das características do filão que se desenvolveu em Portugal e veio para o Brasil, apontado por Neyde Veneziano. Mas, no Brasil, outro dramaturgo já havia criado uma Burleta em 1897, **A Capital Federal** de Arthur Azevedo.

Rubens Brito[19] afirma que Arthur Azevedo utilizou, na Burleta, características do Teatro de Revista dividindo o texto em quadros, mutações e apoteoses. Serviu-se de um texto de comédia onde todos os elementos cênicos estariam à serviço dele. Musicou a comédia utilizando recursos operísticos, rítmicos e dramáticos. Deu à música função dramática.

Deve-se salientar que Arthur Azevedo escrevia textos teatrais também sob o aspecto técnico. Os apontamentos de entradas, saídas, as divisões de cenas, os números musicais escritos corretamente, os cenários, até mesmo a iluminação, enfim, todo o aparato que circunda a produção de uma peça de teatro era previsto no texto e, de forma coerente, para que não houvesse dúvidas sobre os intentos do autor.

Em **Forrobodó** existe a divisão da peça em atos, as indicações de entradas e saídas dos personagens, os cenários.

---

[19]BRITO, R., J., S. **A Linguagem Teatral de Artur Azevedo**. Dissertação de Mestrado em Artes. São Paulo: ECA/USP. Orientador: Prof. Dr. Jacó Guinsburg, 1989.

Quanto ao aspecto musical, adiante ficarão claros os desencontros entre texto e partitura, não só pela defasagem dos documentos (o texto encontrado é de 1961 e a partitura é de 1912) mas, pelo modo de ordenação dos versos no texto.

Porém, os recursos que Brito chamou de operísticos em Azevedo, aqueles claramente provenientes da Ópera, Opereta e *Opéra Comique* como árias, recitativos, duetos, coro, podem ser encontrados no **Forrobodó**.

**Forrobodó** tem somente algumas indicações de coro e dueto. Mas, com a análise, são encontrados outros números com coro, duetos, e até mesmo um recitativo que não é explícito se possui acompanhamento musical ou não.

Existe especificado em **Forrobodó** algumas indicações de danças: Quadrilha, Marcha final, Maxixe, que Brito chama, na sua análise da Burleta de Arthur Azevedo, por recursos rítmicos e, segundo ele, são muito usados nas Revistas[20].

Brito atribui funções dramáticas à música, como por exemplo:

a) abrir e encerrar o espetáculo, o ato ou cena;

b) apresentar o personagem;

c) intervir na ação dramática;

Em **Forrobodó** existem alguns números musicais que têm por função apresentar o personagem como o número 2, cantado pelo Guarda, comemorando o fim da ronda, no primeiro ato, cena 3:

"*Sou professor de clarineta e de sanfona,*
*Durante o dia pra ganhar para os pirões.*
*Durante a noite sou o guarda desta zona*
*Tomando conta dos quintais e dos porões*".[21]

---

[20]Teatro de Revista: Gênero teatral originado nas feiras de Paris, no *Théâtre de la Foire*, juntamente com os outros gêneros já enumerados no início do capítulo. Inicialmente era Revista de Ano, uma peça que passava em revista os acontecimentos do ano anterior. Não possui conflitos dramáticos no sentido aristotélico e sim, um fio condutor que desencadeia a ação. A Revista de Ano evolui para o Teatro de Revista que, mantém a revisão de fatos e fantasias mas sofre influência das outras modalidades do Teatro Musical. Ver livro: VENEZIANO, N. **O Teatro de Revista no Brasil.** Dramaturgia e Convenções.

Ou ainda o número 10, cantado por Lulu no terceiro ato, cena 3:

"*Já fui cabo eleitoral*

*de um partido não sei donde.*

*Já fui bandeira de bonde,*

*e graxeiro na Central.*"[22]

Esses números contém informações sobre o personagem, o que ele faz, o que ele já fez, qual é o seu comportamento.

Outra função dramática da música é quando ela é o próprio motivo da cena.

O exemplo em **Forrobodó** é o Desafio, número 12, terceiro ato, cena 5. Número musical sugerido em cena pelo Fuzileiro a fim de desviar as atenções do "quadro assás chocante" da Francesa sentada ao colo de Lulu:

"*Quem possa puxar fieira*

*Muito melhor do que eu*

*Procurem na terra inteira*

*Que o cuéra ainda não nasceu.*"(sic)[23]

Mais uma função dramática apresentada por Rubens Brito é quando, a música dá traços estilísticos dramáticos à cena. Ou seja, dentro do número musical a cena progride, contém um conflito e já não se pode mais voltar ao ponto de origem quando o número acaba. Percebe-se isso em **Forrobodó** no terceiro ato, cena 4: o encontro marcado entre o Guarda e a Francesa. Ao findar o número o encontro está marcado de uma forma sutil, eles cantaram no seu dialeto franco-brasileiro para todos os personagens em cena ouvirem, mas apenas os dois (e nós) sabem do encontro:

"Guarda: *Madama você me ensina*

*Um bocado de franciú?*

---

[21]PEIXOTO, L., BETTENCOURT, C. **Forrobodó**. Rio de Janeiro: SBAT, 1961. p.5.
[22]PEIXOTO, L., BETTENCOURT, C. *Op.cit.* p.11.
[23]BITTENCOURT, C., PEIXOTO, L. **Impresso das Coplas**. 1912. p.7.

Francesa: *Moi ensina, moi ensina*

*Marque moi mon rende vous*

Guarda: *Lá nas Marrecas não vou*

*E se for é de relance*

Francesa: *Apres les Fórróbódó*

*Maintenant se vais la danse*

*Avec moi maxixe..."* [24]

Em **Forrobodó** todos os atos terminam em música ficando clara a função dramática de encerramento.

Mais um aspecto detectado é a função de dar traços estilísticos líricos à cena, onde o personagem canta os seus sentimentos, suas emoções, sua visão de mundo.

Em **Forrobodó** o dueto entre Escandanhas e Zeferina, cena 5, segundo ato, está claramente dentro desta função. Escandanhas se declara apaixonado por Zeferina e os dois cantam a impossibilidade deste amor. Corroborando essa característica, a compositora escreveu o número à maneira de uma modinha, "uma sequência de suspiros amorosos"[25]:

"Escandanhas: *Não sei porque te amei*

*Sá Zeferina...*

*É tão forte esta paixão*

*É tão infrene*

*Que eu pareço um lampeão*

*De kerosene*

Zeferina: *Seu cantor da madruga*

[24]Ver anexo. Análises musicais - **Forrobodó**. Parte Vocal; Texto.

[25]KIEFER, B. **A Modinha e o Lundu: Duas Raízes da Música Popular Brasileira**. Porto Alegre: Movimento, 1977. p.24.

*Você me disse*

*Tanta cousa apaixonada*

*Ai que tolice*

*Eu não sei lhe arresponder*

*Por Deus que não*

*Por que vou comprometer*

*meu coração...*" (sic)[26]

Com relação à definição do texto de **Forrobodó** ser uma Comédia, não cabe aqui um desvio de curso para nos adentrarmos em tão polêmica questão.

Basta dizer que, se os gêneros teatrais estivessem no âmbito de duas grandes possibilidades, a Tragédia e a Comédia, **Forrobodó** somente poderia se inserir no gênero Comédia.

**Forrobodó** se refere a um baile na periferia do Rio de Janeiro onde, os personagens são, em sua maioria, negros.

Os diálogos possuem caráter de crítica à estrutura social branca.

As grosserias, as situações ridículas que promovem o riso fazem-se presentes nos modos chulos dos personagens, como o comportamento da mulata Zeferina e também, na ênfase sobre a sucessão das ações.

Esses são alguns aspectos risíveis da peça. O apontamento dos procedimentos cômicos utilizados em **Forrobodó** devem merecer um estudo posterior.

**Forrobodó** é uma Burleta que apresenta influência das Revistas, da Opereta e da *Opéra Comique* e ainda da Comédia. Também sofreu influência da Burleta criada por Arthur Azevedo mas, já em uma outra configuração. É a evolução dos gêneros que se percebe aqui.

---

[26]BITTENCOURT, C., PEIXOTO, L. **Impresso das Coplas.** 1912. p.5.

### 3.3.4 SOBRE A AÇÃO

Quem foi o autor do roubo das galinhas? Sebastião conseguirá reavê-las?

O Guarda noturno, representante da ordem e responsável pela busca do criminoso, leva Sebastião para um baile, onde ocorrerão as mais inesperadas situações, as quais se dão, paralelamente à busca do autor do roubo das galinhas:

a) A entrada dos penetras no baile sem pagamento da mensalidade;

b) A disputa entre o Guarda e Escandanhas pelo amor de Zeferina;

c) A permissão dos corretos no baile;

d) As honrarias para Bico Doce;

e) O amor de Rita e Maestro;

d) A chegada de Lulu e Madame Petit-Pois

e) A Francesa como alvo das atenções masculinas;

f) Leilão de prendas

O tema que permeia **Forrobodó** é a mistura de raças, levada à proporções como: negar que o negro é ladrão, eleger a mulata como a mais gostosa, enfocar o amor mestiço. É uma celebração do resultado que a mistura deu, ou seja, a alegria do povo brasileiro, a sua identidade nacional mista. E a música de Chiquinha Gonzaga vem reforçar este tema, pois, contempla **polka**, valsa, maxixe, modinha, duetos, coro.

## 3.3.5. EVOLUÇÃO DAS PERSONAGENS PRINCIPAIS

### 3.3.5.1 O Guarda Noturno

Observando a evolução do personagem Guarda Noturno, logo no primeiro ato, os dados são que ele é vagaroso, displicente (indicação feita em didascália[27]), corrupto (possui uma lista de pessoas que lhe pagam um dinheiro extra para exercer sua função), mulherengo, malandro, covarde e ladrão.

Sua condição civil é informada através da música:

"*...e apalpo as portas*

*por não ter mais nada que apalpar.*"[28]

Se o Guarda fosse casado, ele teria sua mulher para *apalpar*...

No final do primeiro ato, após a segunda fala de Escandanhas, o Guarda faz sua primeira apreciação sobre este personagem, mostrando-se seu admirador. Esta atitude será reforçada no final do segundo ato e no terceiro ato, antes do leilão começar.

É também o Guarda que, cantando, irá sintetizar para os espectadores o que seja um forrobodó, antecipando o que irá ocorrer nos próximos atos:

"*Forrobodó de massada*

*Gostoso como ele só*

*É tão bom como a cocada*

*É melhor que pão de ló...*"[29]

---

[27]"Do grego *didaskalia*, instrução. Na Grécia Antiga, conjunto ordenado de preceitos e instruções relativos à representação teatral, de ordinário elaborados pelo autor dramático e dados aos atores que lhe representavam as obras." NOVO Dicionário Aurélio. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

[28]PEIXOTO, L., BETTENCOURT, C. **Forrobodó**. Rio de Janeiro: SBAT, 1961. p.5

[29]***Idem, ibidem***. p.6.

No segundo ato, quando entram os mulatos, chamados de corretos e, as mulatas correm para os seus braços, o Guarda procura por Escandanhas para solucionar o problema. Mas, a solução encontrada por Escandanhas vai comprometer o baile que ficará "despido do alimento feminino", alerta o Guarda.

Apesar de toda a peça se caracterizar por um linguajar errado, nesse caso, a troca entre palavras parecidas elemento/alimento não é apenas mais um trocadilho. A palavra alimento vai informar sobre o tipo de mulher que freqüenta o forrobodó, as prostitutas. É o Guarda quem faz essa afirmação, ou seja, um mulherengo, um freqüentador de prostíbulos.

Também a adjetivação do alimento, sua divisão em feminino e, automaticamente, no seu oposto, o masculino, vai completar a idéia de casa de prostituição, incluindo todos os serviços prestados.

3.3.5.2 Sebastião

Sobre a evolução do personagem Sebastião, ele praticamente se mantém durante toda a peça como o perturbador dos planos do Guarda.

No primeiro ato, Sebastião se mostra um chorão e um ingênuo de confiar na polícia, incapaz de tomar atitudes em prol de si próprio.

No segundo ato, o personagem Sebastião não aparece e, no terceiro ato, logo no início, Sebastião cobra o Guarda novamente. No final, apenas com duas falas Sebastião descobre o ludíbrio e se retira muito nervoso.

Pode-se dizer que o personagem Sebastião é como um eixo, um elo de ligação para toda a história, pois, a sua presença garante a revelação do autor do furto.

É um personagem, do começo ao fim da peça, fraco, sem vontade própria para resolver seus problemas, ingênuo, simples.

3.3.5.3 Mulata Zeferina

Quanto à mulata Zeferina, ao aparecer na peça sua figura é saudada, o que demonstra que a personagem é querida pelos freqüentadores do Clube. Além de ser a porta-estandarte do Clube, "namorar pra fora" e cozinhar, também é cantora no circo.

Ela é familiarizada com os fãs e não se faz de rogada quando o Guarda se derrete por ela. Muito pelo contrário, chacoalha-se mais, provocando e chamando a atenção de todos. Ao cantar, estes aspectos ficam mais evidenciados, principalmente com a letra das coplas de 1912:

"*Sou mulata brasileira*
*Sou dengosa feiticeira*
*A flor do maracujá (bis)*
*Minha mãe foi trepadeira*
*E eu terrível e eu arteira*
*Vivo egualmente a trepá...*" (sic)[30]

A personagem Zeferina é também muito alegre, disposta e se confraterniza com o pessoal à porta do Clube, numa atitude corporativista. É ela quem chantageia com Escandanhas sobre a entrada do pessoal no baile, mostrando-se esperta na negociação. Escandanhas tenta enganá-la com discurso *bonito,* mas é o Guarda quem fica boquiaberto, não Zeferina, que lhe responde:

"- Não adianta vi com os teus canto de sereia. Vamos vê logo. Sim ou sôpas. Arresorve logo!" (sic)[31]

No segundo ato, Zeferina dança a quadrilha com o Guarda, mas ao chegarem os mulatos, ela faz uma troca de pares. Vai dançar com aquele que lhe ofereceu uma flor. Nessa cena percebe-se claramente a volubilidade e o jogo de interesses da personagem.

---

[30]BITTENCOURT, C., PEIXOTO, L. **Impresso das Coplas**. 1912. p.2.
[31]PEIXOTO, L., BETTENCOURT, C. *Op. cit.* p.6.

Ela gosta de ser o centro das atenções dos seus fregueses, seja provocando ciúmes, seja aceitando presentes.

Depois, chantageia Escandanhas juntamente com as outras mulatas e ele, uma vez mais, cede.

Deduz-se que Escandanhas e o Guarda são personagens de pele branca e as mulatas preferem os mulatos como parceiros. Escandanhas chama de "concorrença desleá"[32].

No terceiro ato, Zeferina faz sua primeira entrada dando a entender que conhece o personagem Lulu e informa que ele é um mau elemento, capaz de terminar com o baile. Conhecendo o cafetão, sabia que ele traria uma outra mulher para o baile e então, ela, a porta-estandarte, perderia a majestade.

O problema de Zeferina se agrava, *o feitiço vira contra o feiticeiro* quando, a mulher que vem com Lulu é apresentada como uma Francesa, portanto, de pele branca.

Aquela troca de pares do segundo ato, na qual Zeferina preteriu os brancos pelos mulatos agora se inverte e, os brancos poderiam trocá-la pela Francesa. É o que ocorre. O Guarda e Escandanhas voltam suas atenções para a nova personagem, deixando Zeferina enciumada.

Nessa seqüência, fica clara a questão da linha de cor da peça. Existe um jogo entre as preferências masculinas e femininas, a branca ou a mulata, o loiro ou o moreno. Qual é a melhor escolha? Muito antes de Hollywood dizer que "Os homens preferem as loiras", o nosso teatro já dizia que não existe preferência nem vantagem na escolha.

A mulata Zeferina age do começo ao final da peça de maneira espertalhona, provocativa e sempre com o intuito de ser o centro das atenções, ciente de que a

[32]PEIXOTO, L., BETTENCOURT, C. *Op. cit.* p.7.

melhor maneira de reinar é eliminando a concorrência, despertando o ciúme e a cobiça.

É o perfil da mulata Zeferina, estável durante a peça: esperta do primeiro ao terceiro ato. Ela inicia com dois pretendentes e termina conservando-os pretendentes.

Essas características não fogem do estereótipo da personagem-tipo mulata: "faceira, cheia de dengues, com encantos capazes de seduzir velhos e moços."[33]

3.3.5.4 Escandanhas

É o primeiro secretário do Clube e, embora falando um português incorreto, é dado a discursar, tentar falar bonito, impressionar através da fala, pois é o orador oficial da casa noturna; um canto de sereia, como a própria Zeferina definiu. Mas, os encantos da sereia vão funcionar com o Guarda, que se mostra admirado por Escandanhas desde o início.

O personagem tem muito pouca autoridade dentro do Clube mas comporta-se como um anfitrião no baile, recebendo e apresentando as pessoas, visto que o presidente, Barradas, está sempre ocupado, comendo.

Escandanhas é barbeiro na rua da Saúde e poeta nas horas vagas, mostrando-se apaixonado por Zeferina. Porém no dueto que eles cantam (versos do texto de 1961), Zeferina informa sobre a sua má reputação. Qual seria esta fama? Apenas de andar com prostitutas? Mas Zeferina era uma prostituta, por que se importaria com isto?

A resposta está na relação Guarda/ Escandanhas, que não é explicitada no texto, mas se insinua sutilmente, através das falas de admiração do Guarda com relação a Escandanhas, relatadas acima. Também fica explicada aquela fala do Guarda quanto à divisão do alimento em feminino e masculino.

---

[33]MENDES, M. G. A Personagem Negra no Teatro Brasileiro. apud VENEZIANO, N. **O Teatro de Revista no Brasil**. Campinas: Pontes, 1991. p.124.

E aí sim, existe um novo dado na concepção dos personagens. Ocorre algum tipo de relação afetiva entre o Guarda e Escandanhas que, em 1910, época destinada à ação, apenas poderia aparecer de forma velada.

Veja esta seqüência do final do terceiro ato:

"Escandanhas: - ... A aurora já bruxoleia. Os passarinhos estão acordando para fazer piu piu!

Guarda: - Bonita image!" (sic)[34]

Escandanhas também é um mulherengo, pois derrete-se para a Francesa e quando Zeferina o expulsa daquela companhia, sai gingando. Portanto, é uma adepto da malandragem, pelo menos na ginga.

[34]PEIXOTO, L., BETTENCOURT, C. *Op. cit.* p.13.

## 3.3.6. LOCAL E TEMPO DA AÇÃO

### 3.3.6.1 Cenário

A peça Forrobodó está ambientada numa rua suburbana onde fica a sede de um Clube: "uma casa assobradada, com sacada e portas praticáveis no andar térreo e no primeiro andar."[35] A presença, na porta, de bandeira com escudo indica tratar-se de um clube.

O primeiro ato se passa na rua, em frente ao Clube, quando os penetras estão tentando entrar no baile.

O segundo e terceiro atos acontecem dentro da casa: um salão de baile. O salão deve ser relativamente grande, pois, ao fundo, deve caber um palanque em que vai estar instalada a charanga com músicos em cena.

### 3.3.6.2 Tempo

Indicação do ano da ação: 1910.

Entre o primeiro e o terceiro ato, decorrem uma noite e a madrugada do outro dia.

O primeiro ato começa com os apitos do personagem Sebastião acordando os demais participantes da cena. Pode-se, então, deduzir o tempo: entre nove e dez horas da noite, pois entram em cena figurantes em trajes de dormir. Em 1910, dormia-se cedo...

O último ato acaba quando a "aurora bruxoleia", ou seja, já está raiando o dia, por volta das cinco e seis horas da manhã.

---

[35]PEIXOTO, L., BETTENCOURT, C. *Op. cit.* p.4

## 3.3.7 INSERÇÃO DAS MÚSICAS VISTAS ATRAVÉS DO TEXTO

(T=Texto; N°=Número Musical)[36]

Primeiro ato:

Cena 1

Alarido (T)/ Coro e Sebastião cantam (N° 1)/ O roubo das galinhas (T)/ Rompe a charanga no interior (N° ?).

Cena 2

Penetras são barrados à porta do baile (T).

Cena 3

Guarda coloca ordem no tumulto (T)/ Cantando comemora o fim do expediente (N° 2).

Cena 4

Chegada de Zeferina (T)/ Zeferina canta (N° 3)/A chantagem de Zeferina (T).

Cena 5

Escandanhas cede à chantagem (T)/ Guarda canta (N° 4).

Segundo ato:

Cena 1

Quadrilha (N° 4-bis)/ A questão dos corretos (T)/ Escandanhas cede às pressões(T)/ Quadrilha (N° 4-bis).

Cena 2

Chegada de Bico Doce (T)/ Rufos de caixa[37]/ Apresentações das personalidades presentes (T).

[36]As músicas são nomeadas por números, por isso a denominação número musical. Vai ocorrer nesta peça indicações de música no texto que não têm correspondente na partitura, e aí colocamos um ponto de interrogação. Outra ocorrência é a denominação Bis. É o caso do número 4-bis. Pode ser uma indicação de música que começa no entreato e continua no início do próximo ato.

Cena 3

Apresentação de Barradas (T)/ Discurso equivocado de Escandanhas (T).

Cena 4

Descoberta da troca de discursos (T).

Cena 5

Guarda recita (T)/ Dueto: Escandanhas e Zeferina (N° 6)/ Saudação à performance de Zeferina (T)/ Saudação ao Maestro (T)/ Apresentação da orquestra (N° 5)/ Jantar - marcha final (N° 7).

Terceiro ato:

Cena 1

Namoro entre Rita e Maestro (T)/ Dueto: Rita e Maestro (N° 8).

Cena 2

Chegada de Lulu e Francesa (T)/ Lulu canta (N° 10).

Cena 3

Francesa é o centro das atenções do Guarda e de Escandanhas (T).

Cena 4

Ciúme de Zeferina (T)/ Dueto: Guarda e Francesa (N° 11)/ Dança.

Cena 5

Barradas paga para Lulu e Francesa deixarem o recinto (T)/ Francesa senta-se ao colo de Lulu (T)/ Desafio (N° 12)/ Leilão (T).

Cena 6

Disputa entre Lulu e Guarda pela Água Flórida (T)/ Briga (T)/ Lulu e Francesa retiram-se (T).

[37]Percussão Incidental. Não foi considerado número musical. É um anúncio sonoro da ação.

Cena 7

Zeferina está lisonjeada com a atitude do Guarda (T)/ Leilão dos frangos roubados e assados (T).

Cena 8

Confissão do Guarda (T)/ Fim do baile - Maxixe Final (N° ?).

Fim da peça.

3.3.7.1 Desencontro Documental

Esta estruturação tem como base o próprio texto, porém, não se deve esquecer que existe defasagem entre os documentos.

O texto com o qual estamos trabalhando é de 1961, enquanto as partituras são de 1912, data da estréia da peça.

Assim, os números musicais indicados no texto nem sempre correspondem aos da partitura. Por isso, a diferença entre o total de números musicais indicados no texto (14) e os números musicais encontrados na partitura (16).

Por outro lado, também existem impressas as coplas das músicas apresentadas em 1912, com os versos completos e semelhantes aos versos encontrados na partitura.

3.3.7.2 Censura

Sob uma ótica superficial, parece-nos que o conteúdo dos textos é basicamente o mesmo. O problema, se é que existe, está na censura. O texto de 1912 deveria ser mais picante do que este de 1961, vide versos da mulata Zeferina de 1912:

"*...Minha mãe foi trepadeira*

*E eu terrível e eu arteira*

*Vivo egualmente a trepá...*" (sic)[38]

E os versos de 1961:

"*Pra provar o gostoso delicioso*

*Sabor que esta fruta tem*

*Todo mundo anda ansioso*

*E que guloso está seu guarda também...*"[39]

3.3.7.3 Análise

Primeiro ato:

Cena 1: A peça começa com pessoas postadas à porta de entrada de um Clube. Após alguns apitos, aparecem outras pessoas em trajes de dormir. E, então, o coro começa a cantar.

NÚMERO 1

Inicialmente, o coro dá continuidade à cena, reclamando do barulho e perguntando por que tanto rebuliço. O personagem Sebastião entra e responde, cantando, que um ladrão fugiu.

Quando o número musical acaba, a ação progrediu.

Já se sabe, portanto, a razão do alarido.

Esse número é coincidente no texto e na partitura. Tem forma musical livre, com duas seções distintas e está na tonalidade Dó Maior, andamento *allegro* e fórmula de compasso 2/4.

[38]BITTENCOURT, C., PEIXOTO, L. **Impresso das Coplas**. 1912. p. 2
[39]PEIXOTO, L., BETTENCOURT, C. **Op. cit.**, p.5

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

A Introdução de 7 compassos pode caber perfeitamente, no início da peça, antes da entrada do coro. Para isso existe, no texto, uma indicação de "intenso movimento no interior"[40].

Apenas a disposição dos versos foi modificada na partitura.

Após o coro de mulheres, Sebastião canta os dois primeiros versos, o coro de mulheres repete os mesmos versos anteriores e, Sebastião conclui a sua estrofe, terminando o número.

Com relação a indicação de "(Rompe a charanga no interior)"[41], não existe vestígio de qual seria esse número musical.

Cena 2: Nesta cena não existem números musicais.

Cena 3: O número musical está no final da cena, quando o Guarda noturno comemora o final da ronda.

NÚMERO 2

Na partitura, o número começa com um acorde de dominante com 7a., de caráter suspensivo e, fermata, que dá liberdade de tempo musical. Logo depois desse acorde, o Guarda começa a cantar.

É provável que o acorde seja dado, justamente após a última frase do Guarda, ficando assim a indicação no texto:

"- O que eu quero é gozar!"[42] (acorde)

O número está na tonalidade de Láb Maior, tem duas seções das quais, a primeira está na tonalidade de fá menor. Sua fórmula de compasso é 2/4 e andamento *allegro*.

---

[40]PEIXOTO, L., BETTENCOURT, C. *Op. cit.* p.4
[41]PEIXOTO, L., BETTENCOURT, C. *Op. cit.* p.4.
[42]PEIXOTO, L,, BETTENCOURT, C. *Op. cit.* p.5.

Na partitura e no impresso das coplas, existem apenas as duas primeiras estrofes presentes no texto. Portanto, a última estrofe: "*Eu não relaxo deste posto...*"[43] foi acrescentada posteriormente ao texto de 1912 e não se encaixa na melodia da partitura.

Com esse número conhece-se melhor o personagem Guarda.

Ele canta os seus afazeres, a sua vida:

"*...Vivo a rondar*

*Vivo a apitar*

*Nas horas mortas...*" [44]

Cena 4: A mulata Zeferina afirma que não há quem ensine a ser mulata, a fazer mil requebros. Ao dizer que está no sangue, começa a cantar.

NÚMERO 3

Na partitura, existem 10 compassos de Introdução instrumental, o que possibilita dizer que nesse tempo a mulata está dançando, mostrando os seus meneios, antes de começar a cantar. Antes mesmo. Quando o Guarda está deslumbrado com Zeferina mexendo as ancas, é que tem início o número musical:

"Guarda: ...(a Zeferina que continua mexendo as ancas) (Introdução do número musical 3) - Isso marvada! Me castiga! Tu me matas com essas tuas guinadas! Me maltrata mais, me xinga! Cóspe nos galão do teu Guarda Noturno! Quem foi que te ensinou tudo isso, peste?

Zeferina: - Ninguém. Está no sangue. (canta)" (sic)[45]

Na Introdução, há também, no seu final, uma cadência em breque, preparando a entrada do canto, criando suspense.

---

[43]PEIXOTO, L., BETTENCOURT, C. *Op. cit.* p.5
[44]BITTENCOURT, C., PEIXOTO, L. **Impresso das Coplas.** 1912. p.2.
[45]PEIXOTO, L., BETTENCOURT, C. *Op. cit.* p.5.

A letra do texto, diferente da letra da partitura, é menos picante. Mas o conteúdo é o mesmo. Nas duas letras, o assunto é a faceirice da mulata, suas manhas, seus cortejadores.

O número tem duas seções, está na tonalidade de Dó Maior, fórmula de compasso 2/4 e andamento *allegro*.

Na partitura, existe o Número 3-Bis, logo a seguir, mas não se pode saber ao certo, onde foi empregado. Talvez até naquela indicação da charanga, cena 1 deste ato.

O número indicado por 3-Bis é uma valsa instrumental, em compasso 3/4.

Cena 5: O Guarda lidera a turma que irá entrar no baile após a permissão de Escandanhas. Para isso, canta encerrando o ato.

NÚMERO 4

A letra do texto coincide com a da partitura apresentando, porém, pequenas modificações.

É um número de duas seções, tonalidade Fá Maior e compasso 2/4. O andamento indicado é *tranquillo*.

Além de encerrar o ato, esse número contém versos que sintetizam o que irá ocorrer nos próximos atos, explicando o que vem a ser um forrobodó.

Segundo ato:

Cena 1:

NÚMERO 4-BIS

Inicia-se o ato com uma quadrilha, um número instrumental para ser dançado.

Na partitura, é uma música na tonalidade de Fá Maior e, quatro seções, na forma rondó A-B-A-C-A-B-A.

Está indicada como sendo o Número 4-Bis, o que pode significar que, durante o entreato, ela é ou será tocada. Isso resultaria num espaço de tempo relativamente pequeno entre primeiro e segundo atos, pois esse número é curto e, mesmo fazendo-se repetições, não seria interessante prolongá-lo muito.

Logo que os mulatos entram e as mulatas correm para eles, segundo o texto, o número se encerra. É muito provável que esse término não deva coincidir com o fim do número, propriamente dito. Assim, encerrando no meio da música, ou no fim das seções internas, fica caracterizado que os mulatos estão atrapalhando o baile.

Ainda, segundo o texto, é o Maestro, um dos personagens da cena, quem dá o sinal para a charanga parar de tocar.

Através das análises dos personagens envolvidos nesta cena, feitas anteriormente, pode-se acreditar que o Maestro, personagem da peça, também é de pele branca, pois o sinal que ele dá, para a charanga parar no meio do número, significa que a presença dos mulatos também o incomoda. Confirmando essas suspeitas, na página 9 do texto teatral, o Maestro vai dizer que pensava que sua humilde figura *tivesse sido eclipsada*. Ora, o uso do verbo eclipsar, também poderá significar tornar escuro.

No final dessa cena, a quadrilha volta a ser tocada...

Cena 2: ...e também a ser interrompida. O personagem Bico Doce vai atrapalhar a quadrilha.

Segundo o texto, primeiro interrompe-se a dança, depois cessa-se a música.

A quadrilha une essas duas cenas e reforça o tumulto característico do baile através das interrupções que sofre.

Está indicado um rufo de caixa, ou seja, um anúncio percussivo e solene da chegada do jornalista. Então, o Maestro, conhecia o jornalista.

Cenas 3 e 4: Nestas cenas não existem números musicais;

Cena 5: O Guarda recita uma poesia. Não existe indicação de acompanhamento instrumental dessa récita.

Segue-se o diálogo entre Zeferina e Escandanhas e, então, Escandanhas se declara apaixonado por Zeferina (número musical 6).

De acordo com a partitura, este número não seria o próximo, pois o número musical que se segue, logo após a quadrilha, é cantado pelo Maestro (número 5). Haveria também, antecedendo o dueto de Zeferina e Escandanhas, uma *polka* indicada como o Número Musical 5-Bis.

NÚMERO 6

A música está indicada na partitura como modinha, estilo no qual está composta. Sua tonalidade é Dó menor, fórmula de compasso 2/4 com Introdução e duas seções.

A Introdução tem cinco compassos e, como em outros casos acima, possibilita que a última fala seja feita em cima da Introdução:

"Zeferina: ... - Pensando em quê? (começa o número musical 6)

Escandanhas: - Pensando em ti! (canta)" (sic)[46]

A letra do texto e da partitura são iguais, exceção feita a pequenas modificações.

Por se tratar de modinha, apresenta um caráter melancólico, demonstrando que o personagem Escandanhas sofre por amar Zeferina. Ao final do número, irá

46 PEIXOTO,L., BETTENCOURT, C. *Op. cit.* p.8.

sofrer ainda mais, pois ela se recusa a aceitar seu amor. É uma canção[47] de amor não correspondido.

Ainda nesta cena, o Maestro pede permissão para transmitir os elogios feitos a ele, para toda a orquestra.

NÚMERO 5

Este número tem uma Introdução de 8 compassos e meio e, duas seções. Sua tonalidade é Dó Maior, a fórmula de compasso, 2/4 e andamento *tranquillo*. A letra do texto coincide, nas duas primeiras estrofes, com a letra da partitura. A última estrofe, presente no texto, cabe na melodia assim como, o restante da letra no Impresso das Coplas de 1912. Mas, não será obedecida a ordem das repetições contidas na partitura. Também a parte cantada pelo coro, indicada no Impresso, não está indicada na partitura.

O coro vai usar a linha melódica da Introdução. Na partitura, depois do último compasso, existe a indicação de *Da Capo*, ou seja, do começo. Em toda a peça, a clave de sol da parte instrumental tem a linha melódica muito semelhante à linha do canto. É possível que, no Impresso, as indicações de coro, como "*tchim, tchim, tchim*", "*fão, fão, fão*", "*bum, bum, bum*" sejam feitas sobre a linha melódica da clave de sol, da parte instrumental da Introdução.

Fica descartada a possibilidade de o número musical começar no final das falas dos personagens, como em outros casos pois, no texto, existe uma didascália indicando que os músicos ficarão de pé, sob aplausos e só depois, o Maestro começa a cantar.

Existe aí um tempo cênico, para os músicos se sentarem e começarem a tocar, pois a letra da música é uma apresentação dos instrumentos da charanga e seus membros, indicando inclusive que o músico que toca o clarinete é o mesmo que toca piston.

47 Canção aqui empregada como sinônimo de melodia cantada, sem referência à forma canção.

NÚMERO 7

Terminando o ato e esta cena recheada de números musicais, existe a indicação de Marcha Final, após Escandanhas convidar os cavalheiros para acompanharem as damas ao *buffet.*

Na partitura, está indicado como Dobrado do Cordão. As indicações Marcha e Dobrado referem-se, nesse caso, à música carnavalesca. A compositora foi a lançadora desse tipo de música, nos últimos anos do século XIX, como vimos no capítulo 1 desta dissertação.

O número musical tem uma Introdução de cinco compassos nos quais, provavelmente em cena, os pares estão se encontrando e se organizando para irem ao banquete. Em seguida, Escandanhas começa a cantar.

A letra do texto não coincide com a letra da partitura. A letra do Impresso das Coplas, no entanto, coincide com aquela presente na partitura. Mas, as duas letras se encaixam, perfeitamente, na melodia. Ambas tratam do mesmo tema: anunciar os pratos que serão servidos. Porém, no texto, existe uma estrofe colocando preço no jantar:

"*Tudo é de graça*

*não custa nada*

*Só a rabada*

*São dez tostão*"[48]

Na partitura essa estrofe se refere à ordenação do cordão, como acompanhá-lo:

"*Forma direito*

*Entra de mão*

*Engata a geito*

*Segue o cordão*" (sic)[49]

48 PEIXOTO, L., BETTENCOURT, C. *Op. cit.* p.9
49 BITTENCOURT, C., PEIXOTO, L. **Impresso das Coplas**. 1912. p.5

Nos idos de 1912, existia uma tendência para a brincadeira e a diversão, já em 1961, a questão econômica passa a se impor sobre a brincadeira. Para se divertir é necessário pagar. Houve uma mudança de tendência e de política econômica.

O número está na tonalidade de Mib Maior, fórmula de compasso 2/4, andamento *allegro* e tem duas seções das quais a segunda, está na tonalidade de Dó menor.

Curiosamente, nesse número, é encontrada uma escala *Blues*, típica do jazz norte-americano.

Terceiro ato:

Cena 1: Maestro propõe casamento a Rita.

NÚMERO 8

Esse número tem oito compassos e meio de Introdução, devendo ficar assim a indicação no texto:

"Maestro: - Casar (acorde inicial do número 8), ali na exáta! (segue número 8)

Rita: - Então o Cazuza vai ficar sem a sua ama-sêca. Porquê, pra que negar? - eu sou sêca mas é por você! (Cantam) " (sic)[50]

Essa Introdução tem, logo no primeiro compasso, um acorde suspensivo com fermata, o mesmo acontecendo no final da Introdução, c.9.

Pode-se supor que esses acordes com fermata, de caráter dramático, possibilitando liberdade no tempo musical, são utilizados para se encaixarem dentro do texto.

Dentro da possibilidade acima, foi encaixado o primeiro acorde. O segundo acorde, pode ser encaixado, ou não, no final da fala de Rita. Fica a critério do diretor, mas o número propicia essa decisão.

---

50 PEIXOTO, L., BETTENCOURT, C. *Op. cit.* p.10.

Esse número musical contém duas seções, está na tonalidade de Lá Maior, fórmula de compasso 2/4 e andamento *allegro*, e se caracteriza pelo largo emprego de fermatas.

A letra do texto não é exatamente igual à da partitura, porém, o tema, que é o namoro e os planos de casamento entre Rita e Maestro, é central nas duas versões. Os versos do texto, quando ordenados corretamente, encaixam-se na melodia.

No texto, a disposição dos versos está errada, é um dueto que deve ser cantado pelo Maestro e por Rita. O Maestro canta, em seguida Rita canta. Depois os dois se alternam no refrão, concluindo-o juntos.

A letra da música é cheia de malícia e de duplo sentido e, a melodia reforça o caráter de aventura, segredo e travessura da cena. Para isso, no refrão, a alternância dos versos cantados pelo Maestro e por Rita, salpicado por pausas, caracteriza o aspecto lúdico, de jogo. Para corroborar, ainda existem as fermatas que, trazem o suspense da cena para a música. É um encontro secreto, não pode ser descoberto. As fermatas enfatizam o estado de alerta em que os dois se encontram durante o número.

Na seqüência, da partitura e também do Impresso das coplas, após o dueto entre o Maestro e Rita, seguia-se um número entre Alfredo e Fina.

No texto de 1961, esses personagens não existem.

Foi possível apurar que, provavelmente, a personagem Fina é filha de Barradas, presidente do Clube. Alfredo é seu namorado secreto. Nos versos impressos, Alfredo insinua que a relação dos dois é desaprovada pelo pai da moça, mas não porque o rapaz é desempregado, pois, segundo ele fica pensando na moça durante o trabalho.

Deduz-se, então, que Alfredo é provavelmente um malandro, como os outros freqüentadores do Clube, e Fina é uma moça mimada, criada *re-fina-damente* para a qual, o pai deseja um bom casamento. Mas ela já tratou disso, à sua moda.

Cena 2: Esta cena não tem números musicais;

Cena 3: De acordo com o texto, chega Lulu e a Francesa e então, Lulu canta.

NÚMERO 10

"*Não vejo cara em vocês,*

*Não me destorce quem quer*

*sou chapa quarenta e seis*

*Bond Lapa Carceller*" (sic)[51]

Esse número musical tem uma pequena Introdução de um compasso e meio e três seções. Está na tonalidade de Dó Maior, fórmula de compasso 2/4 e andamento *allegretto*. A Segunda Seção modula para Fá Maior.

Aqui a ação dramática pára, é executada a curta Introdução e o personagem começa a cantar. Não há uma inserção gradual da música nas últimas falas por causa da pequena duração da Introdução. Esse procedimento contribui para revelar o impacto que a chegada do personagem causou no forrobodó.

A letra do texto é a mesma da partitura, porém incompleta. Na partitura, existem ainda mais dois versos diferentes, que indicam a idade do personagem e sua cidade natal.

Os versos objetivam informar sobre o personagem, contar sobre o seu tipo.

Na letra, o personagem diz ter sido um trabalhador, há algum tempo atrás, tornando-se, agora, um vagabundo. O que ele não diz é que é um explorador de mulheres, um cafetão. Musicalmente, porém, a compositora vai insinuar isso.

Ela vai utilizar, na Segunda Seção, quando ele está contando que foi fiscal do lixo e bicheiro e que é vagabundo atualmente, o modo menor mas, na parte instrumental, a melodia está em modo Maior. Ou seja, coexistem dois modos diversos, como o duplo caráter do personagem. Embora diga que já trabalhou, hoje vive da exploração do trabalho alheio.

---

51 BITTENCOURT, C., PEIXOTO, L. **Impresso das Copias**. 1912. p.7

A compositora utilizará outro dispositivo para salientar o aspecto furtivo e folgazão do personagem: a utilização do contratempo, o preenchimento das marcações de tempo por pausas. Esse ritmo propicia uma sensação de inesperado, surpresa, decepção, além de provocar balanço. Ora, um ladrão age sempre inesperadamente. Embora a letra não informe sobre essa sua profissão, à página 12 do texto dramático, Lulu é flagrado por Siá Rosa que o faz devolver um despertador roubado. A música adianta caracteres do personagem para os espectadores.

Cena 4: O Fuzileiro avisa que vão dançar um maxixe e o Guarda convida a Francesa para dançar. Mas, segundo o texto, eles inicialmente cantam para depois dançar.

NÚMERO 11

Tem uma Introdução de oito compassos e duas seções. Está na tonalidade de Sib Maior, porém, com fortes intervenções da tonalidade de Fá Maior.

A fórmula de compasso é 2/4 e andamento, *allegro*.

Nesse número, os personagens, em um francês ordinário, mesclado com o português caótico da peça, marcam um encontro para depois do baile.

Após esse número musical a ação caminhou. Foi marcado um encontro, de forma pública - eles estão cantando em cena diante dos outros personagens - e secreta, ao mesmo tempo, já que a assistência não sabe francês, ou melhor, aquele dialeto.

Portanto, letra, música e texto estão entrelaçadas, a ação progride, durante o número, de forma dupla e o número está composto em duas tonalidades (Sib e Fá Maior).

Também existe duplicidade em relação ao primeiro motivo melódico do número: ele é semelhante ao motivo melódico do número 4, cantado pelo Guarda e que encerra o primeiro ato.

Outra característica marcante, que une texto e música, é a fraude da nacionalidade da Madame *Petit-Pois* que não é francesa. Mas isso não está dito no texto, está nas entrelinhas.

Na música, a compositora reforça a falcatrua provocando um desencontro entre as acentuações métricas da poesia e as acentuações rítmico-melódicas, ou seja, prosodicamente a pronúncia das palavras em francês estão erradas, o que demonstra o engodo.

A letra do texto não é a mesma da partitura (embora existam alguns versos comuns) e, no Impresso das Coplas, existem algumas diferenças também com relação à partitura.

Em todas elas, porém, o assunto e o estilo dos versos são os mesmos.

A Introdução desse número musical é relativamente grande e permite que se dê início a ele, ainda durante as últimas falas:

"Fuzileiro (palmas): - Vai-se dançar um maxixe! (Inicia-se o número 11)

Guarda (à Francesa, oferecendo-lhe o braço): - Tem par para esta, excelença?

Francesa: - Avec plaisir, monsieur...(Dueto: Guarda e Francesa - cantam)" (sic)[52]

Após o número, seguindo indicação do texto, todos dançam.

Supõe-se que será utilizada, na dança, a mesma música, tocada apenas a parte instrumental, embora, conforme a partitura, após o número 11, deva seguir-se o número 11-Bis, um scherzo de cinco seções em Fá menor e andamento *tranquilo*. Mas tocar o número 11-Bis para se dançar um maxixe não parece compatível, desde a indicação do andamento até os procedimentos composicionais utilizados na partitura.

A parte instrumental do número tocada para a dança, servirá para fazer a passagem desta cena para a próxima.

---

52 PEIXOTO, L., BETTENCOURT, C. *Op. cit.* p.11.

Cena 5: Após a Francesa se sentar no colo de Lulu, Guarda e Fuzileiro acham que esta atitude é muito escandalosa e o Fuzileiro propõe um desafio para desviar as atenções.

NÚMERO 12

Está na tonalidade de Fá Maior, fórmula de compasso 2/4 e andamento *allegro*. Tem duas seções e Introdução de oito compassos. A Primeira Seção, destinada aos solos, é modal. A Segunda Seção é destinada ao coro e à dança.

A parte que seria ou deve ser dançada, não está indicada no texto.

As letras, na partitura e no Impresso das Coplas, são semelhantes, mas a ordem das estrofes e a indicação dos solistas é diferente. No texto, além desses problemas, a letra também é diferente. Porem, todas essas letras encaixam-se na melodia.

Nesse número musical, verifica-se uma disputa entre os solistas, quando um solista provoca o outro. Esse tipo de música, resgatado pela compositora, é feito de improviso pelos cantadores nordestinos do Brasil. E, a compositora faz a associação quando utiliza a escala modal na Primeira Seção do número. No nordeste, os repentistas fazem amplo uso do modalismo.

É o próprio motivo da cena e sintetiza a situação criada no baile, quando a Francesa é disputada pelos homens.

Cenas 6 e 7: Nestas cenas não existem números musicais;

Cena 8: Barradas, o presidente do Clube, põe fim ao baile mas, Escandanhas pede um maxixe final. No texto dramático de 1961, aparece a letra de uma música para a qual não foi encontrada a melodia.

A indicação na partitura estabelece que, para encerrar a peça, repete-se o número 7, o Dobrado do Cordão, do final do segundo ato.

No Impresso das Coplas aparece a letra de um maxixe, muito parecido com àquele registrado no texto, porém, não foi encontrada no arquivo uma música que pudesse servir àqueles versos.

Fica, portanto, aberta a questão do número de encerramento da peça. Deve ser, no entanto, um número que propicie a dança e que esteja sintonizado com as características da peça e da época, dentro de uma montagem tradicional, é claro.

### 3.3.8 COMENTÁRIOS

Chiquinha Gonzaga lança mão de alguns procedimentos que visam interligar texto e música, como o uso de Introduções curtas (três compassos), ou maiores (dez compassos). Isso vai depender da necessidade e o objetivo final desejado.

Quando a Introdução apresenta apenas um acorde com fermata, ou inicia com ele, é para comentar o texto.

Também usa os acordes ou os breques para dar a *deixa*, a afinação, o sinal de entrada do cantor, o suspense.

Reforça o caráter do texto, dos versos, dos personagens, da situação, da cena, através de alternância de solistas, emprego de pausas, fermatas, uso simultâneo de dois modos tonais, erros propositais de prosódia, uso da modinha.

No número musical que será interrompido várias vezes (4-bis), Chiquinha Gonzaga utiliza a forma rondó, que contém pequenas seções, propiciando assim, as interrupções.

Uso enfático da marcação de tempo para organizar a movimentação dos personagens ou, o uso do contratempo para conotar o ladrão.

Enfim, a compositora elabora e tece relações entre os procedimentos musicais e as situações cênicas, reforçando e enriquecendo as caracteríscas da Burleta.

## 3.4. **PEÇA: MARIA**

Autor: **Viriato Correia**

### 3.4.1 ASPECTOS GERAIS

Música: Francisca Gonzaga

Data: Rio de Janeiro, 1933

Gênero: Opereta

Número de atos: 3

Número de cenas: 37

Número de personagens: 19, mais figurantes

Número de cenários: 7

Números musicais - no texto: 22; na partitura: 23

Sinopse: Uma prostituta - Maria é dominada por seu cafetão, Doca. Dois homens disputam o amor de Maria: Lauro, agrônomo dono de engenho e Araponga, um fazendeiro próspero de passagem pela vila. Maria consegue a prisão de Doca. Paralela a esta trama, existe uma disputa entre o engenho de Lauro e o engenho de José Firmino. Maria interfere na disputa entre José Firmino e Lauro pedindo dinheiro a Araponga. Em troca, vai partir com Araponga mas, no último instante, fica com Lauro.

Características gerais da peça:

a) a presença de diálogos falados;

b) a presença de partes cantadas, incluindo coro e solos;

c) presença de números de dança;

Personagens principais: Maria, Lauro, Araponga, José Firmino, Doca, Helena.

Personagens cômicos: Archimedes e Maroca.

Personagens coadjuvantes: Lica, Merandolina, Vidoca, Dedeco, Calunguinha, Casemiro, Salim, Nicota, Cigana, Biné, Santinha.

Personagem figurantes: Camponeses e Camponesas, Vaqueiros, Crianças, Moças do Mirimzal, Músicos, Artistas do Circo, Ciganos, Operários, Pastorinhas, Um Rapaz, Uma Moça, Diretor do Circo, Primeira e Segunda Ciganas, Um Cigano, Povo.

## 3.4.2 CONTEÚDO DAS CENAS

Primeiro Ato:

Primeiro Quadro:

Cena 1

D. Helena faz a distribuição de presentes da noite de natal e é saudada pelas moças do Mirimzal.

Cena 2

Cumprimentos e agradecimentos à D. Helena.

Cena 3

D. Helena é informada que Archimedes, a autoridade suprema da vila, irá dizer a Missa do Galo.

Cena 4

Informações sobre a personagem Maria;

Cena 5

Maria canta fora de cena;

Cena 6

D. Helena quer satisfações de Archimedes

Cena 7

D. Helena questiona o excesso de autoridade do Archimedes, excesso este propiciado por José Firmino;

Cena 8

Informações sobre o personagem Lauro. Fica clara a competição entre José Firmino e Lauro.

Cena 9

Helena toma satisfações com José Firmino;

Cena 10

Saudações aos Vaqueiros

Cena 11

Saudação a Araponga;

Cena 12

Canto para animar a festa de natal;

Cena 13

Chegada de Maria cantando;

Cena 14

Saída para a Igreja cantando;

Segundo Quadro:

Cena Única

Araponga propõe casamento à Maria e ela recusa. Doca presencia a cena;

Terceiro Quadro:

Cena 1

Dançam a quadrilha;

Cena 2a[53]

Archimedes impõe sua autoridade;

Cena 2b

Maroca é chamada a atenção. A verminose de Calunguinha;

Cena 3

Canto das Pastorinhas. Informações sobre Biné. A questão moral de Merandolina. Lauro defende Maria;

[53]Como a numeração no texto estava errada, organizamos as duas cenas 2 em a e b, de acordo com a ordem de aparecimento.

Cena 4

Comentários sobre a cena anterior. É meia-noite e todos vão para a igreja cantando;

Cena 5

Maria agradece gesto de Lauro e chora. Dueto Lauro e Maria. Doca presencia a cena escondido;

Segundo ato:

Primeiro Quadro

Cena Única

Maria consulta Cigana e esta, prevê morte;

Segundo Quadro:

Cena 1

Bailado dos Ciganos. Festa no engenho de Lauro;

Cena 2

Calunguinha está curado dos vermes;

Cena 3

Comentários sobre o engenho. Lauro e Maria estão juntos. Doca jurou matar Maria;

Cena 4

Calunguinha se mostra feliz;

Cena 5

Discurso ufanista de Calunguinha e suas pretensões de namoro. Número musical;

Cena 6

Negociação de cavalo entre Archimedes e Cigano;

Cena 7

Firmino e Archimedes tramam a falência de Lauro;

Cena 8

Archimedes exerce seus vários cargos;

Cena 9

Archimedes ordena a prisão dos desordeiros na beira do rio;

Cena 10

Namoro entre Archimedes e Maroca;

Cena 11

Maria procura por Lauro e lhe conta que Doca jurou matá-la. Lauro canta protegendo-a;

Cena 12

Esclarecimentos sobre o alarme falso de briga na beira do rio. Dedeco impede a negociação do cavalo de Archimedes;

Cena 13

Discussão entre D. Helena e José Firmino;

Cena 14

Araponga avisa que vai partir e canta para Maria;

Cena 15

Convite para a festa da escola;

Cena 16

Encontro de Doca e Maria. Duelo entre eles. Maria vai matá-lo;

Cena 17

Helena impede o assassinato. Maria e demais cantam;

## Terceiro ato

### Primeiro Quadro

Cena 1

Archimedes dá bronca no público que espera pelo espetáculo circense;

Cena 2

Firmino está prestes a adquirir os bens de Lauro. Questiona o excesso de poder de Archimedes;

Cena 3

Maria tenta salvar as contas de Lauro. Foi informada que o descarrilhamento da mercadoria foi feito por Doca;

Cena 4

Desafio (canto entre os personagens);

Cena 5

Archimedes expulsa os personagens da cena anterior;

Cena 6

Archimedes está em apuros devido ao acúmulo de cargos;

Cena 7

Archimedes explica que é eclético;

Cena 8

D. Helena conta a Maria que as tentativas de salvar o engenho, foram em vão;

Cena 9

Maria manda recado marcando encontro com Araponga, planejando salvar Lauro;

Cena 10

Archimedes apresenta o circo;

Cena 11

Espetáculo circense é interrompido por Merandolina. O povo se revolta contra Archimedes;

Segundo Quadro:

Cena Única

Boatos maldosos na vila sobre o encontro de Maria e Araponga;

Terceiro Quadro:

Cena 1

Maria canta e espera por Araponga;

Cena 2

Araponga chega e questiona a repentina decisão de Maria;

Cena 3

Helena chega e Maria esconde Araponga;

Cena 4

Helena repreende Maria e a faz se arrepender;

Cena 5

Lauro chega, pede explicações a Maria e desafia Araponga. Lauro humilha Maria. Araponga e Helena defendem-na. Araponga e Lauro se reconciliam. Maria fica com Lauro e Araponga parte. Festa de despedida de Araponga;

Fim da peça.

## 3.4.3 A QUESTÃO DO GÊNERO

Maria está sendo classificada como uma Opereta, devido à sua proporção, à freqüência de números de música cantados (sejam solos, duetos, quartetos e coro) e dançados, registrando a forte influência de procedimentos provenientes da Ópera.

Porém, além das influências que o gênero sofreu na sua origem, outro vínculo deve ser abordado. A peça tem um estilo melodramático:

"O melodrama é um gênero teatral que dá preferência antes de mais nada à sensação e à emoção. Sua primeira preocupação foi a de ir variando essas emoções com a alternância e o contraste de cenas tranqüilas ou agitadas, alegres ou patéticas. É também um teatro onde a ação novelesca e espetacular impede a reflexão e deixa os nervos em pé."[54]

O melodrama, enquanto gênero, surgiu na França em fins do século XVIII e, desde então, acha-se em constante evolução. Aparece, às vezes mais marcantemente na história do espetáculo, e outras vezes, quase desaparece. Porém, sua característica de "espetáculo ocular, que aposta por inteiro no espetacular"[55] permeia as mais variadas renovações do século XX.

Os aspectos melodramáticos presentes na Opereta **Maria** são:

**a) a linguagem melodramática:**

"A linguagem do melodrama recorre unicamente às suas funções emocionais. Os diálogos do melodrama apresentam os tics da linguagem sentimental, dramático e realista, próprios de cada geração."[56]

Fala da personagem Merandolina no primeiro ato de Maria:

---

[54]THOMASSEAU, J. **El Melodrama**. México: Fondo de Cultura Económica, 1989. p.153.
[55]GAUTIER, T apud THOMASSEAU, J. *Op cit.* p.139.
[56]***Idem, ibidem.*** p.139.

"Merandolina (que já desceu): - Qual Maria? A tal do Doca. Pois em festa que há tanta moça honesta consente-se uma mulher pública como a Maria? Olhem, a minha filha não dansa em festa em que dansa mulher da laia da tal Maria." (sic)[57]

Como se pode notar, essa fala reflete a moral da época, que hoje está completamente ultrapassada, como estão ultrapassados os termos empregados para nomear as profissões de prostituta e cafetão como "a tal do Doca", "mulher pública,...da laia".

Outra fala registra mais algumas características:

"Araponga: - Sou. Não há boiadeiro mais rico nos sertões do Maranhão. Os meus campos, as minhas fazendas não as posso contar de repente. É terra que até parece que só acaba no fim do mundo. É gado como não há tanta estrella no céo. No entanto agora eu vejo que não há ninguém mais pobre do que eu. De que vale tudo isso , se tu não és minha."(sic)[58].

Aqui se encontra mais especificidades da linguagem melodramática que são apontadas por Eric Bentley[59].

Segundo Bentley, a linguagem do melodrama é intencionalmente exagerada. E é isso que se observa na fala de Araponga: "É terra que só acaba no fim do mundo...É gado como não há tanta estrella no céo". Bentley também avalia a necessidade de uma retórica elevada, pois a conversação corriqueira seria tomada como incongruente e anticlímax. Na fala de Araponga também se encontra essa característica: o personagem emprega a segunda pessoa do singular e fala um português gramaticalmente correto: "...não as posso contar de repente", "se tu não és minha".

---

[57]CORREIA, V. **Maria**. cópia mecanográfica. p.4-5

[58]***Idem, ibidem***. p.15.

[59]BENTLEY, E. **A Experiência Viva do Teatro.** 2a. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981. p.181-200.

**b) as reações ao melodrama:**

Ainda seguindo Bentley, o melodrama desperta na assistência a dupla temor/compaixão, sendo que o primeiro geralmente é provocado pelas paisagens hostís e pelo vilão, enquanto a compaixão resulta da identificação do público com o herói.

No texto, a heroína é Maria e o perverso e grande vilão é Doca. Veja o início do diálogo entre eles, no final do segundo ato, quando Doca tenta matar Maria:

"Maria: (numa decisão) - Afinal que queres de mim? Fala.

Doca: - Nada. Nada. Quero apenas beber o teu sangue.

Maria: (friamente, decididamente) - Vae-te embora, Doca. Pelo amor de Deus deixa minha vida socegada.

Doca: (riso escarninho) - Ah! Isso não fica assim só..." (sic)[60]

Nesse trecho da peça, toda a assistência está aflita, temerosa de que Doca realize seu intento. Ao mesmo tempo, identifica-se com Maria em sua triste sina. A cena cresce em tensão e choque de forças antagônicas, até sua resolução, no final do ato.

**c) o cenário:**

"Todas as críticas da época estão de acordo em reconhecer a inventiva e o engenho dos cenógrafos do melodrama"[61].

Para a análise dessa característica, basta atentar para o fato de a peça ter apenas três atos, mas usar sete cenários diferentes, alternando ambientes abertos e fechados: 1) Terreiro da fazenda Mirador; 2) Largo da Igreja; 3) Barraca de Ciganos; 4) Pátio do engenho Santa Amália; 5) Salão da Casa da Câmara; 6) Uma longa estrada roceira de casinholas; 7) Casa e terreiro de Siá Lica.

---

[60]CORREIA, V. *Op. cit.* p.46.
[61]THOMASSEAU, J. *Op. cit.* p.143.

De acordo com Thomasseau, as inovações técnicas do final do século XIX propiciaram um enriquecimento da dimensão espetacular do melodrama, havendo, até mesmo, os lugares preferidos para o seu desenrolar. Aqueles que apareciam mais comumente, são:

- O lugar agreste que representa o espaço do trabalho, da miséria ou da felicidade;

_ O bosque que é o lugar dos perigos e agressões;

- A casa ou estalagem, lugar de encontros e de enfrentamentos;

- O castelo, lugar de poder e riqueza.[62]

A peça Maria não foge a esses lugares comuns. Está ambientada no campo, em meio aos Engenhos de Açúcar.

O espaço do trabalho está representado pelo Engenho de Lauro, o espaço de miséria, pelo Engenho de José Firmino e, o espaço da felicidade (no caso não a felicidade ideal, mas a felicidade real, a vida sustentada por duas forças opostas: o bem e o mal, a riqueza e a pobreza) é a vila que se formou graças a presença dos Engenhos com seus empregados.

**d) a música no melodrama:**

"A música no melodrama é expressiva e descritiva. Sua função é antes de mais nada emocional"[63]

Existe, porém, uma definição de melodrama em termos musicais:

"No italiano é *dramma per musica*; o mesmo que Ópera".

"Um tipo de drama, ou uma parte de um drama no qual a ação é levada adiante pelo protagonista falando nas pausas do acompanhamento musical e mais tarde comumente durante o acompanhamento."[64]

---

[62]THOMASSEAU, J. *Op. cit.* p.141.
[63]THOMASSEAU, J. *Op. cit.* p.143-144.
[64]GROVE Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan Publishers, 1980.

Essas duas definições divergem entre si, tendo em vista que na Ópera não existem os diálogos falados, propriamente ditos.

A segunda definição, no entanto, coloca o melodrama como uma ação em cujo desenrolar o protagonista fala, havendo um acompanhamento musical simultâneo ou intercalado à fala.

O melodrama teatral é, segundo Pixérécourt[65] "um drama lírico cuja música é executada pela orquestra ao invés de ser cantada."

Pode-se unir, portanto, os conceitos. Tanto o melodrama teatral, quanto o musical têm como referência um acompanhamento musical que não inclui o canto. A função da música é emocional.

Um bom exemplo dessas características, na peça, está na continuação da cena do final do segundo ato, quando Maria (a heroína) já virou o jogo, e é ela quem vai matar Doca (o vilão):

"Maria: - (tirando uma faca da saia e mostrando-a) Tenho (encaram-se) Não queres que eu seja feliz, não é verdade? A minha felicidade está na ponta desta faca disse a cigana. Tudo supportei de ti. Que me enganasses, que me explorasses, que me enlameasses. Supportei porque tinha o coração vasio. (De olhos no céo) Deus! tu és testemunha de que eu fiz tudo para não matar. (outro tom) Sae da minha frente (Doca atira-se a ella. Duelo à faca. Doca vai dar um golpe e a faca cae-lhe das mãos. Quer apanhal-a mas tropeça num banco e cae. Maria põe-lhe um pé no peito) Não quizeste que eu fosse feliz! não quizeste! (E vae se curvando para lhe cravar a faca no peito quando Helena surge na varada praticavel e da um grito)." (sic)[66]

Esse final de ato fica ainda mais rico no final da fala, quando se junta a música que, embora não esteja indicada no texto, está indicada na partitura.

---

[65]autor do primeiro melodrama verdadeiro - *Coelina ou l 'Enfant du mystère* (1800), citado no livro de Thomasseau aqui utilizado. p.143.
[66]CORREIA, V. *Op. cit.* p.47.

Enquanto a personagem Helena aparece e grita, quatro compassos e meio de música já se passaram e, todo o restante do ato se desenvolverá com música. Portanto, os dois sentidos de melodrama (sentido musical e teatral) se unem aqui, uma vez que as últimas frases ditas por Maria têm um acompanhamento musical que, é realizado em cromatismo[67], acabando por gerar um clima de instabilidade exuberante e colaborando com a tensão da cena.

Há fortes traços melodramáticos presentes nessa Opereta, escrita dentro dos padrões do melodrama. Porém, ao incorporar números de música cantados e dançados, entre os quais são encontrados duetos, quartetos e coro, provenientes da tradição operística, a peça se encaixa no gênero Opereta.

### 3.4.3.1 **Maria** ou **Carmem**?

Na origem da *Opéra Comique*, mais especificamente nas *Piéces en Vaudeville*, encontram-se procedimentos paródicos enfocados pela teoria da intertextualidade. Segundo os teóricos, todo texto só é compreensível pelo jogo de textos que o precedem e que, por transformação, influem sobre ele e o elaboram. É um caso de paródia em seu sentido mais amplo, de comparação e diálogo com a tradição literária, teatral e musical.[68]

Em 1875, estreava em Paris uma *Opéra Comique* em quatro atos de G. Bizet denominada **Carmem**, que fez muito sucesso.

Entre a peça em questão, **Maria** e essa *Opéra Comique* existem alguns pontos de contato.

---

[67]Escala em semitom passando por todos os sons do sistema ocidental, propiciando instabilidade, pois não está de acordo com o padrão Maior ou menor, geradores de tonalidade e portanto, de pólo atrativo.
[68]PAVIS, P. **Diccionario del Teatro.** Barcelona: Paidós, 1984.

Iniciando pelo nome das obras: *Carmem*, *Maria*, nomes femininos para as personagens protagonistas. As duas personagens se debatem no mesmo conflito: a escolha entre dois homens. No caso de Maria, ela deve escolher entre Araponga e Lauro; no caso de Carmem, a escolha será entre Dom José e Escamillo.

Ambas as peças apresentam características melodramáticas. Daí uma conclusão extemporânea: os procedimentos melodramáticos já eram utilizados nos textos operísticos. A intertextualidade também ocorre aqui.

As personagens aparecem, no primeiro ato das respectivas peças, em meio a uma aglomeração de pessoas que em clima de festa, aguardam ansiosamente pela chegada das protagonistas, Maria e Carmem.

Carmem é uma cigana prostituta que consulta as cartas para ver o seu futuro. Maria é uma prostituta mística que vai procurar uma cigana para conhecer o seu futuro. Provavelmente, ela, Maria é também uma cigana[69].

Diante dessas características comuns pode-se dizer que **Maria,** peça de 1933 sofreu forte influência de **Carmem**, peça de 1875.

[69]Ver ainda neste capítulo ítem: Inserção das Músicas no texto de **Maria**.

### 3.4.4 SOBRE A AÇÃO

Com quem ficará Maria, com Lauro, ou com Araponga?

Eis aqui um triângulo amoroso a ser resolvido.

O autor, porém, prefere despertar uma outra grande preocupação na assistência: José Firmino conseguirá vencer Lauro?

Os conflitos se entrelaçam no último ato. É que Maria, pensando na felicidade de Lauro, planeja ficar com Araponga. Só assim salvaria Lauro da falência financeira que José Firmino irá impor-lhe.

Este é o principal foco da ação dramática em **Maria**, em torno dele, vão aparecer tramas secundárias, unidades dramáticas paralelas, que podem ser esquematizadas da seguinte forma:

a) A concentração da autoridade nas mãos de Archimedes, o que vem a causar transtornos em toda a população;

b) O amor não correspondido de Archimedes por Maroca;

c) A verminose de Calunguinha e sua posterior cura, reflexo das diferenças entre os engenhos de José Firmino e Lauro;

d) Os mexericos de Biné, o surdo-mudo que remexe a vida de todos os moradores da vila;

e) A preservação da moral da vila, sob os auspícios de Merandolina, mãe de Vidoca, uma sirigaita, e de Dedeco, um dedo-duro;

f) O interesse de Vidoca por Lauro; seu namoro com Casemiro e sua fuga com Doca;

g) A má fé de Archimedes com o Cigano, na negociação de um cavalo cego;

h) As diferenças de opinião entre Helena e José Firmino;

i) A religiosidade de Helena e Maria

O tema que permeia a peça **Maria** é a prostituição. O público se defronta com os preconceitos em relação às prostitutas, tanto no aspecto religioso, moral,

afetivo, humano, como no racial. Os critérios de poder, autoridade e respeito são colocados em xeque, uma vez que marginaliza e, ao mesmo tempo, propicia a prostituição.

A música contribui com o tema na medida em que os números são grandiloqüentes, apelativos. A utilização do melodrama, da polifonia dará peso e sobriedade ao assunto em questão.

## 3.4.5 EVOLUÇÃO DAS PERSONAGENS PRINCIPAIS

### 3.4.5.1 Maria

É apresentada no primeiro ato como uma pessoa boa, de bom coração, que é levada a se prostituir por um cafetão de nome Doca. Tudo leva a crer, porém, que Maria teria se prostituído não só por culpa de Doca mas porque, também era uma pessoa acomodada e carente. Segundo ela, "tinha o coração vazio."[70]

Maria tem dois pretendentes: Lauro e Araponga, mas a sua paixão é Lauro.

Provavelmente, Maria é uma cigana que mantém relações com o seu povo, quando vai consultar outra cigana para lhe fazer previsões.

Quando Lauro e Maria estão juntos, numa espécie de namoro, a informação nos chega pela música:

"Lauro: *Minha abelhinha medrosa*

*Sinto-te toda a tremer*

*Na colméia do meu peito*

*Vem o teu susto esconder...*"[71]

A personagem, boa e inocente, mostra um outro lado da sua personalidade, quando está prestes a matar Doca, embora peça perdão a Deus antes do ato. É a *scène à faire*[72] da personagem, sua mudança qualitativa.

---

[70]CORREIA, V. **Maria**. cópia mecanográfica. p.47.
[71]CORREIA, V. *Op. cit.* p.42.

Maria e Lauro estão juntos mas, é por pouco tempo. Maria vai preferir ficar com Araponga para salvar Lauro. É uma personagem capaz, tanto de sacrifícios, como de perdão, pois Lauro a insulta em público e, mesmo assim, no final, ela fica com ele.

3.4.5.2 Lauro

A trama torna-se mais densa quando o desenvolvimento do personagem Lauro é acompanhado.

Lauro é apresentado como um homem bom, inteligente, progressista, justo. Formado em agronomia, está começando a construir o seu patrimônio e, em conseqüência, acha-se endividado com o banco.

O interesse de Lauro por Maria e vice-versa é anterior ao início da peça. E, a profissão de Maria é o motivo que impede o amor dos dois. Portanto, Lauro é um homem preconceituoso. Ao final da peça, em praça pública, Lauro humilha Maria, condenando-a por ser uma prostituta:

"Lauro: ...Vão dizer lá fóra que há nesta terra um homem que teve a ingenuidade de imaginar que uma mulher de todo o mundo pudesse um dia ser mãe de família." (sic)[73]

Confirmando essa cena, no primeiro ato, quando Maria chora por ser quem é, Lauro nada responde[74].

Lauro somente assume o amor por Maria no terceiro ato, após o dissolução dos vínculos profissionais entre ela e Doca. E, mesmo no desfecho final, quando o amor parece vencer, o preconceito continua.

---

[72]Dá-se este nome à grande virada do personagem, quando ele se mostra realmente como é, contrariando as expectativas criadas até aquele momento.
[73]CORREIA, V. *Op. cit.* p.72.
[74]CORREIA, V. **Maria.** cópia mecanográfica. p.23

Cabe enfatizar que esse preconceito era do conhecimento da personagem Maria pois, na cena final, a do insulto citado acima, a reação dela é de compreensão e não de choque:

"Maria lança-lhe um doce olhar de censura."[75]

3.4.5.3 Araponga

É o único personagem do triângulo amoroso cujo comportamento não reserva surpresas e nem mudanças qualitativas.

É um homem maduro, rico, sincero, alegre, forte, bonito e, principalmente, não demonstra preconceito com relação à profissão de Maria. Muito pelo contrário, compreende as falhas do ser humano:

" - Este cacho de flor que tenho aqui no chapéo estava alli no brejo...Mas que flor bonita, cheira que até embriaga a gente."(sic)[76]

Até mesmo cantando, Maria aponta, como obstáculo para aceitar Araponga, a sua profissão. Tal motivo, porém, não afasta Araponga, mas Lauro:

"*Eu sou a flor venenosa,*

*sou a peccadora flor...*" (sic)[77]

Araponga não perde a esperança de ter Maria, até o terceiro ato, quando se concretiza o relacionamento dela com Lauro. É então que ele resolve partir.

Em Araponga, encontra-se um personagem simples, puro, com quem, racionalmente, Maria deveria ficar. Mas o vencedor da peça é o *amor, sublime amor*.

---

[75]CORREIA, V. *Op. cit.* p.72.
[76]CORREIA, V. *Op. cit.* p.14
[77]CORREIA, V. *Op. cit.* p.16.

3.4.5.4 Doca

Doca mais aparece na peça como motivo de conversa, do que fisicamente. Seu caráter é mostrado como de um homem sem escrúpulos, capaz de qualquer coisa para conseguir seus intentos. Na peça, capaz de levar uma moça a se prostituir para sustentá-lo, capaz de matar e de prejudicar pessoas que possam atrapalhar o seu caminho, no caso, o fato de ter provocado o acidente com a carga de Lauro.

3.4.5.5 Helena

Helena é a alma boa da vila. Nela, encontram-se religiosidade, ponderação, espírito de justiça e caridade. É a grande conciliadora na peça.

3.4.5.6 José Firmino

Um personagem ligado às tradições, sem muita habilidade para questioná-las ou adaptá-las. Apegado às coisas materiais, tem poder econômico e político, graças à tradição familiar. É um covarde, sempre por trás das ações de Archimedes e de Doca. A cena:

Helena para Archimedes: " - O senhor está de miolo molle. O culpado é o cabeçudo do meu genro que lhe põe nas mãos todas as posições e todos os cargos. Até missa o senhor acha que já pode dizer!" (sic)[78]

No terceiro ato, José Firmino sente-se incomodado com o excesso de poder de Archimedes, que começa a agir sozinho. A cena:

"Firmino: (espantado) - Você como juiz já julgou as causas de que é advogado. (Zangado) O que o governo na capital não vae dizer de mim? A responsabilidade é minha, eu é que sou o chefe do partido." (sic)[79]

[78]CORREIA, V. *Op. cit.* p.8
[79]CORREIA, V. *Op. cit.* p.53.

No que diz respeito a Doca, Firmino faz, em segredo para Archimedes, um relato sobre a perda da carga de açúcar de Lauro e, acusa Biné de ter-lhe passado a notícia. Esse diálogo está registrado à página 36 do texto dramático.

Na página 53, Maria irá informar que foi aberto um inquérito, para apurar as causas do descarrilhamento do vagão que levava a carga de açúcar, afirmando que o responsável pelo acidente era o Doca. Firmino foi, portanto, o primeiro a saber do acidente, mas pediu segredo. Depois, iria dizer que tinha recebido a notícia através do espalha-fofoca, Biné. Ora, além do criminoso Doca, apenas o mandante do crime, José Firmino, poderia sabê-lo com antecedência.

Essa ligação com Doca revela também que, José Firmino, sendo o poderoso da região, utiliza os serviços de Maria, apresentada na peça como a única prostituta do lugar. O fim dos vínculos entre Maria e Doca provocam um choque com os interesses pessoais de José Firmino, que tenta preservar a profissão de Maria.

José Firmino encarna, com perfeição, o conhecido tipo brasileiro do Coronel de Engenho, que controla tudo o que se passa na sua área de domínio sempre com as mãos limpas.

## 3.4.6 LOCAL E TEMPO DA AÇÃO

### 3.4.6.1 Cenário

A peça se passa num vilarejo formado por engenhos de açúcar.

São sete cenários:

a) Terreiro da fazenda Mirador;

b) Largo da Igreja;

c) Barraca de Ciganos;

d) Pátio do engenho Santa Amália;

e) Salão da casa da Câmara;

f) Uma longa estrada roceira de casinholas;

g) Casa e terreiro de Siá Lica.

3.4.6.2 Tempo

A peça se passa num espaço de tempo de oito meses, entre o primeiro e o último ato. Entre o primeiro e o segundo ato, decorre um período de tempo relativamente grande pois, o personagem Calunguinha fica curado de suas verminoses e é alfabetizado. Do segundo para o terceiro ato, há um espaço de tempo de no máximo uma semana, quando ocorre o vencimento de uma letra bancária e a partida de Araponga, ambos anunciados no segundo ato.

O primeiro ato ocorre numa noite de Natal. O segundo ato, ocorre num dia de festa e o terceiro ato que começa num dia de domingo, termina na manhã da segunda-feira subseqüente.

## 3.4.7 INSERÇÃO DAS MÚSICAS VISTAS ATRAVÉS DO TEXTO

(T=Texto; N°=Número Musical)

| Primeiro ato |
|---|

Quadro Primeiro

Cena 1

Música ao longe (N° 1)/ Distribuição de presentes (T).

Cena 2

A mesma música saudando Helena (N° 1)/ Discurso de Salim (T).

Cena 3

Archimedes irá dizer a missa (T).

Cena 4

Informes sobre Maria (T).

Cena 5

Canto de Maria fora de cena - *sollo secco* (N° 2).

Cenas 6 e 7

Em questão a autoridade de Archimedes (T).

Cena 8

A disputa entre José Firmino e Lauro (T)

Cena 9

Helena toma satisfações de José Firmino (T).

Cena 10

Entrada e canto dos Vaqueiros (N° 3).

Cena 11

Araponga é saudado na vila (T).

Cena 12

Araponga pede música (T)/ Canto e dança (N° 4).

Cena 13

Surge Maria cantando (N° 4).

Cena 14

Saída para a Igreja (T)/ Canto para a saída (N° 5).

Quadro Segundo.

Cena Única

Declaração de Araponga à Maria (T)/ Araponga canta (N° 6)/ Doca aparece (T)/ Recusa de Maria (T)/ Maria canta (N° 6).

Quadro Terceiro.

Cena 1

Quadrilha (N° 7)

Cenas 2a e 2b

Tramas secundárias (T)

Cena 3

Pastorinhas cantam (N° 8)/ Tramas secundárias (T)/ Quadrilha (N° 7)/ Merandolina prega a moral (T).

Cena 4

Comentários sobre Merandolina (T)/ Sinos da meia-noite[80]/ Reza (T)/ Canto: **Hosanna** (N° 9).

Cena 5

Agradecimento de Maria à Lauro (T)/ Lauro canta (N° 10)/ Maria chora (T)/ Maria canta (N° 10)/ Dueto: Lauro e Maria (N° 10).

## Segundo ato

### Quadro Primeiro

Cena Única

Consulta à Cigana (T)/ Música (N° 11A)[81].

### Quadro Segundo

Cena 1

Bailado dos Ciganos (N° 11C)/ Festa no Engenho de Lauro (T).

Cena 2

A Cura de Calunguinha (T).

Cena 3

Informações sobre namoro de Maria e Lauro e tramas secundárias (T)

Cena 4

Elogios à Calunguinha (T).

[80]Aqui como em **Forrobodó** é uma Percussão Incidental. É um anúncio da hora.
[81]O número 11 era conjuminado em 11A, 11B e 11C. Estas designações literais foram dadas provavelmente por se tratar de um mesmo número com um mesmo tema. Porém o número 11B deve ter sido retirado do texto. Siga a análise.

Cena 5

Discuros de Calunguinha (T)/ Calunguinha e Moças cantam (N° 12).

Cena 6

Negociação do cavalo (T).

Cena 7

Intenções de José Firmino com relação ao engenho de Lauro (T).

Cenas 8 e 9

Tramas secundárias (T).

Cena 10

Ciganas prevêem o amor para Archimedes e Maroca (T)/ Archimedes se declara para Maroca (T)/ Dueto: Archimedes e Maroca (N° 13).

Cena 11

Maria apavorada porque foi jurada de morte por Doca (T)/ Lauro a consola (T)/ Dueto: Lauro e Maria (N° 14).

Cena 12

Desfeita a negociação do cavalo (T)/ Archimedes manda prender o culpado - Dedeco (T).

Cena 13

Discussão entre Helena e José Firmino (T).

Cena 14

Aviso da partida de Araponga (T)/ Araponga canta pra Maria (N° 15A)[82].

Cena 15

Festa da escola (T).

[82]Neste caso, a denominação literal ao lado do número, foi em função de qual seria o intérprete da música. Em uma cópia deste número de Chiquinha Gonzaga, manuscrita, encontramos a anotação: "Para substituir o n° 15 caso seja cantado por Celestino." Haveria então, outro número 15 destinado a Vicente Celestino. Portanto, pairavam dúvidas sobre qual personagem Vicente Celeste interpretaria, se Araponga ou se Lauro. E Chiquinha Gonzaga previu isso nas composições.

Cena 16

Duelo entre Doca e Maria (T).

Cena 17

Helena impede Maria de assassinar Doca, Maria canta arrependida, Doca é preso e Lauro consola Maria (melodrama) (N° 16).

## Terceiro ato

### Quadro Primeiro

Charanga (N° 17).

Cena 1

Invasão da Câmara para o espetáculo circense (T).

Cena 2

O vencimento da letra bancária de Lauro (T).

Cena 3

Preocupação de Maria (T).

Cena 4

Desafio: Casemiro e Calunguinha (N° 18).

Cena 5

Archimedes expulsa o povo da Câmara (T).

Cenas 6 e 7

Tramas secundárias (T).

Cena 8

Helena não conseguiu salvar Lauro (T).

Cena 9

Maria marca encontro com Araponga (T).

Cena 10

Charanga (N° 19)/ Archimedes apresenta o circo (T).

Cena 11

O Espetáculo Circense (N° 19)/ A fuga de Doca com Vidoca (T)/ População levanta-se contra Archimedes (T).

Quadro Segundo

Cena Única

Fofocas, na vila, sobre Lauro, Maria e Araponga (T).

Quadro Terceiro

Cena 1

Lamento de Maria (N° 20)/ Maria aflita (T)

Cena 2

Encontro de Araponga com Maria (T).

Cena 3

Interrupção do encontro por Helena (T)/ Maria esconde Araponga (T).

Cena 4

Helena impede Maria do sacrifício (T).

Cena 5

Lauro chega e desafia Araponga (T)/ Humilhação de Maria (T)/ Despedida de Maria e Lauro cantando, arrependimento de Maria e despedida de Araponga (melodrama) (N° 21).

Fim da Peça

Na peça, a aparição de música acontece na proporção inversa do acúmulo dos conflitos e do clímax da peça. No primeiro ato são dez números musicais, no segundo ato, são oito e no terceiro e último ato totalizam cinco números.

Observa-se que o texto foi escrito antes da música, pois os documentos originais apresentam o texto datilografado, repleto de anotações feitas à mão pela compositora, estruturando os caracteres concernentes aos números.

Observação feita pela compositora, ao lado do dueto de Maroca e Archimedes, no segundo ato:

"Música com grande acento caricato pois vae ser cantado pelas duas figuras mais ridículas da peça." (sic)[83]

Chiquinha Gonzaga modifica os versos criados por Viriato Correia, adequando melhor o texto à música.[84]

Os números musicais em que essas modificações ocorrem efetivamente são: 3, 4, 6, 7, 10, 12, 13, 14, 16, 18, 19, 20, 21.

[83]Texto Teatral de Maria. p.40-41 (anexo II).
[84]Ver análises musicais em anexo I. Parte Vocal; ítem texto.

3.4.7.1 Análise

Primeiro ato

Quadro Primeiro

Segundo o texto, "Antes de levantar o panno música ao longe. Panno em cima música e cantos approximam-se pouco a pouco. Scena cheia. Grande alegria." (sic)

Cena 1:

NÚMERO 1 (Introdução e Primeira Seção)

Composição dividida em duas seções, mais uma Introdução instrumental de 18 compassos. Essa é, portanto, a medida de *tempo cênico* de "antes de levantar o pano". Após esses dezoito compassos, começa o coro a cantar e a dançar[85] o refrão da música que está sendo chamado de Primeira Seção. São apenas onze compassos. Essa Primeira Seção termina com uma cadência perfeita e traz indicação de fim na partitura (c.29). Mas, essa não é a única indicação de fim do número musical. Os três últimos compassos da segunda página da partitura, também trazem a indicação de fim (c.46 a 48).

A música será repetida para saudar Helena após diálogos da cena 1, logo abaixo. Nessa primeira aparição, o número musical é encerrado ao final da Primeira Seção (c.29), onde somente o refrão é exposto.

Cena 2: seguindo o texto, ao final da cena 1, após distribuição de presentes "Moças do Mirimzal vem entrando, uniformisadas, ao som da música, cantando. A frente vem Salim. Atraz - orchestra de violas, cavaquinhos, pandeiros, gonzás, harmonicas, etc." (sic)[86] e, depois disso, aparecem os versos: "*Lindas flores da mata...*" datilografado e, com indicação de Chiquinha Gonzaga: *sollo*.[87]

---

[85]A letra da música diz: "*dansemos, dansemos que é bom dansar*"(sic)
[86]CORREIA, V. ***Op. cit.*** p.1
[87]CORREIA, V. ***Op. cit.*** p.2.

NÚMERO 1 (Segunda Seção e Retorno)

Na partitura, é exatamente na Segunda Seção do número 1 que há a indicação: "Luizinha (sollo)". Observa-se que essa personagem figurante não estava em cena, portanto, essa segunda aparição da música vem completar a primeira, no Quadro Primeiro, cena 1.

De acordo com a partitura, após esta Segunda Seção (solo) volta-se ao refrão (Primeira Seção) em que canta o coro.

A música segue a seguinte ordem:

Solo/ Coro/ Solo (versos diferentes)/ Coro e fim (c.46 a 48).

O número musical 1 tem, portanto, a função de abrir o espetáculo, propiciar a coreografia e ainda fazer a ligação entre as cenas 1 e 2.

Cenas 3 e 4: Nestas cenas não aparecem números de música.

Cena 5: No texto, após uma seqüência de diálogos com os quais somos informados a respeito de Maria, sua profissão, suas paixões e seus pretendentes, Viriato Correia indica: "(Fora, rompe inesperadamente canto claro de Maria). Maria (cantando fora)"[88].

NÚMERO 2

Aparecem no texto, os versos que devem ser cantados por Maria. Ainda no texto, Chiquinha Gonzaga anotou à mão o número da música: "2 e 4".

Na partitura, a compositora anotou apenas: "Número 2: Maria (fora, cantando) *Vivo a rir, vivo a cantar* (secco)"[89], não anotando a linha melódica.

Que a personagem canta fora de cena e sem acompanhamento instrumental é uma conclusão lógica. Mas qual é a linha melódica?

---

[88]CORREIA, V. *Op. cit.* p.6.

[89]A indicação *secco* é para informar que não existe acompanhamento instrumental.

Juntando as anotações da partitura e do texto deduz-se que a linha melódica dessa música é a mesma que aparece no número musical 4, a partir do compasso 30.

Mas aqui, no número musical 2, a linha melódica contempla apenas uma estrofe inserida em 8 compassos. A estrofe cantada aqui é a seguinte:

"*Vivo a cantar, a cantar*

*Vivo a rir, a rir, a rir...*

*Que destino singular*

*De quem anda a se illudir* (O canto vae se apagando ao longe)"(sic)[90]

Observando, comparativamente, letra e música, percebe-se que a música contém dados sobre a personagem que contrariam os versos e que não foram revelados no texto.

Tal fato tem relação com a função dramatúrgica do número musical:

A linha melódica está em tonalidade menor - Dó menor e andamento *allegretto* (mais lento que *allegro*). Os primeiro e terceiro versos têm predominância de semicolcheias e, portanto, são cantados mais movidos. Os segundo e quarto têm predominância de colcheias e são cantados paulatinamente.[91]

Como se não bastasse, o primeiro e terceiro versos são ascendentes, caminham do grave para o agudo e, o segundo e quarto versos são descendentes, caminham do agudo para o grave. Note-se que os sons graves são mais fechados, a ressonância da voz se dá mais no peito, conotam introspecção. Os sons agudos são mais estridentes, mais brilhantes, predomina a ressonância de cabeça, conotando o etéreo, o sublime.

---

[90]CORREIA, V. *Op. cit.* p.6.

[91]As semicolcheias têm metade do valor das colcheias. Ou seja, são mais curtas, é necessário um número maior de figuras e sons para preencher o compasso. Por isso, o primeiro e o terceiro versos *parecem* ser cantados mais *rapidamente*.

Juntando as características, descobre-se que o aspecto geral dessa linha melódica é de amargura e não de uma pressuposta felicidade para a pessoa que *vive a rir e a cantar*.

A música dá novas informações ao espectador sobre a personagem. Maria é uma pessoa amargurada, fato não relatado pelas fofoqueiras.

Além disso, uma outra informação é dada pela escala utilizada neste solo. É a escala menor cigana, que tem esse nome, por ser muito usada na música daquele povo.

Supõe-se então que Maria é uma cigana ou, pelo menos, mantém ligações com os ciganos. Esse fato é reforçado no segundo ato, quando a personagem, querendo saber sobre seu futuro, vai procurar uma cigana e não uma cartomante, por exemplo.

Cenas 6 a 9: Nestas cenas não aparecem números musicais.

Cena 10: Após os diálogos que tratam da autoridade de Archimedes e, expõem a disputa entre José Firmino e Lauro, a discussão é interrompida pela música:

"Firmino: - Não senhora, foi o Salim. Salim (Salim approxima-se) o Cajaseira não está trabalhando em Santa Anália? (Rumor de canto ao longe)" (sic)[92]

São apontadas ainda mais duas falas e a indicação: "(Canto mais perto...Vaqueiros vão entrando , a cantar)."[93]

NÚMERO 3

A indicação de rumor ao longe refere-se à Introdução do número musical 3, de oito compassos e meio, em cujo final existe a indicação fim.

Seguem-se, no texto, duas estrofes de seis versos cada uma.

---

[92]CORREIA, V. *Op. cit.* p.11.
[93]CORREIA, V. *Op. cit.* p.11.

O número musical é uma canção estrófica de uma Única Seção com Introdução Instrumental.

A entrada dos vaqueiros dá início à seção, cantada por um coro masculino indicado no texto. Mas, apenas os dois primeiros versos do texto estão contemplados na partitura. O restante foi modificado por Chiquinha Gonzaga, embora não esteja legível. O curioso é que os versos do texto encaixam-se, perfeitamente, na melodia.

A outra modificação feita por Chiquiha Gonzaga diz respeito à indicação de Viriato Correia: "rumor de canto ao longe." da cena 9. Chiquinha não realiza canto na Introdução, ela é apenas instrumental.

Essa Introdução vai funcionar também como Coda visto que será repetida ao final do canto e terminar no c.9.

A Introdução segue uma linha melódica característica que pode ser considerada um refrão instrumental do número.

O número põe fim às discussões entre José Firmino, Helena e Archimedes, intervindo na ação dramática e enfatisa a entrada dos vaqueiros.

Cena 11: Nesta cena não aparece número musical

Cenas 12 e 13 (estão conjuminadas): Esta seqüência tem início com a provocação de Araponga dizendo que a rapaziada não tem alegria, não brinca, não dança.

NÚMERO 4

É o primeiro número musical mais longo. São 53 compassos e repetições. Está dividido em três seções de canto e, Introdução instrumental com indicação de dança. Paralela a essa divisão formal, baseada nos procedimentos musicais, Chiquinha Gonzaga dividiu o número em partes designadas A, B, C, D anotadas à mão, no texto dramático e na partitura, tomando como base as estrofes.

Chiquinha Gonzaga segue os versos do texto, acrescentando pequenas modificações, como a troca de "*Todo um terreiro de luar*" por "*Um terreiro de luar*".

Daí o fato de aparecerem confusões relacionadas às repetições de seções com versos diferentes.

No texto, após a estrofe de Araponga, aparecem cinco versos em que vêm intercalados Maria, Homens, Mulheres e, finalmente todos reunidos. Porém, os erros prosódicos são tantos que pela indicação da partitura parece que essa estrofe não existe, ou o que é mais provável, ela foi abolida. Após Araponga cantar sobre a melodia do trecho A, segue-se o refrão "*Ferrôa gente, ferrôa*" finalizando sobre a melodia do trecho B, exatamente o oposto das anotações do texto e as anotações à mão, feitas por Chiquinha Gonzaga também no texto.

É um número que vem a contemplar a vontade do personagem Araponga, é o próprio motivo da cena.

Neste número, quando a personagem Maria entra e canta, a música terá a função de sedução. A personagem tem como propósito seduzir, conquistar os personagens em cena e o público (é sua primeira aparição em cena). Veja os versos:

"*Trago nas saias o cheiro*
*do samba a trescalar*
*Encho de vida um terreiro*
*Um terreiro de luar.*"[94]

Cena 14: Após esse número musical, as pessoas são convidadas a irem a Igreja e se retiram cantando.

[94]CORREIA, V. *Op. cit.* p.13.

NÚMERO 5

O texto traz a indicação:

"Várias Vozes: (alegremente) - Para a egreja! para a egreja! (a música de scena rompe uma marcha. Canto. Marcha. Evoluções..."(sic)[95].

Segue-se a indicação de que é para todos cantarem, mas os versos não foram datilografados.

É Chiquinha Gonzaga quem os escreve à mão. Provavelmente, os versos são de autoria da compositora o que lhe dá também o título de letrista.

São, portanto, os mesmos da partitura, porém, acrescidos de repetições como: "*Todos, todos a caminho/ a caminho/*"

Viriato Correia faz a indicação de Marcha, no entanto, apesar de existir uma forma musical aliada a determinada coreografia denominada marcha, Chiquinha Gonzaga não a utiliza no número. O procedimento adotado é a ênfase na marcação dos tempos na parte instrumental, tipicamente usada naquela forma, procedimento este que propicia a coreografia.

Esse número musical, ao enfatizar a marcação dos tempos, vai organizar a saída dos personagens para a igreja.

Quadro Segundo

Cena Única

NÚMERO 6

É uma cena amorosa e confidencial entre Maria e Araponga. Após Araponga propor casamento a Maria e ela, comovida recusar, Araponga canta pra ela as duas estrofes presentes no texto (corresponde ao número musical 6).

Os versos enfatizam a solidão e a tristeza da vida de Araponga, e a melodia confirma esta característica, utilizando uma tonalidade menor, Fá menor.

---

[95]CORREIA, V. *Op. cit.* p.13-14.

Os motivos melódicos se iniciam em movimento ascendente, mas concluem descendentemente (procedimento semelhante ao descrito acima no número musical 2, o *sollo secco* de Maria). Esse procedimento melódico dá idéia de decepção, rompimento de perspectivas. Ambas as características completam a primeira idéia. Pode-se dizer que Araponga já pressentia o final que o aguardava

Esta informação é adiantada pela música.

Ao final da segunda estrofe, a passagem de Doca pela cena interrompe o canto. Maria fica com medo de Doca e, mais uma vez, recusa a proposta de Araponga.

Araponga desconfia que ela tem outro, e ela começa a cantar, sem efetivamente confirmar a suspeita dele. A música então é usada como um meio de não responder às questões de Araponga.

Observe-se que Chiquinha Gonzaga utiliza o mesmo número musical em toda a cena. Na partitura, ela deixa um compasso em branco, com fermata, para a espera do diálogo inicial. Depois, servindo-se da mesma melodia, contempla os versos presentes no texto, destinados a Maria.

Quadro Terceiro

Cena 1

NÚMERO 7

De acordo com o texto, deveria ser uma quadrilha dançada e cantada. Porém, Chiquinha Gonzaga aboliu os versos. É um número instrumental de forma rondó de cinco sessões. É o primeiro número da peça que se destina principalmente à dança.

Cena 2a e 2b: Nestas cenas não aparecem números de música.

Cena 3: Após discussões envolvendo as tramas secundárias que compõem a peça, a cena anterior termina com Maria protegendo Calunguinha das outras

pessoas. E então Viriato Correia indica "(Rompe fora o canto das Pastorinhas. Alegria em scena)"[96].

NÚMERO 8

Seguem-se as duas estrofes do canto das Pastorinhas.

Na partitura, Chiquinha Gonzaga modifica as indicações de Viriato Correia. Esse número musical 8 inicia-se com uma Introdução instrumental de 8 compassos. Portanto, o que "rompe fora" é a Introdução para o canto das Pastorinhas.

A compositora não muda os versos, apenas faz uma elisão no último verso da primeira estrofe: ao invés de "*que nasceu para o nosso bem*" ela utiliza "*que nasceu p'ra nosso bem*". São versos que convidam à todos para comemorar o nascimento de Cristo.

Após o canto das Pastorinhas, que abriu a cena e sublinhou a entrada das personagens, voltam os diálogos concernentes às tramas secundárias. Araponga quer continuar dançando a quadrilha e formam-se os pares. Archimedes permite que Salim marque a quadrilha:

"Archimedes: - Já começou - termine. (Música dá primeiros acordes).

Merandolina: (brutalmente) Parem (Música para)..."(sic)[97]

Na partitura do número 7, tocado na cena 1 e destinado à quadrilha, não há indicação sobre qual o trecho utilizado para essa pequena inserção. Muito provavelmente ficou *ad libitum* do maestro.

Portanto, aqui como em **Forrobodó**, a quadrilha (número 7) é interrompida e retomada, caracterizando um certo tumulto na cena.

Cena 4: Vai ser retomada a quadrilha mais uma vez, mas isso não ocorre. Os sinos anunciam a meia-noite. Os personagens recolhem-se à oração e se dirigem à Igreja, cantando.

---

[96]CORREIA, V. *Op. cit.* p.19.
[97]CORREIA, V. *Op. cit.* p.20.

NÚMERO 9 - **Hosanna**

Viriato Correia indica os versos que, a princípio, devem ser entoados em *bocca chiusa*, ou seja, em surdina. Somente na repetição é que devem ser cantados.

Na partitura, a compositora não faz menção ao procedimento de *boca chiusa*, pois os versos estão lá. E ela indica que, no *ritornello*, apenas a orquestra deve tocar em pianinho, ou seja, com pouca intensidade. Portanto, quanto a esse aspecto, a compositora apenas seguiu a indicação da repetição.

Chiquinha Gonzaga não alterou os versos.

É o primeiro número musical no qual a compositora escreve separadas as grades das vozes, compondo linhas melódicas diferentes, resultando num número polifônico a três vozes com *divisi* internos.

Esse número musical está escrito à maneira de um número religioso; além da polifonia, aparecem o baixo contínuo, melismas e não apresenta cruzamento de vozes, como será encontrado nos outros números de polifonia mais adiante.

Esse número sublinha a saída das personagens, dando um clima religioso à cena.

Cena 5: Lauro canta pra Maria após este trecho:

"Maria: (que deu dois passos a caminho da egreja, voltando) - Como o senhor é bom! (Ficam os dois olhando um para o outro. Têm muita coisa para dizer mas não dizem nada. Maria caminha de novo. Sobe a escada do terraço da egreja, chega ao terraço. Olha para Lauro. Fica um instante em contemplação. Elle canta)." (sic)[98]

[98]CORREIA, V. *Op. cit.* p.23.

NÚMERO 10

Seguem-se duas estrofes de quatro versos cada, das quais Chiquinha Gonzaga só aproveita a primeira, com algumas modificações.

Chiquinha Gonzaga cria os versos para o solo de Lauro (a letrista novamente). Mas as modificações não param por aí. Viriato Correia no texto, espicaça diálogo e canto. Chiquinha Gonzaga reúne toda a cena com música. Para isso, utiliza o melodrama, no qual o protagonista fala acompanhado por música. Acrescenta, ao final do número, uma Coda em que aparece um coro interno cantando uma **Ave Maria**. O tema cantado por Lauro é sobreposto a essa **Ave Maria**. Além da orquestra (no caso da partitura, o piano) é acrescentado um harmônio nesta Coda.

É um número sentimental, amoroso.

Na verdade, a seqüência no texto após o canto de Lauro, é o melodrama de Maria:

"Maria (recita descendo a escada - melodrama)

*Sou a flor desfolhada que perdeu aroma e cor*

*Toda flor quando é manchada não é nada não é flor"*

Chora.

Lauro: - Choras? Por que?

Maria: - Porque sou quem sou.

(Doca entrou. Eles não perceberam)

(Lauro e Maria dirigem-se à egreja lentamente)

Côro interno (cantando):

*Ave Maria*

*Mãe do Céo*

Coro/ Lauro e Maria:

*Protege-nos/ Maria, Maria*

*Com teu santo véo/ Teu doce nome refulgente*

*Ave Maria/ Maria*

(Coro bis)

Panno." (sic)[99]

Toda a parte instrumental dessa cena de final de ato é polifônica o que, somando-se aos outros procedimentos aqui descritos, caracteriza um número de grande efeito para encerrar o ato.

[99]Ver Anexo I - Análises Musicais de **Maria.** Número 10, Parte Vocal, texto.

Segundo ato:

Quadro Primeiro

Cena Única: NÚMERO 11A

É um número caracteristicamente agitado, não só devido à presença desta indicação de interpretação no c.9 como também devido à movimentação melódica intensa: os sons mudam de direção para o grave e para o agudo, com freqüência. Também aparece a indicação "*misterioso*". Considerando-se que é, neste segundo ato, que ocorre uma das cenas mais dramáticas da peça, o quase assassinato de Maria e depois de Doca , pode-se dizer que esse número musical, corroborando as previsões da cigana, intensifica a tensão sobre o que irá se desenvolver na peça, encerrando o quadro.

De acordo com a partitura, após o número 11A, deveria vir o número 11B, em que a Cigana cantaria. Versos para este solo estão presentes na pág.28 do texto dramático, escritos à mão, mas não coincidem com aqueles presentes na partitura, nº 11B.

Supõe-se que o número musical 11B tenha sido abolido da peça.

Quadro Segundo

Cena 1: Texto - "Ao subir o panno, no meio da scena estão bailando as ciganas...O Bailado dos Ciganos"[100].

NÚMERO 11C

Indicado por "*baile*", é um número instrumental, escrito para flauta, clarineta e piano.

Destina-se à coreografia dos ciganos em cena.

Cenas 2 a 4: Não apresentam números musicais.

---

[100]CORREIA, V. **Maria**. cópia mecanográfica. p.27 e 29.

Cena 5

NÚMERO 12

Encerrando as fofocas sobre Lauro e Maria e o desenrolar das tramas secundárias, aparece o número musical 12. Calunguinha, curado dos vermes, está atrás de moças para namorar. Dona Maroca diz-lhe que as moças já estão na presença dele, referindo-se a ela e a mais duas personagens em cena.

"Calunguinha: (medindo-as) - Não são o meu typo (Canta).

*Quero uma moça geitosa*

*Que me dê muita beijoca...*

*...Uma pequena que me faça*

*Andar sempre em cambalhota...*" (sic)[101]

Os versos cantados por Calunguinha, Vidoca e Maroca, alternadamente, foram seguidos por Chiquinha Gonzaga. Mas, a compositora acrescentou-lhes mais uma estrofe.

É um número musical que dá uma melhor idéia do personagem Calunguinha, um moleque que, provavelmete, não passa dos seus quatorze, quinze anos, no máximo. É criança ainda de dar cambalhotas. Importante porque, no primeiro ato, ele era doente e cheio de lombriga. Portanto, numa condição anormal que ofusca a personalidade. Para enfatisar o vigor da personagem, a música usa a variedades rítmica na sua estruturação.

É neste número musical que a sua personalidade é melhor delineada.

Cenas 6 a 9: Nestas cenas não aparecem números musicais.

Cena 10: Após as ciganas preverem amor para Archimedes e Maroca, Archimedes se derrete pra ela. Maroca lhe responde:

---

[101]CORREIA, V. *Op. cit.* p.34.

"(maliciosamente, depois de medil-o) Seu Archimedes, eu pensava que o senhor fosse um homem de expediente encerrado...Qual é o expediente que está aberto agora? O do amor. O senhor nesta terra faz tudo, mas para mim, convença-se, para mim o senhor não abre o expediente do amor." (sic)[102]

NÚMERO 13.

Chiquinha Gonzaga aproveita apenas oito versos de Viriato Correia e, com eles, faz o número:

"*Não me maltrates*

*Ma-ma-ma-maroca*

*Não me desprezes*

*as-as-as-assim*"[103]

A própria Chiquinha Gonzaga acrescenta a repetição de sílabas, caracterizando dois gagos cantando. Só que esse procedimento resulta na formação de outras palavras de conteúdo malicioso, o que passa a sugerir o lado safado dos personagens. A personagem Maroca já havia se mostrado muito *faceira*, o que não era recomendável para uma senhora casada, cujo marido se encontrava trabalhando há muito tempo no Amazonas. Archimedes, no entanto, não havia até então, demonstrado esse seu lado malicioso.

A compositora acrescenta trechos em dueto, com os dois personagens cantando ao mesmo tempo versos diferenciados, o que vai contribuir para aumentar o grau de comicidade do número.

Outro dado a ser levantado é que esse número foi aproveitado da peça **Conspiração do Amor** de 1920. Já a conhecida música de Noel Rosa, o **Gago Apaixonado** é de 1930-1931, portanto, pode-se afirmar que o número do gago

---

[102]CORREIA, V. *Op. cit.* p.40.

[103]Ver anexo. Análises musicais de Maria. Número 13, parte do canto - texto.

cantando tem uma de suas raízes no teatro, numa composição de Chiquinha Gonzaga.

Cena 11: Maria fica sabendo que Doca voltou e jurou matá-la. Apavorada, procura por Lauro e diz estar com medo, devido ao presságio da Cigana.

NÚMERO 14

"Lauro: - Não acredites no que as ciganas dizem. Aqui estou eu para te defender (Cinge-a. Canta)"[104]

Seguem-se três estrofes cantadas por Lauro, Maria e pelos dois juntos.

Na partitura, o número musical 14, destinado a esta cena, contempla as duas primeiras estrofes e apenas o último verso da última estrofe (indicada para o duo).

Na partitura, existem duas indicações de fim, provavelmente, para deixar os cantores e o maestro à vontade para escolher o fim a ser utilizado. É possível que Chiquinha Gonzaga estivesse levando em consideração o tempo total do espetáculo e esperando várias apresentações, com um público nem sempre receptivo. Nesses casos seria cortada parte do espetáculo.

O número, que está em compasso ternário, é uma valsa. Logicamente, as valsas sempre recordam a tradicional valsa dos quinze anos, quando as meninas dançam com o pai, e depois com algum namorado, como um ensaio de casamento. A valsa, portanto, que sugere tradição, confiança, segurança, é utilizada aqui para reforçar a intenção de Lauro de proteger Maria, uma proteção até mesmo paternal.

Outra informação é dada pela música: até esse momento do segundo ato, o namoro entre Lauro e Maria não era dado como certo, os diálogos não confirmavam a suspeita. É o número musical que traz a confirmação do esperado:

"Os dois: *Vem traser-me o peito amado*

*Vem traser-me o teu calor*

*Já não vivo sem teu beijo*

[104]CORREIA, V. ***Op. cit.*** p.42.

*Sem a luz do teu amor*" (sic)[105]

Cenas 12 e 13: Nestas cenas não aparecem números musicais.

Cena 14

NÚMERO 15A

Araponga vai partir e o pessoal lhe pede para cantar. Araponga aproveita para, mais uma vez, insistir com Maria sobre a sua proposta. Porém essa insistência é feita através da música. Ele faz uso de uma metáfora, "novilha adorada", para referir-se a Maria, e canta olhando para ela:

"*Minha novilha adorada*

*Que nunca pude amansar*

*Tu me deste uma chifrada*

*Que não para de sangrar*

*Minha novilha morena*

*Vou voltar pro meu sertão*

*Eu de ti só levo a pena*

*Desta dor no coração.*"[106]

São cinco estrofes de quatro versos cada, previstos no texto. Na partitura, os versos coincidem com aqueles do texto, porém não seguem a mesma ordem estrófica. Mais uma vez a compositora adapta os versos à melodia.

Ao contrário da indicação feita por Chiquinha Gonzaga ao lado dos versos: "Música sentimental, amorosa, quente, macia, que toque o coração da gente"[107], o número é muito bem humorado, sem aquele açucaramento das canções sentimentais. Está, inclusive, em andamento *allegretto*, tem forte aspecto rítmico e tem caráter de música caipira. Pressupõe-se que a compositora tenha refletido melhor sobre o personagem Araponga. Normalmente, um homem simples não é

[105]CORREIA, V. *Op. cit.* p.42.
[106]CORREIA, V. *Op. cit.* p.45.
[107]***Idem, ibidem***. p.45.

muito dado a se derreter de amor, principalmente em público, mesmo numa peça de teatro. A Lauro, sim, é dada essa capacidade.

Este número também tem a função de seduzir. Araponga deseja convencer Maria de ficar com ele e por isso, canta ao seu modo, sem camuflar o seu caráter simples de boiadeiro.

Cena 15: Nesta cena não aparecem números musicais.

Cenas 16 e 17 (conjuminadas)

NÚMERO 16

Aqui, a compositora escreve um pequeno concertante, no qual toda a cena final do quase assassinato de Doca e o arrependimento de Maria se passa em música, modificando as indicações de Viriato. No texto, o autor separa a ação dramática e os diálogos, da música e do canto. Chiquinha Gonzaga os reúne. Praticamente não altera o texto, mas acrescenta-lhe música pouco antes de a personagem Helena aparecer e gritar. A partir daí, a música continua e só vai acabar no final do ato.

Com relação aos versos de Viriato Correia, Chiquinha Gonzaga elimina aqueles destinados a Araponga, repete alguns versos, e acaba por acrescentar versos que foram cantados por Maria no número 14, mas com melodia diferente[108]. Os versos criados para Archimedes serão falados com acompanhamento musical (melodrama). Chiquinha Gonzaga termina o número musical 16 com um quarteto mais coro, separados nas respectivas claves, com os respectivos versos e melodias.

A parte instrumental para esse número é realizada de forma inédita até aqui. A compositora utiliza cromatismo no início do número, quando Maria está quase matando Doca, depois faz uso de acordes, arpejos, *marccatos*, trêmulos, variação de andamento, agógica, muitas indicações de interpretação e dinâmica, alternando seções muito condensadas com outras rarefeitas.

[108]Vide anexo I. Análises musicais de Maria. Número 14, parte vocal - texto.

Pode-se dizer que é um *gran finale* no segundo ato e que entra em conflito com o número final da peça, como se verá adiante.

Terceiro ato

Quadro Primeiro

NÚMERO 17

"Antes de subir o panno ouve-se a charanga e uma formidável assustada: gritos, batimentos de pés, guinchos, assobios. Panno em cima continua a música que está tocando fora..."[109]

Número musical indicado pela compositora: "Banda em Scena."

É um número instrumental e, vai depender do diretor para resolver o impasse. O conjunto está em cena ou fora dela? Não é possível saber, nem pelo texto, nem pela partitura, uma vez que as informações são conflitantes.

A música tem o tempo e o caráter indicados: Tempo de marcha. O procedimento usado é o mesmo do número musical 5 do primeiro ato. O tempo musical está enfaticamente marcado.

Presta-se à abertura do ato e organização da entrada dos personagens em cena.

Cenas 1 a 3: Nestas cenas não há números musicais.

Cena 4

NÚMERO 18

A cena começa com a entrada dos personagens e dos músicos:

"A música vem tocando de fora. Em scena dansam moças e rapazes." (sic)[110] Em seguida, Nicota desafia Casemiro para *tirar o verso* seguem-se, então, os versos a serem cantados por Casemiro e pelo Coro e, a indicação de dança. Depois,

[109]CORREIA, V. *Op. cit.* p.51.
[110]CORREIA, V. *Op. cit.* p.54.

é Santinha quem desafia Calunguinha para *tirar o verso*. Seguem-se os versos de Calunguinha e, a indicação Coro e Dança.

Na partitura, Chiquinha Gonzaga acompanha os versos sugeridos por Viriato Correia e, repete os dois primeiros versos cantados por Casemiro, no final dos dois desafios: "*Ninguém comigo se meta/ Não se meta mesmo não.*"

Esse número musical tem uma Introdução instrumental que servirá para a entrada dos personagens e também, de acompanhamento musical para a fala de Santinha (melodrama) e para a dança. É lógico que os personagens em cena não dançam apenas neste trecho, aliás, o número é caracteristicamente dançável e é o motivo central de toda a cena.

Já no final, o número é interrompido por Archimedes que expulsa todos da câmara.

Cenas 5 a 9: Nestas cenas não aparecem números musicais.

Cenas 10 e 11

NÚMERO 19

A cena 10 tem início com a charanga tocando do lado de fora e, entrando em cena depois dos personagens. De acordo com o texto, a música pára e o diretor do circo que vai falar é interrompido por Archimedes. Segue-se um diálogo de tramas secundárias. A seguir, Archimedes autoriza o início do espetáculo e, chega-se à cena seguinte, em que o diretor dá sinal para a charanga recomeçar: "Charanga rompe uma grande marcha"[111]. O espetáculo tem início.

Na partitura, não é bem assim que as ações se sucedem. Nela, a charanga entra tocando a Introdução. Chega em cena e toca o trecho designado como Marcha, seguindo em música cantada, sem parar para o diálogo entre Archimedes, o diretor de circo e as pessoas em cena.

---

[111]CORREIA, V. *Op. cit.* p.62.

Também aqui fica para o diretor decidir o que fazer, pois, mesmo não sendo previsto o diálogo na partitura, é possível encaixá-lo devido ao procedimento adotado pela compositora, isto é, dividir o número em pequenas seções.

O número musical tem nove compassos de Introdução instrumental com a indicação de "Banda em scena - marcha". São 16 compassos que provavelmente se repetem. Depois de uma pequena passagem (Ponte) de dois compassos e meio, entram o diretor do circo e o coro cantando e pedindo palmas.

Após esse trecho, entram, gargalhando, os palhaços que, com o instrumental, realizam cromatismo descendente. Segue-se o solo da personagem Luizinha, saudando a dança e a valsa. Depois do solo, surge um coro de palhaços cantando, polifonicamente, as suas palhaçadas. E, finalmente, a banda termina numa Coda instrumental em compasso ternário.

Esse pequeno concertante, como foi chamado pela compositora, é o mais longo número musical da peça.

Nenhum dos solos ou coros foi previsto por Viriato Correia. Chiquinha Gonzaga, apesar de extrapolar muito o texto, propicia o espetáculo de circo lá descrito, que inclui dançarinos - o solo da personagem Luizinha se presta a isso e também aos trapezistas e malabaristas. A entrada dos palhaços também é contemplada e enriquecida com um coro cantado por eles.

É o espetáculo circense dentro do espetáculo teatral.

O espetáculo de circo é interrompido por Merandolina.

Quadro Segundo; Cena Única: Nesta cena não há números musicais.

Quadro Terceiro

Cena 1

NÚMERO 20

"Antes de subir o panno já se ouve o canto de Maria. Panno em cima ella está à porta da casa, cantando." (sic)[112] Seguem-se os versos que Maria irá cantar.

Na partitura, o número musical começa com Introdução instrumental de 8 compassos com um indicativo "...para mutação". Ao final, há outra Introdução instrumental de dois compassos, portanto, antes de subir o pano, ouve-se uma das duas Introduções escritas na partitura para o canto de Maria.

Supõe-se que a alternativa de duas Introduções de tamanhos diferentes no número, seja para adaptação da mudança de cenário (mutação), caso ela seja mais demorada ou não, o que vai depender do cenógrafo e do maquinista.

Aqui também Chiquinha Gonzaga segue os versos propostos por Viriato Correia, acrescidos das suas modificações - ela repete um verso. Neles, a personagem pede a Deus para aliviar seus sofrimentos.

Apesar de ser um lamento de Maria, o número está em Sol Maior, o que descarta aquela previsibilidade exposta até aqui, de que, em momento de tristeza da personagem, o modo tonal menor é o utilizado. Uso de dinâmica, agógica, trechos polifônicos.

Cenas 2 a 4: Estas cenas não apresentam números musicais.

Cena 5

NÚMERO 21

A música surge apenas no final da cena, quando quase tudo está acabado. Maria vai partir com Araponga e despede-se das pessoas: Helena, Calunguinha e Salim. Salim pede-lhe para ficar, ela reafirma que vai e, canta. Seguem-se os versos para Maria cantar, depois Lauro canta. Corta-se o canto e aparecem cinco falas e para terminar:

"(Fora ouve-se música e o canto)"[113]

---

[112]CORREIA, V. *Op. cit.* p.66.

Segue-se o refrão do número musical 4, do primeiro ato: "*Ferrôa a gente ferrôa...*" E ainda a última fala de Calunguinha dizendo que são os vaqueiros que estão vindo se despedir de Araponga. Todos cantam , todos dançam.

Na partitura, o canto de Maria é precedido por seis compassos instrumentais de Introdução. É provável que Maria esteja se despedindo de Helena, Calunguinha e Salim durante a Introdução. Os solos de Maria e Lauro obedecem a ordem dos versos de Viriato Correia e são cantados à maneira de um recitativo, devido à repetição de notas e aos cortes indicados. Após o solo de Lauro, a fala de Maria é cantada. Há um corte para Lauro falar e segue-se, então, a repetição do solo de Lauro do número musical 10 do primeiro ato ("*Maria, Maria, se minha voz o pronuncia...*").

Neste ponto especificamente, a função de sedução do número é clara. Só depois que Lauro canta o tema do número 10 é que Maria muda de idéia.

Esta citação musical funciona aqui como meio de sedução. É como uma recordação do início do relacionamento dos dois personagens.

É um ancestral de "*Play it again, Sam*" no teatro de Chiquinha Gonzaga e Viriato Correia.

Ao final, c.39, existe uma fermata sobre o compasso em branco, indicando a fala do arrependimento de Maria e as falas seguintes de Calunguinha e Salim. Para a indicação que aparece no texto, de "música fora", há o c.40, em trêmulo e segue-se o refrão do número musical 4, do primeiro ato.

Provavelmente, a última fala foi adiantada para antes do refrão final.

Como se pode ver, para terminar o ato esse número musical fica muito aquém da grandiosidade do final do segundo ato, embora todo o desfecho da peça esteja contido em música.

---

[113]CORREIA, V. *Op. cit.* p.74.

### 3.4.8 COMENTÁRIOS

A peça só foi plenamente elaborada após a confecção dos números musicais; embora houvesse previsão deles no texto, essa previsão não era muito acertada às condições impostas para que fossem devidamente musicadas. O fato demonstra que o autor do texto não tinha muita familiaridade com os procedimentos musicais no teatro.

Chiquinha Gonzaga trabalha, considerando as adversidades dos espetáculos, tais como público não muito receptivo, necessidades de cortes devido ao tempo total do espetáculo, necessidade de tempo para mudança de cenário e indecisões na distribuição dos personagens entre os atores. Para isso, suas composições estão divididas em pequenas seções, que propiciam quaisquer tipos de mudanças e adaptações necessárias. Números extras são confeccionados para adaptarem-se ao intérprete.

Embora na análise sejam encontrados números dos quais Chiquinha Gonzaga é a letrista, essa afirmação deve ser cautelosa, pois existem números aproveitados de outras peças, de autores diferentes, e esse aproveitamento se deu das mais variadas formas: aproveitou-se a parte do canto, a parte instrumental, ambas, a letra, apenas partes dos números.

Portanto, visualizando a obra como um todo, não se pode afirmar que as letras dos versos são de autoria de Viriato Correia. Mas, tendo sido Chiquinha Gonzaga uma das primeiras pessoas a se preocupar com os direitos autorais no Brasil, lutando pela legalização desses direitos, supõe-se que, muito provavelmente, ela mesma é a co-autora dos versos.

A peça é uma Opereta escrita à maneira de um Melodrama, ou seja, utiliza procedimentos próprios daquele gênero teatral. Na Opereta porém, a música é utilizada de forma diferente daquela do Melodrama.

Embora na origem, a Opereta tenha surgido em reação aos *music dramas* de Wagner, a Opereta Maria, sob influência da *Opéra Comique* **Carmem** e do melodrama, tem procedimentos estruturais que foram muito explorados por Wagner como cromatismo, motivo temático (da personagem Maria), dinâmica, agógica.

Números musicais cantados foram encontrados em abundância. Alguns deles podem funcionar, ora como fonte de informações não contidas no texto (ex: número 2), ora preparando acontecimentos posteriores (ex: número 6) e até mesmo segurando o andamento da peça e adiando os desenlaces, para aumentar a expectativa da assistência (ex: número 18).

# Capítulo Quatro - Relação Música e Texto Teatral

## 4.1 CARACTERÍSTICAS GERAIS DAS MÚSICAS NA BURLETA **FORROBODÓ**

Dos dezesseis números musicais previstos na partitura, apenas doze estão contemplados no texto. Estão absolutamente fora do texto os números: 3-bis (Valsa), 5-bis (*Polka*), 9 (Dueto de Alfredo e Fina), 11-bis (scherzo de andamento *tranquillo*).

Provavelmente, o corte do número 9 foi uma tentativa de encurtar o espetáculo, pois os personagens Alfredo e Fina, assim como o seu dueto, foram cortados no texto de 1961. Outra razão poderia estar na falta de cantores-atores para os papéis.

Os números 3-bis e 5-bis no entanto, poderiam ser utilizados, pois se trata de números instrumentais. Foram, porém, abolidos talvez pelo fato de, em 1961, os teatros não terem mais orquestras. Por se tratar de números instrumentais, usados na função de música incidental, foram, quem sabe, substituídos por outras músicas, reproduzidas provavelmente por meios mecânicos (gravação), pois a partitura para piano e canto existe e é a que está sendo utilizada.

Vejamos, então, quais são as características destas composições utilizadas na Burleta.

No que diz respeito à extensão dos números musicais, o maior previsto no texto tem 43 compassos (Número 3 - Zeferina e Coro). Este tamanho só será superado pelo número 3-bis (Valsa) com 128 compassos. Desse número, porém, não há indicação de inserção no texto dramático de 1961.

Em contrapartida, o menor número musical que está previsto no texto foi produzido com 24 compassos (número 5), não coincide, porém, com os menores números da partitura, produzidos com 18 compassos (números 5-bis e 9).

A fórmula de compasso utilizada na maioria das composições é 2/4.

Dentre as músicas que não estão incluídas no texto, existe aquelas com troca de compassos (número 9) e compassos diferentes: 3/4 (número 3-bis) e 4/4 (número 11-bis).

O aspecto sinestésico[1] e a fórmula de compasso 2/4 contribuem com o forte caráter de dança na maioria dos números musicais. Danças conhecidas como a *bourrée*, a *gavota*, a *Polka*, o galope, a *habanera*, o *foxtrot*, o *charleston*, sem contar aquelas de compasso composto, como a siciliana (6/8), em todas elas o compasso é binário.

Reforçando essa característica, aparecem números com nomes de danças e nomes de *cantos puros*, para utilizar a nomenclatura empregada por Oneyda Alvarenga[2] para o Desafio.

Chiquinha Gonzaga nomeia como *Polka* o número 5-bis, como Quadrilha, o número 4-bis, Dobrado do Cordão, o número 7 e Desafio, o número 12.

A *Polka* é uma dança de origem tcheca que foi muito influente no Brasil.

A Quadrilha, francesa na origem, está presente até hoje nos festejos juninos.

O Desafio é herança que os portugueses nos deixaram. Segundo a pesquisadora citada, também pode ser dançado, mas existe independente de coreografia. Porém, Chiquinha Gonzaga faz, na partitura, uma indicação específica para determinado trecho que deve ser dançado. É o único número musical da Burleta para o qual é feita a indicação na partitura. Portanto, o Desafio deve ser dançado e cantado.

O Dobrado do Cordão faz referência a música para carnaval, a marcha carnavalesca.

Como foi visto no primeiro capítulo, Chiquinha Gonzaga é a criadora desse gênero no Brasil. Neste número musical, como no **Ó Abre Alas**, a composição se

---

[1]Sinestesia: propriedade do ritmo, quando enfatisado, de induzir à movimentação corporal e muscular.
[2]ALVARENGA, O. **Música Popular Brasileira.** 2a. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982. p.297-306.

caracteriza por regular o passo dos foliões. O nome Dobrado é utilizado como sinônimo de Marcha..

A Modinha (número musical 6), canção brasileira, originalmente amorosa que, embora não dançada, é de forte uso popular, nada impedindo, porém, que ela tenha tido coreografia no palco.

E, finalmente a Valsa, número musical 3-bis (sem indicação no texto), é uma dança européia surgida no século XVIII, de compasso ternário. Também foi muito popular no Brasil do século XIX e início deste.

Dentro do aspecto rítmico, deve-se salientar, ainda, o enfático uso da síncope em onze das dezesseis composições de **Forrobodó**.

De maneira geral, a síncope utilizada é aquela interna à pulsação, que se apresenta variadamente, combinando-se com outras células rítmicas, dentre elas, as acéfalas. É o caso do número 10 - Lulu, do número 11 - Guarda e Madame, do número 4 - Guarda e Coro, do número 5 - Maestro e Coro e do número 8 - Maestro e Rita.

Não mais atrelados à síncope, existem números musicais em que o aspecto rítmico é dominante e, nos quais a compositora usa uma diversificada gama de células e combinações rítmicas (número 2 - Guarda e Coro, número 3 - Zeferina e Coro).

Por todas essas características em destaque, fica evidente a preocupação com a parte coreográfica na Burleta. Mesmo em números nos quais a coreografia não está explicitamente indicada, o ritmo induz à movimentação corporal (sinestesia).

É expressiva a participação do coro nos números musicais. Em sete números, todos eles indicados no texto, o coro faz parte da linha melódica. Em contraposição, apenas o número musical 10 (Lulu) é cantado pelo solista.

Há uma forte tendência para os duetos, sendo quatro números musicais destinados a duetos. Dentre eles, apenas um não está previsto no texto (número musical 9 - Alfredo e Fina).

No que diz respeito ao número de cantores, observa-se a existência de um quarteto com coro. É o número musical 12, destinado aos personagens Barradas, Lulu, Sebastião, Rita e ao Coro.

Convém salientar que a participação do coro e a formação de pequenos conjuntos (duetos, tercetos, quartetos ) entre os solistas, é um procedimento característico de números musicais da Ópera, o que evidencia as relações dessa Burletta com sua matriz, a Ópera.

Quanto às formas musicais empregadas, de maneira geral, predomina a forma canção A-B e A-B-A, e suas variantes: canção estrófica - A-A', canção ampliada A-B-A'-B'.

A forma p*olka* A-B-A, cuja seção B constitui um Trio, aparece no número 5-bis e é uma derivação da forma minueto. Esta forma *polka* está sob influência da forma canção, não se adequando rigidamente aos seus princípios definidores de origem.

Vale salientar a forma rondó de sete seções A-B-A-C-A-B-A, utilizada no número musical 4-bis (Quadrilha) e a forma scherzo A-B-A-C-A utilizada no número 11-bis (sem indicação no texto).

As tonalidades empregadas nos números são, em geral, Maiores, ocorrendo passagens por tonalidades menores.

Apenas o número musical 6 - Modinha de Escandanhas e Zeferina e o número musical 11-bis, não previstos no texto, estão em tom menor.

Quanto às escalas utilizadas, pode-se observar que se encontram no tom menor as escalas harmônica e natural (menor primitiva).

A escala *Blues* é utilizada no número musical 7 - Dobrado do Cordão e, as *Blues Notes* são encontradas no número 9 - Dueto Alfredo e Fina (não indicado no texto). Tal procedimento mostra que a compositora já teria sofrido influência do jazz norte-americano. Seu contato com esse gênero de música se deu, provavelmente, através dos primeiros cilindros tocados no fonógrafo (Chiquinha era amiga de Fred Figner, proprietário da Casa Edison que, já em 1902 fazia gravações no país) e manipulando as partituras a que ela tinha acesso na Casa Buschmann & Guimarães (editora e vendedora de partituras e de pianos).

Por outro lado, a compositora lança mão dos modos litúrgicos. A escala modal mixolídia é utilizada no número musical 12 - Desafio. Ao utilizar a escala modal, Chiquinha Gonzaga caracteriza, indubitavelmente, a tradição nordestina das pelejas musicais, pois nas músicas tipicamente nordestinas, como o Baião, a Embolada, por exemplo, o uso do modalismo é freqüente.

E as experimentações não param por aí, devendo-se ressaltar a sobreposição dos cinco primeiros sons da escala de sol menor sobre Fá Maior empregada no número 10 - Lulu. Embora seja um procedimento tímido, o acorde de sol menor (Gm) faz parte da escala de acordes de Fá Maior, é notória uma certa curiosidade da compositora que, freqüentemente, experimenta novas combinações tanto em nível melódico, como no harmônico.

Na especificação de andamento dos números musicais, nem sempre há a indicação da compositora. Porém, dentre aqueles apontados, o mais lento andamento utilizado aparece indicado expressivamente como *tranquillo* (provavelmente, *andante*), passando pelo *moderato*, *allegretto* e culminando no mais rápido, *allegro*.

Na análise dos procedimentos composicionais mais específicos, observa-se:

Chiquinha Gonzaga utiliza procedimentos que, não só dão unidade ao número, como também que dão contraste. Para isso, lança mão de motivos rítmicos, melódicos, intervalares, bem como de suas combinações.

Faz uso do contraponto, de nota pedal, de ostinato rítmico, melódico ou de ambos e, na estrutura das composições, também utiliza o *Bassi d'Alberti*.

Outra forma de proceder consiste no aproveitamento de um mesmo motivo melódico, usada na confecção do tema do número musical 11 e do número 4.

Ou seja, Chiquinha Gonzaga emprega as técnicas de composição do seu conhecimento, vindo a estruturar suas peças de maneira ponderada, adeqüando-as ao texto teatral.

Essa adeqüação pode ser observada no número 8, dueto entre Maestro e Rita, no decorrer do qual a compositora utiliza fermatas sobre sons, proporcionando um breque, mudança repentina de procedimento. As fermatas refletem o estado de tensão e de alerta das duas personagens que se encontram secretamente.

Ainda nesse número, a compositora adota outro procedimento, a rápida alternância dos solistas no refrão salpicado de pausas. Esse tipo de estrutura colabora com o aspecto lúdico do número e, na sua totalidade, o número musical acaba engraçado, ao mesmo tempo, revela o caráter travesso, de aventura da cena.

O breque (procedimento antagônico ao desenvolvido até aquele momento, normalmente, rítmico-melódico) também será usado no número musical 3 e, no número 5-bis (não inserido no texto).

Sobre a utilização das fermatas (prolongamento feito com liberdade sobre som ou pausa) e do breque, ficou constatado que Francisca Gonzaga os utiliza como forma de intersecção entre o discurso musical e o teatral.

Ambos os procedimentos musicais têm um forte poder dramático na criação de expectativa, o ouvinte-espectador, por alguns instantes, é conduzido ao suspense, pois se realiza uma quebra na seqüência do discurso. O espectador, envolvido e adaptado a um determinado procedimento, por vezes, nem se dá conta da sua existência. Porém, se algo de novo surge, automaticamente, a atenção do ouvinte é desviada para aquela mudança.

Portanto, além de atuar como um ponto de intersecção entre os discursos, essa forma de proceder é um modo de chamar a atenção do público sobre a existência dos dois discursos, musical e teatral, *cada um de persi.*

Além disso, Francisca Gonzaga explora procedimentos que em si, têm características cômicas como é o caso do uso de pequenos trechos separados por pausas e alternância rápida de solistas que, juntamente com versos risíveis, formam um todo homogêneo.

No número musical 11 - Guarda e Madame, a compositora irá propositalmente ritmar as palavras em francês ou afrancesadas, de maneira incorreta (defasagens prosódicas). Esse procedimento, além de cômico, deixará explícita a falsa nacionalidade da personagem.

A formação musical de Chiquinha Gonzaga é toda ela baseada no que se denomina música erudita. Aqui ela aplica procedimentos conhecidos como eruditos, reformulando-os dentro da estética popular. Daí a experimentar o modalismo, a escala Blues, cuja origem, no *frigir dos ovos,* não pode ser delimitada entre o popular e o erudito. Sua origem é no material rico e contraditório, o material artístico humano.

## 4.2 CARACTERÍSTICAS GERAIS DAS MÚSICAS NA OPERETA **MARIA**

Ao contrário do que ocorreu com a Burleta, nesta peça, texto e partitura são contemporâneos, ou seja, não existe defasagem entre eles. Apenas um número musical, o 11B deve ter sido excluído da peça, ainda em 1933, e por isso não está indicado no texto dramático.

Dentre os vinte e três números musicais registrados na partitura, o mais longo deles é composto de 107 compassos (número 19), e o menor, 10 compassos (número 9).

A fórmula de compasso utilizada em quatorze números musicais é 2/4. No restante, os números aparecem com troca de compassos (números 10, 16, 19, 21), dois números estão em compasso 3/4, e outros dois, em compasso 4/4.

Porém, ao contrário da Burleta, aqui o aspecto sinestésico não é amplamente explorado, apesar de o compasso 2/4 ser o predominante. O que se encontra no texto é indicação coreográfica ("evoluções", "bailam"), como é o caso dos números 1, 4, 5, 11C, 19.

Existem indicações de números de dança nos números 7 - quadrilha, no número 18 - samba-dança, e o cateretê que está indicado na última parte do número 21.

Dessas danças, uma se destaca: o cateretê, um tipo de dança que, na região sudeste e centro-oeste do Brasil, encontra sua área de maior vitalidade mas que, segundo Artur Ramos, citado por Oneyda Alvarenga, se estende "por vários estados do nordeste."[3]

É uma dança, provavelmente, de origem ameríndia, durante a qual os participantes se colocam em fileiras opostas. O curioso é que a compositora chama de cateretê o último trecho do número 21 que, na verdade, é uma citação do

[3]RAMOS, A. apud ALVARENGA, O. *Op. cit.* p.210.

número 4, da mesma obra. Possivelmente, apenas uma denominação sem cunho estrutural, indicando apenas a coreografia.

O outro destaque é para o samba-dança que já em 1933, época da apresentação da peça, recebeu esse nome. O samba havia surgido, oficialmente, em 1916 (**Pelo Telefone** - Donga). Era somente uma denominação, mas esboçava o que mais tarde seria melhor delineado e conhecido hoje como samba.

Nos primeiros anos de gestação desse característico ritmo brasileiro, o samba recebia as mais variadas denominações, dentre elas, samba-dança, samba-choro, samba de roda e outras mais. Na verdade, essas nomeações estavam mais próximas da inventividade dos seus criadores do que expressando, concretamente, a ligação com ritmos já consagrados. Por outro lado, essas denominações demonstram o quanto outros ritmos musicais e até mesmo coreográficos influenciaram na estruturação do samba.

Tanto assim, que o número musical 18, de **Maria**, chamado samba-dança, se assemelha estruturalmente ao número 12 - Desafio de **Forrobodó**. Ou seja, samba e desafio são tratados pela compositora como sinônimos.

Pode-se acrescentar outros dados a esse levantamento. Por exemplo, a presença da síncope no aspecto rítmico das peças, também não é significativa. Aparece com diversas variantes, até mesmo na passagem de compasso, porém, tem presença expressiva em poucos números: 1, 3, 6, 12, 13 e 18.

Se levarmos em conta o caráter rítmico de modo geral, não mais atrelados à síncope, os números 11 (A, C), 13, 15A e 11B (que foi excluído) indicam um relevante aspecto rítmico.

Se a Opereta está mais propensa à coreografia do que à sinestesia, não se pode esquecer de que nas suas origens está a Ópera Francesa, recheada de *ballets*. Tomando-se *ballet* no sentido genérico de coreografia, essa Opereta revela suas origens, a Ópera.

Mas, não só sob este aspecto se denunciam os traços operísticos. A participação do coro e outros procedimentos adotados provenientes da Ópera, também serão enfatizados na Opereta **Maria**.

O coro aparece em quatorze números, dentre os quais, existem as mais variadas combinações: solo e coro (1, 15A) (11B, que foi excluído), duetos e coro (10, 18 e 21) e grupos maiores de solistas e coro (4, 12, 16, 19). No desenrolar da peça, surgem duetos e conjuntos de cantores, mas são encontrados também, apenas duetos - números 6, 13 (intitulado Dueto Cômico), 14.

Os solos são rarefeitos: número 20 e o número 2 que é um *sollo secco*.

O concertante, que é uma denominação de antecedentes operísticos, aparece nos números 16 e 19.

No número musical 21, o período compreendido pela Primeira Seção e pela Ponte 1 é um recitativo (estilo operístico), vide sua escrita.

Corroborando esses aspectos, esses três números, 16, 19, 21 se enquadram entre os mais longos da Opereta.

Em razão de todas essas características enumeradas é forte a influência operística na estruturação musical da Opereta **Maria**.

E, ainda, existe mais uma característica, um hino religioso - número musical 9 - **Hosanna**, reportando-se ao ordinário da Missa.

Na última seção do número 10, surge um coro religioso entoando uma **Ave Maria** sobre a qual, o motivo da personagem Maria é cantado por Lauro.

O número 5, assim como também o número 8 são números natalinos.

Ou seja, composições de cunho claramente religioso são utilizadas na peça, ao lado de dueto cômico, samba-dança e recitativo.

Das formas musicais encontradas, a forma canção de uma única seção, ou a canção estrófica (A e A-A') predomina na Opereta, seguida da forma livre, que aparece em seis números musicais.

A forma rondó (A-B-A-C-A) aparece no número musical 7, coincidentemente uma quadrilha como no número 4-bis de **Forrobodó**.

Quanto às tonalidades empregadas, em dezoito números predomina a tonalidade Maior. Em apenas cinco números, a tonalidade é menor, sendo que no número 18, em dó menor, a terminação é picarda.[4]A tonalidade menor é mais utilizada em pequenas passagens.

Os modos litúrgicos também aparecem em quatro números musicais da Opereta.

Quanto às escalas ocorrem: menor harmônica (números 4, 9, 16), menor melódica (número 9) e menor cigana (números 2, 4, 16). A escala cromática é utilizada em quatro números musicais.

Com relação ao andamento, embora em muitos números Chiquinha Gonzaga não o determine, nota-se uma imensa variedade utilizada naqueles números munidos de indicação.

Para se ter idéia do todo, citamos: *andante lento, andante, moderato quasi andante, pouco piu mosso, moderato, allegretto, allegretto moderato, allegro, allegro giusto* e mais: tempo de bolero, tempo de valsa lenta, valsa moderato a 3, marcha.

Na peça, a compositora faz explícitas previsões de texto, diálogos dentro dos números e isto inclui o melodrama (presente nos números 10 e 16).

Interrupções das músicas, no caso de aparecer um diálogo e depois seu retorno, são encontradas nos números 1, 6, 21. Esse procedimento não é encontrado na Burleta.

Finalizando, são procedimentos composicionais específicos:

[4]Terminação picarda - a cadência final do número está na tonalidade homônima do tom principal. No caso, a cadência final do número 18 (em dó menor) está em Dó Maior.

Na Opereta amplia-se as técnicas usadas na confecção dos números, assim é que aparecem: Polifonia; Baixo Contínuo; Ornamentos (retardo, apogiaturas); Imitação; *Bassi d'Alberti;* Ostinato; Contraponto; Nota pedal; *Divisi* e *Bocca Chiusa* na parte vocal; Anotações de Dinâmica, Fraseado, Articulação, Respiração, Cortes, Interpretação; Utilização de grades separadas para anotação das vozes; Uso do movimento paralelo e do cruzamento de vozes na confecção harmônica das partes vocais; Notas cromáticas de passagem; largo uso de Fermatas; Reaproveitamento/Citações; Utilização do intervalo de 3a.m ascendente como motivo temático da personagem Maria.

Além disso, percebe-se a preocupação com:

a) a unidade dos números, principalmente naqueles mais extensos;

b) uma escrita que propicia o corte ou a extensão, caso seja necessário;

c) combinações rítmicas entre canto e instrumental e exploração de procedimentos que possam ter conotações cômicas, como dois cantores gagos (é o caso do número 13 - Dueto Cômico).

d) experimentações de justaposição de escalas homônimas (fá Maior e fá menor, por exemplo) nos números 4, 11A, 16.

e) anotações cênicas como, por exemplo, para quem o solista deve se voltar ao cantar, ou a previsão dos diálogos na interrupção da música.

f) adequação da composição ao intérprete (número 15A).

Em resumo, nas músicas da Opereta, a compositora Francisca Gonzaga faz uso de toda a carga técnica ao seu alcance, para a confecção dos números musicais de maneira criativa.

Aquele padrão de intersecção entre os discursos musical e teatral próprio da Burleta, é ampliado na Opereta. O breque aqui não é utilizado como na Burleta, mas as fermatas sobre pausa, sobre som, sobre compasso em branco fazendo a previsão de diálogo no texto, são amplamente utilizadas.

Chiquinha Gonzaga explora, ainda, textos diferentes cantados simultaneamente no refrão do Dueto Cômico (número 13). É também ela quem, mudando o texto de Viriato Correia, transforma os personagens, neste número, em gagos cantantes, ao utilizar o contratempo para caracterizar as constantes interrupções do discurso dos gagos.

Esse dueto é o reaproveitamento de uma sua composição para a peça **Conspiração do Amor**, de 1920. O tema do gago, aliás, seria também utilizado por Noel Rosa com o famoso **Gago Apaixonado** composto entre 1930 e 1931. Portanto, existe um antecedente do apaixonado gago de Noel no gago de Chiquinha Gonzaga.

A compositora vai também usar o melodrama musical, ao colocar os personagens declamando sobre música incidental.

Sua preocupação com a encenação chega a levá-la a fazer a marcação de cena, quando, no número 16, anota, de próprio punho, no texto dramático produzido por Viriato Correia, as direções que as personagens devem seguir, ao cantar: "para Doca", "à Maria".

Sem obedecer rigidamente as regras de contraponto harmônico, ou servindo-se de suas antigas composições e dando-lhes nova roupagem; experimentando novas combinações em todos os níveis, seja estilístico, rítmico, melódico, harmônico; experimentando até mesmo a combinação cromatismo e motivo temático tão utilizado por Wagner, a compositora constrói o seu estilo, um estilo impuro, um estilo brasileiro.

## 4.3 DETECTANDO OS PONTOS COMUNS:

a) Na Opereta encontra-se maior número de inserções musicais (22) que na Burleta (13)[5];

b) Na Opereta, de maneira geral, os números musicais são mais extensos que na Burleta;

c) Nas duas predomina a fórmula de compasso 2/4, porém, na Burleta é que é utilizada amplamente;

d) Indicações coreográficas estão presentes nas duas, mas é na Burleta que o aspecto sinestésico das composições é largamente explorado;

e) A síncope interna é utilizada em ambas, porém, seu uso enfático está na Burleta;

f) Destaque para o coro;

g) Formação de pequenos conjuntos como duetos, tercetos, quartetos;

h) Os solos são raros;

i) A forma canção e variantes predomina nos números musicais;

j) A forma rondó é utilizada, em ambas, para números destinados à dança da quadrilha.

k) As tonalidades Maiores são as mais utilizadas, reservando-se as tonalidades menores para pequenas passagens;

l) Emprego dos modos litúrgicos;

m) Emprego da escala menor harmônica e outras escalas de uso não muito comum;

n) Anotação de andamento, muito embora apareça mais detalhado na Opereta.

[5]Aqui, em se tratando de inserções de música, o número 7 foi contado duas vezes, visto que o último número da Burleta, previsto na partitura, é a repetição dele.

o) Utilização de fermatas;

p) Utilização de procedimentos musicais que contribuem com a ação dramática;

q) Preocupação com a unidade dos números;

r) Escrita musical que propicia cortes ou extensão;

s) Emprego das seguintes técnicas composicionais: notas cromáticas de passagem, contraponto, ostinato, *Bassi d'Alberti*, nota pedal, reaproveitamento;

t) Experimentalismo;

u) Números de caráter religioso.

## 4.4. FUNÇÃO DA MÚSICA NO TEXTO

A dramaturgia para o Teatro Musical é bastante específica. Os autores, quando elaboram uma peça dentro do gênero, prevêem os números musicais e criam as letras, já pensando em como os versos serão musicados.

Entre música e texto existe uma forte e íntima relação, visto que é o autor do texto quem faz uma pré-determinação de como ele deseja a música. Essa condição se estabelece, em primeira instância, na concepção dos versos, através da métrica poética.

Em **Forrobodó,** essa relação ocorre de modo muito equilibrado, pois os autores deveriam ter uma larga experiência no gênero, por isso as letras se encaixam com facilidade nas músicas, porque já sugerem música.

No caso da peça **Maria**, é a compositora que precisa ajustar a letra à música, o que denota a inexperiência do autor para esse *métier* específico. É provável até que tenha sido essa, uma das razões do reaproveitamento praticado por Chiquinha Gonzaga.

Existe então, uma separação entre letra, música e a função dramática de cada uma. E, também pode haver ou não, uma outra função dramática quando, vistos no conjunto: letra, melodia, harmonia e ritmo.

Por isso a designação feita por Chiquinha Gonzaga de "número musical", foi seguida. Esse é um eficiente meio de abordar a composição como um todo.

### 4.4.1 **FORROBODÓ**:

**Número 1** (Sebastião e Coro) - A música abre o espetáculo.

A letra promove a continuidade da cena, ou seja, a ação progride enquanto o número é cantado. A principal questão da peça é exposta: ocorreu um furto de galinhas e o ladrão fugiu. Sebastião, responsável pelas aves, é quem faz todo o alarido. Quem haveria roubado as aves?

A Introdução do número deve ter lugar logo que o pano sobe.

**Número 2** (Guarda e Coro) - O acorde inicial da música, provavelmente, é usado para censurar a frase do Guarda: "-O que eu quero é gozar! (acorde)".

Em seguida inicia-se a apresentação da personagem através da letra.

**Número 3** (Zeferina e Coro) - A Introdução de dez compassos serve como música incidental para o instante em que a mulata Zeferina começa a mexer as ancas. Procede-se aos últimos diálogos, realiza-se a cadência em breque, dando a *deixa* para a personagem começar a cantar.

Na letra da música, a personagem Zeferina se apresenta.

**Número 4** (Guarda e Coro) - A música encerra o primeiro ato e a letra sintetiza para a assistência o que é um Forrobodó, preparando-a para os acontecimentos futuros.

**Número 4-Bis** (Quadrilha) - É um número instrumental dividido em seções (rondó). A música abre o segundo ato. Empresta um clima de baile à cena e dá suporte à coreografia. Sofre várias interrupções, em virtude do tumulto que caracteriza o baile, portanto, a interrupção e a retomada da música reforçam a idéia de tumulto. A forma rondó foi utilizada para propiciar as interrupções, ao mesmo tempo que faz a passagem para a próxima cena, quando chega o jornalista Bico Doce.

**Numero 6** [6] (Modinha de Escandanhas e Zeferina) - A Introdução da música, provavelmente, começa na última fala da personagem Zeferina. Na letra, as personagens cantam seus sentimentos, uma para outra. O estilo modinheiro da música enfatiza os suspiros de amor.

O número dá traços estilísticos líricos à cena. É uma canção de amor não correspondido.

**Número 5** (Maestro e Coro) - A Introdução instrumental permite que a assistência se delicie com o *som* da charanga. Alguns procedimentos composicionais propiciam a imitação, no piano, de instrumentos da charanga como a tuba, o conjunto de clarineta, o piston e a flauta.

A letra apresenta os instrumentos musicais da charanga.

É um número de apresentação da charanga.

**Número 7** (Dobrado - Escandanhas e Coro) - A música encerra o ato, dando também suporte à coreografia, uma vez que, aos pares, se forma um cordão para ir ao banquete.

A letra convida para o banquete (enfatizando o cardápio) e para a organização da fila.

O número é uma celebração da ceia.

**Número 8** (Dueto Maestro e Rita) - Na música, o acorde inicial sublinha as sérias intenções do Maestro que quer se casar. A Introdução continua e Rita aceita o pedido. Ao final da Introdução, os dois cantam. A música cria o clima da cena que se passa às escondidas e acrescenta comicidade, reforçando a letra maliciosa e de duplo sentido.

Os versos tratam dos planos de vida a dois, formulados pelos personagens muito maliciosamente.

O número é cômico.

---

[6]Lembrar que no texto, a ordem de apresentação dos números 5 e 6 foi trocada.

**Número 10** (Lulu) - A música reforça e adianta informações sobre o personagem Lulu.

A letra apresenta Lulu.

É, pois, um número para apresentação do personagem.

**Número 11** (Guarda e Madame) - A Introdução musical tem início ainda nas falas finais, quando o Guarda convida a Madame para dançar. Quando começa o dueto, a música, ao mesmo tempo que dá suporte à coreografia, reforça a ilegitimidade da Francesa (através dos desajustes prosódicos). Quando o dueto acaba, a música se destina à coreografia e também tem a função de fazer a passagem para a próxima cena.

Na letra, os personagens combinam um encontro para depois do Forrobodó, portanto, é ela que dá traços estilísticos dramáticos à cena. A ação progride de forma dupla: publicamente e, ao mesmo tempo, em segredo. Também acrescenta comicidade à cena (a Madame não é francesa).

A música reforça a duplicidade da ação ao usar duas tonalidades na sua estrutura.

O número é cômico, revela a ilegitimidade da Francesa e contém uma ação que ocorre duplamente.

**Número 12** (Desafio) - A música que, em cena, foi proposta pelo Fuzileiro para desviar as atenções de Lulu com a Madame, é o próprio motivo da cena.

A letra é uma síntese da situação criada no baile, a disputa pela Madame Francesa, travada entre os homens.

O número ao mesmo tempo que serve de motivo para a cena, se caracteriza por apresentar a disputa entre os personagens.

**Número Final** - Como está na partitura, poderá ser um maxixe ou a repetição do número musical 7. É um número apenas para encerrar o espetáculo.

### 4.4.2 MARIA

**Número 1** (Coro e Solista) - Aqui a música tem múltiplas funções: abre o espetáculo, dá suporte à coreografia e faz a passagem da cena 1 para a cena 2.

A letra é apenas um acessório para a música. Não contém nenhuma informação dramática, ou cênica, ilustra, simplesmente, a música com seus versos.

**Número 2** (*Sollo Secco* de Maria) - A música que revela uma personagem triste, provavelmente de origem cigana, apresenta a personagem Maria, contrariando as informações dadas, até então, pelas fofoqueiras.

A letra também apresenta Maria, mas contradizendo a música.

É um número para apresentação da personagem.

**Número 3** (Coro de Vaqueiros) - A música que destaca a entrada dos Vaqueiros (um coro masculino) em cena, também põe fim às discussões entre os personagens que já estavam em cena.

A letra, como no número musical 1, se adapta à música.

**Número 4** (Santinha, Salim, Nicota, Maria, Araponga, Coro) - Como em outras circunstâncias, aqui também a música é o próprio motivo da cena. Agora é Araponga quem faz uma provocação, ao dizer que o povo não tem alegria na noite de Natal. Em resposta, Santinha pede música para mostrar que não é verdade o que Araponga diz. A música também dá suporte à coreografia.

A letra serve à música até o momento em que entra a personagem Maria. Quando chega a vez de Maria cantar, seus versos passam a exercer outra função: a sedução. Essa função da letra será enfatizada na música, através do exotismo da escala menor cigana que é usada.

O número é o próprio motivo da cena.

**Número 5** (Coro) - A música sublinha e organiza, através da marcação do tempo, a saída das personagens que, em evoluções, se dirigem para a igreja, dançando e louvando o nascimento de Cristo.

A letra ilustra a música e dá caráter religioso.

**Número 6** (Araponga e Maria) - Registra o lamento de Araponga e a dissimulação de Maria. A música, em tom menor, está conotando tristeza, ao mesmo tempo que procedimentos da linha melódica dão idéia de decepção, de fim das esperanças.

A letra dá à cena traços estilísticos líricos enquanto prepara a platéia para os acontecimentos posteriores, encerrando o segundo quadro.

É um número musical introspectivo e pessimista.

**Número 7** (Quadrilha) - Número instrumental usado na abertura do quadro e da cena. Depois, enquanto se desenrola a cena, dá suporte à coreografia. Como em **Forrobodó**, a música é interrompida e retomada algumas vezes, caracterizando o tumulto da situação dramática.

**Número 8** (Pastorinhas - Coro) - A música abre a cena e dá destaque à entrada das personagens em cena.

A letra dá, à cena, um clima de Natal, pois todo o primeiro ato se passa numa noite de Natal.

Esse é um número musical natalino.

**Número 9 (Hosanna)** - A música, escrita usando procedimentos típicos do hino religioso, finaliza a cena e sublinha a saída dos personagens para a igreja.

A letra, de teor religioso, está plenamente de acordo com a música.

Este número musical é que vai dar à cena o clima religioso que a caracteriza. Quando os sinos marcam a meia noite do dia 25 de dezembro, os católicos celebram o nascimento de Cristo.

**Número 10** (Lauro e Maria) - A música dá um clima amoroso à cena, quando, no melodrama, funciona como música incidental para a fala das personagens. Utilizando a polifonia, vai caracterizar o amor entre Lauro e Maria como algo de sublime.

Merece ser mencionado o grande mestre da polifonia, J. S. Bach (1685-1750), cujas obras, segundo ele mesmo, foram escritas para a maior glória de Deus.

A letra fala do amor entre Lauro e Maria, acrescentando à cena traços estilísticos líricos.

A inserção de uma **Ave Maria** (feita por Chiquinha Gonzaga) no final, juntamente com o procedimento polifônico do número, vai caracterizar, como sublime e puro, o amor entre as personagens.

O número é uma canção de amor de grande efeito.

**Número 11-A** (Abertura - Prelúdio - Cena dos Ciganos) - Número instrumental. Através de procedimentos que conotam instabilidade, a música encerra o primeiro quadro do segundo ato e sintetiza a tensão e dramaticidade que ocorrerão adiante.

**Número 11-C** (Baile dos ciganos) - Número instrumental. A música abre a cena, ao mesmo tempo que dá apoio à coreografia.

**Número 12** (Maroca, Vidoca, Calunguinha, Santinha, todos) - A música encerra a trama secundária que envolve Calunguinha e suas verminoses. Após a execução da música, os espectadores já não têm dúvidas de que o garoto está curado. A variedade rítmica foi o procedimento usado para conotar alegria, saúde e vigor.

A letra apresenta um personagem alegre e jovem, à procura de uma namorada.

O número apresenta um personagem alegre, jovem e vigoroso.

**Número 13** (Archimedes e Maroca) - Na composição da música que finaliza a cena, Chiquinha Gonzaga usa no ritmo: contratempo, ritmos acéfalos, síncope. Na articulação dos sons, mescla o *legato* e o *staccato*. Dá à primeira frase caráter rítmico e à segunda frase, caráter melódico. Juntando esses procedimentos, a compositora consegue dar à música conotações engraçadas, cômicas.

A letra, que foi reelaborada por Chiquinha Gonzaga, mostra dois gagos cantando e namorando. A repetição silábica que a compositora usa, é que traz comicidade.

Número especialmente inserido para dar comicidade à cena.

**Número 14** (Lauro e Maria) - A música encerra a cena e é uma valsa, que conota tradição, confiança, proteção.

A letra expõe, concretamente, o namoro de Lauro e Maria, uma vez que nos diálogos essa situação não estava muito clara. A letra da música concretiza as suspeitas dos espectadores.

O número torna concreto o relacionamento entre Lauro e Maria.

**Número 15A** (Araponga e Coro) - A música que se constitui no próprio motivo da cena, tem um forte aspecto rítmico. A clave de sol da parte instrumental faz, em acordes, a linha melódica vocal, dando-lhe um caráter de música caipira. Afinal, vai ser cantada por um boiadeiro.

Na letra, pela última vez, Araponga faz, cantando, um apelo a Maria, mas desta vez, usando uma metáfora (novilha adorada) que dá comicidade à cena. Também pode-se dizer que é uma tentativa de seduzir Maria.

O número é o próprio motivo da cena e conota o personagem que o está cantando, um boiadeiro.

**Número 16** (Concertante: Helena, Maria, Archimedes, Lauro e Coro) - A música é usada incidentalmente para todo o encerramento do ato. Foi composta usando os mais variados procedimentos composicionais como alternância de

seções, algumas condensadas e outras rarefeitas, dando ênfase à dinâmica e à agógica. Por outro lado, a compositora lança mão de coro e três linhas melódicas diferentes para solistas, o que dá um grande efeito sonoro, reforçando a dramaticidade da cena.

A letra encerra todo o desfecho dramático da tentativa de assassinato de Maria.

O número de grande efeito dramático, finaliza o ato em grande estilo.

**Número 17** (Banda em Cena) - Número instrumental. A música abre o ato e, ao enfatizar o tempo, organiza a entrada das personagens em cena.

**Número 18** (Casemiro, Calunguinha e Coro - Samba-Dança) - A música é o próprio motivo da cena e, como tal, vai iniciá-la e finalizá-la.

A letra, um desafio, é uma disputa de criatividade, de improviso. Provavelmente foi encaixada na peça para segurar, adiar o desenlace final.

O número é o próprio motivo da cena.

**Número 19** (Pequeno Concertante) - A música, composta para o espetáculo de circo, além de dar suporte ao espetáculo (canto, coreografia, malabarismo, palhaços), também dá clima à cena. Tem cinco seções contrastantes, justamente para propiciar as várias partes do espetáculo.

A letra vem ilustrar a música.

O número propicia o espetáculo de circo.

**Número 20** (Maria) - É o lamento de Maria. A música apresenta indicação de dinâmica, agógica e trechos polifônicos na parte instrumental.

Na letra, a personagem canta, liricamente, seus sentimentos, evocando Deus para aliviar seus sofrimentos. Daí a razão do uso de polifonia na música.

É um número intimista, introspectivo, escrito em Sol Maior.

**Número 21** (Final - Maria, Lauro e Coro) - A música encerra a peça, fazendo Maria mudar de idéia.

A letra deixa antever o desfecho final, a escolha de Maria. Portanto, tem traços estilísticos dramáticos. Inicia, anunciando a partida de Maria com Araponga. Porém, depois que Lauro canta, Maria muda de idéia. Acrescenta-se, pois, a função de sedução para a música.

O número encerra a peça e seduz a protagonista.

## 4.5 COMPARAÇÃO ENTRE AS FUNÇÕES

Funções Comuns:

1) Apresentação de personagem (**Forrobodó**: 2, 3, 5, 10; **Maria**: 2, 12);

2) Números que sintetizam acontecimentos e ou antecipam acontecimentos futuros (**Forrobodó**: 4, 12; **Maria**: 6, 11A);

3) Números que abrem e fecham atos e cenas (**Forrobodó**: 1, 4, 4-bis, 7, 11; **Maria**: 1, 8, 10, 11C, 13, 14, 16, 17, 18, 21);

4) Números que dão clima à cena (**Forrobodó**: 4-bis, 7, 8; **Maria**: 8, 9, 10, 19);

5) Números que dão suporte à coreografia (**Forrobodó**: 3, 4-bis, 7, 11; **Maria**: 1, 4, 7, 11C, 19);

6) Números que reforçam a idéia de tumulto da cena (**Forrobodó**: 4-bis; **Maria**: 7);

7) Números que contém uma ação dramática (**Forrobodó**: 1, 11; **Maria:** 16, 21);

8) Números que são o próprio motivo da cena (**Forrobodó**: 12; **Maria**: 4, 15A, 18);

9) Números que dão informações mais *verídicas* sobre as personagens (**Forrobodó**: 10; **Maria**: 2, 14);

10) Números que acrescentam traços estilísticos líricos à cena (**Forrobodó**: 6; **Maria**: 6, 10, 20);

11) Números que dão comicidade à cena (**Forrobodó**: 8, 11; **Maria**: 13, 15A);

12) Percussão Incidental (**Forrobodó**: "Rufos de Caixa"; **Maria**: "Os sinos dão uma pancada".)

13) Números que fazem a passagem de cena (**Forrobodó**: 4-bis, 11; **Maria**: 1)

Dentre estes, vários são aqueles que apresentam mais de uma função tanto em **Forrobodó** quanto em **Maria**.

Funções Particulares:

Em **Forrobodó**, especificamente, são encontrados acordes que comentam a ação dramática, nos números 2 e 8.

Em **Maria,** são encontrados: números que abrem e encerram quadros (6, 7, 11A); números que sublinham a entrada e ou saída de personagens (3, 5, 8, 9, 17); números que põe fim a tramas secundárias (3, 12); números de grande efeito (10, 16); números inseridos com a finalidade de seduzir (4, 15A, 21) e números de caráter religioso (5, 8, 9, 10, 20).

## 4.6 COMENTÁRIOS

Na Burleta **Forrobodó,** a música não só desempenha predominantemente a função de apresentação da personagem, como também apresenta a orquestra (5) e dá suporte à coreografia.

Corroborando essas funções existem as músicas que dão clima à cena.

As outras funções são menos expressivas quando se leva em conta a totalidade dos números e os pontos de diferenciação entre a Burleta e a Opereta.

Saliente-se que, tanto em **Forrobodó** quanto em **Maria,** os números de Quadrilha (4-bis e 7) estão na forma rondó e são interrompidos e retomados dentro de cena, reforçando o tumulto instalado no baile e na festa, respectivamente.

Na Opereta **Maria**, a música desempenha predominantemente as funções de dar suporte à coreografia e dar clima à cena.

Essas duas funções na Opereta **Maria** aparecem equilibradamente, ocupando,as duas, a mesma posição de destaque e configurando um novo perfil.

Após a análise dessas características básicas, foi detectado um outro ponto de diferenciação com a Burleta, duas outras funções: a de ser o próprio motivo da cena e dar-lhe traços líricos.

Além disso, não podem ser esquecidos os pontos incomuns, mais expressivos na Opereta, tais como: números de grande efeito, números que sublinham a entrada e ou saída de personagens, os que finalizam tramas secundárias, números cuja finalidade é seduzir, quer sejam os personagens em cena, quer seja o espectador e, finalmente, números de caráter religioso.

Portanto, Opereta e Burleta têm em comum, como forte característica de seus números musicais, aqueles que se destinam à coreografia.

A diferença dessa função está no modo como é utilizada.

Na Burleta, a função de dar suporte à coreografia está acoplada ao caráter sinestésico dos números. O ritmo que induz à movimentação corporal, à dança. Tem efeito empático-motor imediato na platéia.

Na Opereta, essa função é muito mais ampla. Não está restrita ao aspecto sinestésico. O sentido de coreografia é genérico, aborda a movimentação do corpo no espaço. O efeito das músicas que se destinam às coreografias, na Opereta é muito mais contemplativo. Envolve menos a platéia pelo lado fisico, corporal e mais pelo lado espetacular, apreciativo.

## 4.7. AS CRÍTICAS

### 4.7.1 **Forrobodó**

No dia da estréia, uma terça-feira, o jornal **O Paiz** publica o resumo do enredo da peça naquela data, ou seja, é o único registro encontrado do texto original. Por isso será transcrito:

"O enredo da peça começa por um furto de gallinhas na vizinhança da Sociedade Flor do Castigo do Corpo da Cidade Nova. Apparece o guarda nocturno da zona, que, soffrendo de rheumatismo gotoso, não pode perseguir os gatunos, preferindo antes comparecer ao forrobodó, cuja música saltitante o impressiona sobre modo.

Esse primeiro quadro é um trecho de rua onde, à porta do club, existe um porteiro, que é inabalável no cumprimento das ordens do secretário: só entra sócio quite com o recibo do mez transacto; penetras, não venham...

O pessoal do sereno fica indignado, quer fazer barulho. Chega, enfim, D. Zeferina, porta-estandarte da sociedade, que arranja a entrada. E, com a responsabilidade do guarda nocturno, que garante a ordem no interior do salão, todos penetram.

O segundo e terceiro quadros passam-se no interior da sede social. Há qui-pro-quós deliciosos e scenas comicas passadas entre camaradas pernósticos, até que chega uma franceza, que põe em reboliço o baile, quando vai em leilão uma flor. O Lulu Gostoso entende que o príncipe negro deve ser da franceza e o Escandanhas entende que deve ser da mulata Zeferina.

Ahí, os dois não se entendem e fecham o tempo quente. O presidente manda tocar música, para a polícia não ouvir o barulho. Acalmados os ânimos, continua o leilão, apparecendo as galinhas furtadas. O Sebastião reconhece que são as do seu patrão, pois a gambá comera a perna de uma dellas, e faz parar o leilão.

No fim quem chama as gallinhas á ordem é o guarda nocturno, enquanto o pessoal se distrae com a dansa do cordão carnavalesco."(sic)[7]

Com o resumo torna-se possível conhecer alguns pontos divergentes entre o texto original e a versão de 1961, que é a que está sendo utilizada. Um deles diz respeito aos envolvidos na briga pela prenda em leilão. No texto original, é o personagem Escandanhas, e não o Guarda, quem puxa briga com Lulu. Essa mudança ameniza as críticas à polícia.

Existe uma preocupação por parte do presidente do Clube: que a polícia não apareça por lá, em razão da briga que se armou. Ao pedir música para camuflar todo o barulho, acrescenta nova função para a música.

Na estréia, como está indicado na partitura, o número final da peça é o cordão carnavalesco. Por esse fato, pode-se inferir que o Impresso das Coplas, embora datado de 1912, é posterior à estréia, e que, ocorreram mudanças nos números musicais no mesmo ano da estréia, pois, no Impresso, já se encontra a letra de um maxixe finalizando a peça.

Naquele mesmo artigo, o colunista faz a seguinte referência às músicas:

"A música de Francisca Gonza é deliciosa e garante o sucesso da peça."[8]

No dia seguinte à estréia, o mesmo jornal, publica em uma das suas colunas:

"Chiquinha Gonzaga revelou-se a mesma maestrina brazileira de talento que estamos habituados a applaudir." (sic)[9]

Isso quer dizer que, as músicas tinham lugar de destaque na Burleta e que, já na época, fizeram sucesso.

---

[7]THEATRO S. José. **O Paiz.** Rio de Janeiro, 11/06/1912. Artes e Artistas (ano XXVIII, n.10.010).
[8]***Idem, ibidem.***
[9]FORROBODÓ. **O Paiz.** Rio de Janeiro, 12/06/1912. Artes e Artistas.

Um outro jornal, **A Noite**, traz o seguinte artigo sobre a estréia de **Forrobodó**:

"É uma burleta de costumes, com um "fungagá" em scena, com typos da Cidade Nova, com os clássicos maxixes, com uma penca de flagrantes, de ridículos e de "qui-pro-quos" engraçadíssimos.

Forrobodó está montada com muito gosto e tem música de Chiquinha Gonzaga."[10]

Aqui, a autora das músicas é ponto de referência para o espetáculo.

Outra observação a fazer diz respeito aos gêneros, Opereta/Burleta, nos quais a linha limítrofe é tão tênue, que Forrobodó, uma Burleta, foi apresentado no Teatro S. José, sede da Companhia Nacional de Operetas, como informa o jornal **A Imprensa**.[11]

O mesmo jornal, registra uma *aplauso* da crítica em torno da fidelidade conseguida em relação à realidade:

"Os citados autores que se viram applaudidos e foram chamados à scena fizeram a peça com a mais fiel observação de um "baile kermesse" num Club da Cidade Nova e com a mais flagrante verdade, copiando fielmente typos e acontecimentos, tiveram o melhor resultado."(sic) (o grifo é nosso).

Noutro trecho:

"Para destacar, entretanto, algumas figuras, citaremos Alfredo Silva, muito engraçado, principalmente quando recita "A caridade e a Justiça" e Cinira Polonia, que faz a primor, uma franceza "coquette" e "cocotte".

A montagem da peça é boa, e tudo faz resaltar a verdade da observação dos costumes do "povo da lyra".

Forrobodó é enfim uma peça de real sucesso."(sic) (grifo nosso).[12]

---

[10]O FORROBODÓ. **A Noite**. Rio de Janeiro, 11/06/1912. Da Platéa (ano II, n.281)
[11]THEATRO S. José. **A Imprensa**. Rio de Janeiro, 12/06/1912. As Primeiras (ano IX, n.1623)
[12]***Idem, ibidem.***

Observa-se que, em 1912, contrariando a existência de tipos (apontados pelo autor do artigo), ou seja, protótipos, existe uma preocupação com o realismo do espetáculo.

4.7.1.1 **Forrobodó** nos dias de hoje

Recentemente, no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, dentro da programação para comemorar os sessenta anos de morte de Chiquinha Gonzaga, a Burleta **Forrobodó** teve uma nova montagem.

A estréia se deu no dia 25 de julho deste ano de 1995, sob direção de André Paes Leme.

O diretor substitui a charanga de cena por uma pianista (Maria Tereza Madeira), segundo ele, uma homenagem explícita à compositora.[13]

Paes Leme utiliza, no palco, doze atores-cantores, dentre os quais oito são negros. As músicas utilizadas chegaram a um total de dezessete e foram acrescentados sucessos de Chiquinha Gonzaga, como por exemplo, a música **Atrahente** de 1877.

Das críticas feitas ao espetáculo, Barbara Heliodora enfoca a montagem:

"...Forrobodó, um Choro na Cidade Nova, de Carlos Bettencourt e Luiz Peixoto, com músicas de ChiquinhaGonzaga, uma pequena jóia que, além das preciosidades musicais que inclui, revela por meio de um diálogo singelo mas hábil o quanto pode ser divertida e gostosa a malícia do apenas sugerido, retrato de uma época que talvez fosse inocente mas por certo não parece nada boba."[14]

Na seqüência, a autora do artigo levanta os aspectos positivos do espetáculo destacando a pesquisa realizada, a direção musical, os arranjos e arremata: "...pois é a música de Chiquinha Gonzaga que torna tudo válido e precioso."[15]

---

[13]OLIVEIRA, R. Gafes ao som do Maxixe. **Revista Programa**. Rio de Janeiro, 28/07/95. p.27. Teatro.
[14]HELIODORA, B. Jóia em louvor a Chiquinha. **O Globo.** Rio de Janeiro, 02/08/95. Teatro/Crítica. p.7.
[15]***Idem, ibidem.***

A articulista faz questão de salientar que a montagem feita com amadorismo, não deixa, porém, de transmitir um grande entusiasmo, preservando a inocência inerente ao texto. Segundo Heliodora, é grande o desejo de se ver uma montagem profissional, mas que não faça uma releitura e,para que não se perca a ingenuidade do texto.

A autora do artigo acaba por concluir que o espetáculo perfaz uma média satisfatória entre interpretação, preparo corporal, vocal, cenário e figurino. Nada de excepcional, mas um conjunto agradável e uma alegria: "Forrobodó é uma alegria, e dela é que andamos necessitados."[16]

### 4.7.2 **Maria**

As críticas sobre a peça **Maria** começam pela simultaneidade de duas estréias. A Opereta **Maria,** de Viriato Correia, e a peça **Mulheres,** de Oduvaldo Vianna, entraram em cartaz no Rio de Janeiro, no dia 11 de agosto de 1933, uma sexta-feira. Segundo o crítico do **Diário da Noite,** não haveria problema de público pois, estava renascendo o teatro no Rio.[17]

No mesmo jornal, na edição do dia da estréia, a grande manchete da página é a estréia da peça:

"Maria será apresentada ao público com grande luxo de montagem, tendo scenario de Jayme Silva, Lazary e Colomb. A mise-en-scéne é do prof. Eduardo Vieira."[18]

Finalmente, a crítica do espetáculo aparece no dia 12, assinada por Mario Domingues. Segundo ele, um belo espetáculo no qual tudo acaba agradando: peça,

---

[16]HELIODORA, B. *Op. cit.*

[17]AS PRIMEIRAS de amanhã no Recreio e no Casino. **Diário da Noite.** Primeira Edição. Rio de Janeiro, 10/08/1933. Theatros. (anno V, n.1006)

[18]NOVA Peça no Recreio. **Diário da Noite**. Primeira Edição. Rio de Janeiro, 11/08/1933. Theatros (anno V, n.1007).

montagem e desempenho. Porém, discorda daqueles que a incluem no gênero Opereta. Vejamos:

"Para uma peça ser uma opereta não basta ter música. Esse genero de theatro se caracteriza modernamente por um libreto alegre, ligeiro, leve, simples, pretexto para partituras compostas de páginas musicaes que, uma vez tocadas, ficam no ouvido do espectador que nunca mais as esquece. E surgem, também, inspirados no libreto, bailados interessantes. O drama e a comédia impõem-se que sejam baseados na observação, na verdade. Ao trabalho de Viriato e Francisca Gonzaga faltam as características das operetas, das comédias e dos dramas.

O libreto de Maria deixa a música esquecida e o enredo, pela sua protagonista, é falho de observação."(sic)[19]

Pode-se perceber, por esse comentário, que o crítico se refere à Opereta como se fosse uma Burleta, provando aí as confusões sobre o gênero e, confirmando o frágil limite entre os dois.

Como no **Forrobodó**, o crítico considera que a Opereta, assim como a Comédia e o Drama devem estar baseados na observação da realidade, para que sejam verídicos. Aqui também a preocupação com o realismo.

Continuando a leitura do artigo, depois que Domingues resolve classificar **Maria** de modo genérico, como uma peça:

"Mas uma peça de grande effeito theatral porque Viriato sabe, como um mestre armar scenas. Temos a impressão que esse escriptor brilhante poderia, se quizesse, fazer um libreto para uma verdadeira opereta. Mas preferiu deixar na penumbra a sua collaboradora musical e apparecer aos olhos dos espectadores de modo que fosse por elles lembrado quando o velario descesse. E isso succedeu. Viriato foi chamado a scena.

---

[19]DOMINGUES, M. MARIA, no Recreio. **Diário da Noite**. Primeira Edição. Rio de Janeiro, 12/08/1933. Theatro - Primeiras (anno V, n.1008).

Ao sair do theatro o publico não teve certamente na memória um número sequer da música de Maria mas seria capaz de repetir seu enredo..."[20]

Mal sabia ele, o quanto Chiquinha Gonzaga *arrumou* os versos de Viriato...

O mesmo crítico não destaca Vicente Celestino que, na peça fez o papel de Lauro, mas abre espaço para destacar João Lino, interpretando Archimedes, Margot Louro, no papel-título e Lia Binatti como Maroca. O certo é que o espetáculo agradou muito na época.

Um outro periódico faz o seguinte comentário:

"Durante todo o transcurso dos tres actos, a platéa, ora riu desabaladamente, ora se commoveu profundamente. Por que, de par com sua feição humorística, Maria reveste-se de um aspecto emotivo encantador. Não fugindo à sua maneira característica, Viriato Correia fez moverem-se numa ambiencia de interior brasileiro numerosos e curiosíssimos typos bem nacionais."(sic)[21]

Mais adiante, afirma que "basta alludir aos enthusiásticos e constantes applausos que houve durante toda a representação. A música de Maria é suave, inspirada, muito brasileira." (sic)[22]

Portanto, a Opereta tinha agradado muito ao público, a ponto de ser aplaudida em cena aberta várias vezes.

No **Correio da Manhã**, o colunista afirma que a opinião pública a respeito da peça já estava formada mesmo antes do espetáculo, não só por confiar plenamente no talento de Viriato Correia, como pela confiança depositada nas realizações da Empresa Pinto. E ainda:

"Opereta profundamente brasileira, escripta mesmo, com a preoccupação de exaltar as nossas coisas e todas as bellezas da alma do nosso povo. Maria é toda

---

[20]DOMINGUES, M. *Op. cit.*

[21]MARIA, no Recreio. **A Noite.** Última Hora. Rio de Janeiro, 12/08/1933. Theatro - Primeiras. (anno XXIII, n.7800).

[22]MARIA, no Recreio. **A Noite.** Última Hora. Rio de Janeiro, 12/08/1933. Theatro - Primeiras. (anno XXIII, n.7800).

uma trama delicadíssima, cheia de ternura e de sentimento, banhada de música tão sutil e deliciosa que, dir-se-lhe-hia é uma cópia em notas musicaes de todo o seu enredo." (sic)[23]

Aqui, contrariando a crítica de Domingues que afirma ter Viriato Correia deixado Chiquinha Gonzaga na penumbra, o colunista enfatiza a música como uma cópia em sons do enredo da peça.

Outro aspecto a ser destacado, é a preocupação nacionalista que vai se estender por toda a Era Vargas (1930-1945), recém iniciada.

E mais, depois de analisadas as críticas, um fato torna-se evidente: ambas as peças em estudo foram sucesso de público.

É natural que nesse trabalho salientemos aspectos fragilizados na estrutura das obras, no entanto, não devemos perder de vista que tudo teve seu lugar num tempo e num espaço distanciados.

**Forrobodó** e **Maria** guardam, com o seu tempo e com o seu espaço, as mais profundas relações de cumplicidade, de troca, de *feedback*.

Se hoje as piadas de **Forrobodó** são consideradas tímidas e inocentes, se **Maria** mais parece uma novela de Janete Clair, essas são considerações do nosso tempo e só a nós cabe fazê-las.

É que essa busca no passado, com olhos do presente, possibilita um prognóstico ponderado do futuro.

---

[23]NOS THEATROS. **Correio da Manhã.** 11/08/1933. (anno XXXIII, n.11.869).

# Capítulo Cinco - Contexto Histórico-Social

## 5.1 O PERÍODO VIVIDO

A compositora Chiquinha Gonzaga nasceu em 17 de outubro de 1847 no Rio de Janeiro e lá faleceu em 28 de fevereiro de 1935.

Esses oitenta e sete anos de vida foram compartilhados com mudanças ao nível histórico e social, no Brasil e no exterior.

No Brasil, Chiquinha Gonzaga presenciou do fim do regime monárquico até os primeiros anos da Era Vargas.

Aliás, não foi uma simples assistência. Participou, efetivamente, do movimento abolicionista, da campanha republicana.

Também viu de perto a Guerra do Paraguai (1865-1870) acompanhando seu marido.

Chiquinha Gonzaga era uma mulher ativa, atualizada com seu tempo. Com certeza acompanhou as mudanças que ocorriam na Europa como as invenções do telefone (1876), do fonógrafo (1877), da lâmpada (1878) e por que não, os anúncios da teoria da relatividade restringida de Einstein (1905), a publicação de **Em Busca do Tempo Perdido** de Proust (1913-1922).

Deve ter sentido a morte de Wagner (1883), de Brahms (1897) assim como moveu céus e terra para dar um túmulo digno a Carlos Gomes (1896).

Não teria tido vontade de ir à inauguração do Teatro de Bayreuth (1876), ou à Exposição Internacional de Paris de 1899 ou ainda, de assistir a **O Imigrante** de Chaplin (1917)? É muito provável, pois compôs uma marcha para banda, **Chautemoc**, em 1922 homenageando os soldados mexicanos em guerra, o que prova o seu envolvimento com os fatos da época.

Suas oportunidades de ir à Europa se deram em 1902, 1904 e no período de 1906 até 1910, datas em que esteve em Portugal.

No Brasil, além de ter estudado com Maestro Lobo e Arthur Napoleão a compositora trabalhava como professora e como musicista de bailes particulares, ou do espetáculo ceroplástico **Inana**, na rua doOuvidor (1898).

Chiquinha Gonzaga talvez tenha assistido a apresentação da Imperial Cia. Japonesa de Variedades Kudara, do Teatro Kabuki de Tóquio, em 08 de abril de 1903 no Teatro São Pedro. Afinal, deve ter sido um acontecimento.

A compositora fez parte do conjunto liderado pelo flautista Joaquim Antonio da Silva Calado; dirigiu uma orquestra de violões no Teatro São Pedro por volta de 1886, 1887, com repertório exclusivo de músicas populares.

Entenda-se *populares* no contexto da época, pois o circo apresentava a Opereta **A Viúva Alegre** (1905) de F. Léhar (1870-1948) em arranjo para banda de Adalberto de Carvalho, onde o palhaço negro Benjamin de Oliveira pintava o rosto com alvaiade e encenava.

Eram apresentadas as retretas, exibições públicas de bons conjuntos de músicos que interpretavam o mais eclético programa, capazes de transformar dobrados em valsas, dentre outras criações desse tipo.

Do circo saíram cantores-atores como Vicente Celestino, o qual foi muito ajudado por Francisca Gonzaga no início da carreira. Outro nome que Chiquinha Gonzaga também apoiava e admirava era Paulo Barreto, o João do Rio. Jornalista, contista, romancista, repórter, o lançador das bases do jornalismo moderno.

Em 1914 Chiquinha Gonzaga tem seu sucesso, a composição **O Corta Jaca - Gaúcho**, apresentado no Palácio do Catete, ao violão. Uma dupla afronta à diplomacia, ou pelo menos, para Rui Barbosa, então senador. Primeiro, porque o **Corta Jaca** era popularíssimo na época e o Catete deveria dar, *pelo contrário*, demonstrações de refinamento e distinção. Segundo, porque foi tocado em um

instrumento relacionado aos boêmios e malandros, o violão. Era "elevar o *corta-jaca* à altura de uma instituição social", disse o Águia de Haia.[1]

A compositora montou uma fábrica de discos que durou de 1919 a 1920. Era a gravadora **Popular**, na qual Francisco Alves gravou pela primeira vez, à convite da proprietária, as músicas **Pé de Anjo** e **Fala, meu louro,** ambas de autoria de Sinhô.

Depois de muito lesada nos proventos de direito de autor, a compositora funda a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) em 1917, juntamente com seus amigos Viriato Correia, Gastão Tojeiro, Bastos Tigre, Avelino de Andrade, dentre outros envolvidos em produções para teatro e jornal. Com a entidade, fixa-se uma tabela de preços para os serviços e se fortalece toda uma categoria de profissionais.

O início do seu reconhecimento é marcado pela visita do navio francês ***Duquésne*** em 1894. A banda do navio executou as músicas de Francisca Gonzaga e então, a compositora foi agraciada com a medalha bisantina e proclamada "*L'âme chantante du Brèsil*".

Em agradecimento, Chiquinha compôs uma marcha, ***Duquésne*** e um tango, **Tambyquererê**.

Suas produções não param aí. Compôs valsas, choros, polcas, modinhas, maxixes, marchas carnavalescas, hinos, refletindo bem a época da invasão dos ritmos estrangeiros trazidos nos navios, nas companhias portuguesas, espanholas, francesas e tantas mais. Estes modismos eram aclimatados aos lundus, às marchas militares, à música africana progressivamente e é esta transitoriedade que as composições de Chiquinha Gonzaga refletem. Encontram-se dentre suas obras, fados, músicas com versos em francês, italiano e espanhol. Existe até uma dança

[1]Diário do Congresso Nacional de 08/11/1914 apud DINIZ, E. **Chiquinha Gonzaga - Uma História de Vida.** Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1991. p.205.

característica chinesa - **Pehô-Pekim**, e outra africana - **Camdomblé**. Títulos de peça com nome de perfume da moda - **Perfume Feno de Atkinsons**, ou nomes indígenas como **Tupiniquins**, **Tapuia** e nomes influenciados pelo teatro, como **Vou dar um banho em minha sogra.**

Aliás, o foco de maior parte da sua produção é para o teatro. Suas músicas participaram de peças teatrais brasileiras e portuguesas.

Compôs músicas para as peças portuguesas: **Salão do Tesouro Velho** (1908) de André Brun, **As Três Graças** (1908) de Augusto de Castro e Luis Galhardo, **A Bota do Diabo** (1908) de Avelino de Andrade.

No Brasil: **Pudesse esta Paixão** (1912) de Álvaro Colás, **Colégio de Senhoritas** (1912) de Frederico Cardoso de Menezes, **Juriti** (1919) de Viriato Correia, **Conspiração do Amor** (1920) de Avelino de Andrade, **Romeu e Julieta** (1921) de Renato Vianna.

Em outras peças, contribuía com alguns números musicais como em **A Dama de Ouros** (1894) arranjada por Soares de Souza Júnior e contendo músicas também dos maestros Chueca e Valverde.

"Quem quizer conhecer a evolução das nossas danças urbanas terá sempre que estudar muito attentamente as obras della....Teve contra si a fase musical muito ingrata em que compoz; fase de transição... em que as características raciais ainda lutam muito com os elementos de importação." (sic)[2]

[2]ANDRADE, M. Chiquinha Gonzaga. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 19 fev. 1940.

## 5.2 CHIQUINHA - UM DOS *BOIS* SOBRE O TELHADO!

O compositor Darius Milhaud (1892-1974) foi secretário do embaixador da França no Brasil, Paul Claudel, de 1917 a 1918.

Milhaud, em 1920, formou na França, juntamente com Poulenc, Honneger, Auric, Tailleferre e Durey o Grupo dos Seis, sob a guarda de Jean Cocteau e Eric Satie.[3]

O compositor, pesquisando a superação do tonalismo, empenhou-se na politonalidade, a simultaneidade de tonalidades diferentes.

No Brasil, ficou fascinado, em especial, com a música popular urbana:

"Seria desejável que os músicos brasileiros compreendessem a importância dos compositores de tangos, de maxixes, de sambas e de cateretês..."[4]

Assim, de volta à França, compôs entre 1919 e 1920 **Le Boeuf sur le Toit**, uma peça para orquestra onde "cantos populares brasileiros, melodias do carnaval do Rio de Janeiro ligam-se aí, da mais simples maneira, a duas, três e uma vez mesmo a quatro tonalidades...produzem uma forma de harmonia das mais dissonantes e de caráter acentuadamente moderno.O efeito obtido, nesse caso particular, é comparável aos monstros sonoros que a execução simultânea de dois orfeons produz, numa feira, ou de dois realejos tocando em tonalidades diferentes."[5]

É um *pot-pourri* de sambas e maxixes como resumiu Sérgio Milliet.[6]

É proposta dessa obra de Milhaud tecer uma *colcha de retalhos*, usando composições brasileiras conhecidas e justapostas, mas dentro da roupagem politonal que ele investigava. A pesquisa de novas estruturas, de novos meios de

---

[3]WISNIK, J. M. **O Coro dos Contrários**. 2a.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1983. p.39.
[4]MILHAUD, D. Brésil. apud WISNIK, J.M. *Op. Cit.* p.45.
[5]STUCKENSCHMIDT, H. H. apud WISNIK, J. M. *Op. Cit.* p.48-49.
[6]MILLIET, S. Cartas de Paris. apud WISNIK, J. M. *Op. Cit.* p.58.

expressão, a realização de experiências é prática comum dos compositores deste século. A música do século XX é, caracteristicamente, experimentalista, como Chiquinha Gonzaga foi, dentro do seu tempo.

Na leitura da partitura da composição de Darius Milhaud encontra-se, dentre as "citações", o **Corta Jaca - O Gaúcho** de Chiquinha Gonzaga, que tanto chocou Rui Barbosa no Catete.

Milhaud utiliza toda a Primeira Seção da composição de Chiquinha, os vinte e quatro compassos divididos entre Canto e Batuque, transposta em **Le Boeuf** para outras tonalidades.

O instrumento que retém a linha melódica é a flauta, correspondendo à parte que Chiquinha Gonzaga chama de Canto. As cordas e bateria perfazem a seção chamada Batuque. Os metais se dividem entre a linha melódica e o batuque.

A citação está nos c.215 a 238 de **Le Boeuf sur le Toit** e pode ser constatada no anexo II desta dissertação, onde estão inseridas as partituras das duas obras.

Tal fato prova a importância e a popularidade que as composições de Chiquinha Gonzaga tiveram no seu tempo.

# Considerações Finais

Ao fazer essa análise, foram observadas as seguintes características na obra de Chiquinha Gonzaga:

A primeira marcha escrita para o carnaval brasileiro, **Ó Abre Alas**, expressa a amalgamação de ritmos e de idéias das diversas culturas que se instalaram no Brasil, assumindo e anunciando a identidade do espetáculo carnavalesco.

Na Burleta **Forrobodó**, as combinações se deram com outras tintas, sendo abordado um tema estritamente brasileiro: a mistura de raças, do exótico, do outro. A peça celebra o resultado dessa mistura, enquanto a música expressa o tema do texto. Os números musicais contemplam maxixes, valsas, polcas, marcha de carnaval, modinha, desafio, todos em perfeita sintonia, convivendo pacificamente nas raízes da nossa música popular.

Na Burleta, Chiquinha Gonzaga ocupa-se com o lado contagiante dos números musicais. São, todos eles, números com forte caráter sinestésico, promovido pelo ritmo que induz à dança, à movimentação muscular e corporal. Têm efeito empático-motor imediato na platéia.

A Opereta **Maria** trata da prostituição e de todas as polêmicas que o assunto envolve. Embora, na sua origem, a Opereta tenha surgido como reação aos *music dramas* de Wagner, na Opereta **Maria**, sob influência da *Opéra Comique* e dos aspectos melodramáticos, foram usados vários procedimentos composicionais largamente explorados na *obra de arte total* Wagneriana, contrariando assim, as razões da sua origem. As partituras de Chiquinha Gonzaga, na Opereta **Maria,** reforçam o caráter melodramático do texto, enquanto os números musicais exploram a dramaticidade sonora: andamento, cromatismo, dinâmica, além de caracterizar a personagem Maria com um motivo temático. A música da Opereta, destinada também à coreografia, adquire um sentido mais amplo, contemplativo, espetacular, da movimentação do corpo no espaço.

Por contraposição, pode-se dizer que na Burleta as músicas evocam o Dionisíaco, enquanto na Opereta é evocado o Apolíneo.

Francisca Gonzaga, ao compor números musicais para o teatro, tem em mente as características peculiares da arte dramática e cênica. No teatro a música destina-se à dança, a um determinado intérprete-personagem-ator, à criação de situações cômicas ou religiosas, objetiva a emoção ou o contágio, faz a ligação de cenas, e outras funções mais. Para tanto, a compositora nos permite, nessas três análises, uma provável sistematização de procedimentos, como:

*Dividir o número em pequenas seções para propiciar cortes, repetições, mudanças;

* Utilizar a polifonia quando for necessário conotar religiosidade;

* Utilizar procedimentos da marcha quando for preciso organizar os personagens em cena.

* Fazer uso de prosódia errada, pausas, fermatas, ritmos acéfalos, síncopes, contratempo, alternância de solistas, de textos diferentes e simultâneos configurados de maneira a dar comicidade à cena;

* Contribuir com situações líricas, usando a modinha, enquanto a valsa vai conotar tradição, confiança, proteção;

* Amoldar aos números de quadrilha a forma rondó;

* Deter a ação dramática e estender a peça usando o Desafio;

* Interligar texto e número musical através das Introduções;

* Usar a síncope e o contratempo quando o aspecto malandro, furtivo, malicioso, folgazão, jocoso for necessário;

* Trazer o suspense fazendo uso apropriado da fermata e do breque;

* Comentar o texto através de acorde e fermata;

* Possibilitar a afinação e o sinal de entrada para o cantor com o uso do breque;

* Usar fermata, cromatismo, dinâmica, agógica, andamento, intensa movimentação melódica que contêm aspectos dramáticos.

Note-se bem que essas características são apenas constatações de procedimentos. De modo algum, estão restritas a si mesmas, e nem configuram um manual de procedimentos músico-teatrais.

A compositora nunca perde de vista o espetáculo como um todo e, é baseada nesse todo, que ela realiza as partes. Daí, por exemplo, existirem números que antecipam acontecimentos futuros.

Chiquinha Gonzaga lança mão de todos e de quaisquer recursos conhecidos e disponíveis, experimentando-os, combinando-os, e pensando no espetáculo como um todo. Sem limites e sem fronteiras, ela vai do concertante ao desafio, do recitativo à modinha, da polifonia à marcha de carnaval.

Nos três estudos realizados, a compositora questiona o preconceito: preconceito de cor, de raça, de sexo, de profissão, contra a música popular ou contra a erudita. Preconceito que a instigou como pessoa. A importância da sua obra, e aí encontramos o verdadeiro pioneirismo de sua figura, está na abordagem diversificada.

Diversificação à qual ela estava sujeita e que transplantou para sua música como ninguém. Esse ecletismo está na origem da música popular brasileira que, em suas primeiras claves, escreveu o nome de Francisca Gonzaga.

Bibliografia

# BIBLIOGRAFIA

## 1 - LIVROS, TESES, OBRAS DE REFERÊNCIAS:


ABREU, B. de. **Esses Populares tão desconhecidos**. Rio de Janeiro: Raposo Carneiro, 1963.

ALENCAR, E. de. **O Carnaval Carioca através da Música**. 3a.ed. Brasília: INL, 1979.

ALMEIDA, R. **História da Música Brasileira**. 2a.ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1942.

ALVARENGA, O. **Música Popular Brasileira**. 2a.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982. (O Baile das Quatro Artes).

ALVES, H. **Sua Excelência, O Samba**. 2a.ed. São Paulo: Símbolo, 1976.

AMARAL, M. A. **Chiquinha Gonzaga, Ó Abre Alas.** São Paulo: Teatro Popular do SESI, 1983. Vídeo e Texto.

ANDRADE, M. **Aspectos da Música Brasileira**. 2a.ed. São Paulo: Martins, 1974.

_____. **Música, doce Música**. 2a.ed. Brasília: MEC, 1976.

ARAÚJO, V. P. **A Béla Época do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1976. (Debates, 116).

ARÊAS, V. **Iniciação à Comédia**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1990. (Letras).

ARISTÓTELES. **Poética**. 2a.ed. São Paulo: Ars Poética, 1993.

BAKHTIN, M. M. Particularidades do gênero e temático-composicionais das obras de Dostoiévski. In: **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981. (p.87-116)

BAS, J. **Tratado de la Forma Musical**. 8a. ed. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1977.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**. 2a. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986 (Obras Escolhidas, 1). p.165-196

BENTLEY, E. **A Experiência Viva do Teatro.** 2a.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

BERGSON, H. **O Riso**. Ensaio sobrea significação do cômico. 2a.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BRANDÃO, J. S. **Teatro Grego - Tragédia e Comédia**. Petrópolis: Vozes, 1985.

_____.**Teatro Grego: Origem e Evolução**. São Paulo: Ars Poética, 1992 (Ensaio, 2).

BRISOLLA, C. M. **Princípios de Harmonia Funcional.** São Paulo: Novas Metas, 1979. (Ensaios, 2).

BRITO, R. J. S. **A Linguagem Teatral de Artur Azevedo**. Dissertação de Mestrado em Artes. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Orient. Prof. Dr. Jacó Guinsburg, São Paulo, 1989.

BOSCOLI, G. **A Pioneira Chiquinha Gonzaga.** Natal: MEC, s/d.

CALADO, C. **O Jazz como Espetáculo**. São Paulo: Perspectiva, 1990. (Debates, 236).

CALDAS, W. **Iniciação à Música Popular Brasileira**. São Paulo: Ática, 1989. (Princípios).

CAMARGO, R. C. de **Outra Coisa o Tribofe não é**. A Carnavalização no Teatro de Revista de Arthur Azevedo. São Paulo: Trabalho para disciplina de pós-graduação O Teatro de Revista no Brasil, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1990.

_____ **O Teatro Popular do SESI**. Uma Trajetória entre o Patronato e as Massas. Dissertação de Mestrado em Artes. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Orient. Prof. Dr. Jacó Guinsburg, São Paulo, 1992.

CAMPELLO, G. S. **A Declamação Lírica - A Música Teatral e o Teatro Musical**. Tese apresentada para o Concurso à Cátedra de Declamação Lírica da Escola Nacional de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1967.

CAMPOS, H. Apresentação. In: **Oswald de Andrade - Trechos Escolhidos**. Rio de Janeiro: Agir, 1967. (Nossos Clássicos, 91) p.5-18.

CANDÉ, R. **A Música: Linguagem, Estrutura, Instrumentos**. Lisboa: Edições 70, 1983.

CASCUDO, L. C. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: MEC, 1954.

CASSIRER, E. A Arte. In: **Antropologia Filosófica: Ensaio sobre o Homem** - Introdução a uma filosofia da cultura humana. São Paulo: Mestre Jou, 1977. p.219-269.

CURIA, W. **Harmonia Moderna e Improvisação**. São Paulo: Fermata, 1990

Da MATTA, R. **Carnavais, Malandros e Heróis**. Para uma sociologia do dilema brasileiro. 2a.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

DIGAETANI, J. L. **Convite à Ópera**. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

DINIZ, E. **Chiquinha Gonzaga: Uma História de Vida**. Rio de Janeiro: Codecri, 1984. (Cultura Brasileira, 2).

DUCROT, O., TODOROV, T. **Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

DUFRESNE, C. **Histoire de l'Opérette: des origines à nos jours**. França: Fernand Nathan, 1981.

EDMUNDO, L. **O Rio de Janeiro do meu tempo**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938.

EFEGÊ, J. **Figuras e Coisas do Carnaval Carioca**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

_____. **Maxixe, a Dança Excomungada**. Rio de Janeiro: Conquista,1974.

ENEIDA. **História do Carnaval Carioca**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1958.

ESSLIN, M. **Uma Anatomia do Drama**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GOLDFEDER, M. **Por trás das ondas da Rádio Nacional**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

GUINSBURG, J., COELHO NETTO, J. T., CARDOSO, R. C. (org.) **Semiologia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1978. (Debates, 138).

HASKINS, J., BENSON, K. **Scott Joplin - the man who made ragtime**. New York: Scarborough House, 1978.

HUTCHEON, L. **Uma Teoria da Paródia**. Lisboa: Edições 70, 1989. (Arte & Comunicação, 46).

KIEFER, B. **A Modinha e o Lundu - Duas raízes na Música Popular Brasileira**. Porto Alegre: Movimento, 1977.

_____. **Elementos da Linguagem Musical**. 3a.ed. Porto Alegre: Movimento, 1979.

_____. **Música e Dança Popular - sua influência na Música Erudita**. Porto Alegre: Movimento, 1983.

LIRA, M. **Chiquinha Gonzaga - Grande Compositora Popular Brasileira**. 2a.ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978. (MPB reedições, 3).

MAGALDI, S. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: DIFEL, 1962.

MAGALHÃES JR., R. **Arthur Azevedo e sua época**. 2a.ed. São Paulo: Martins, 1955.

MARTINS, A. **Arthur Azevedo: A palavra e o riso**. São Paulo: Perspectiva, 1988. (Estudos, 107).

MOISÉS, L. P. **Falência da Crítica.** Um Caso Limite: Lautréamont. São Paulo: Perspectiva, 1973.

MOISÉS, M. **A Criação Literária.** 2a. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1968.

MOURA, R. **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983. (MPB, 9).

NASCIMENTO, A. A. **A Influência da Habanera nos Tangos de Ernesto Nazareth.** Dissertação de Mestrado em Artes da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Orient. Profa. Dra. Maria Stella Orsini. São Paulo, 1990.

ORTEGA Y GASSET, J. **A Idéia do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1978. (Elos, 25).

ORTIZ, R. **Românticos e Folcloristas** - Cultura Popular. São Paulo: Olho d'Água, 1992.

PALLOTTINI, R. **Introdução à Dramaturgia**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PAVIS, P. **Diccionario del Teatro**. Dramaturgia, estética, semiologia. Barcelona: Paidós, 1980.

PEDROSA, H. **Música Popular Brasileira Estilizada**. Rio de Janeiro: Editora Universitária Santa Úrsula, 1988.

PEREIRA, L. A. M. **Por trás das Máscaras: Machado de Assis e os Literatos Cariocas no Carnaval da Virada do Século.** Monografia. Orient. Prof. Fernando Antônio Lourenço. Campinas: IFCH/UNICAMP, 1992. (v.2, n.3).

PIROTTA, N. M. **O Melos Dramático - Pequena Introdução ao Estudo das relações Drama-Música no Teatro**. Dissertação de Mestrado em Artes da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Orient. Prof. Dr. Fausto Fuser. São Paulo, 1992.

PISTON, W.(DE VOTO, M. rev.) **Harmony.** 5th.ed. New York: W.W. Norton & Company, 1987.

PRADO, D. A. **Procópio Ferreira**. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Encanto Radical, 57).

_____. **O Teatro Brasileiro Moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1988. (Debates, 111).

PRADO, D. A. Do Tribofe à Capital Federal. In: AZEVEDO, A. **O Tribofe**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p.255-281`.

PROPP, V. **Comicidade e Riso**. São Paulo: Ática, 1992 (Fundamentos, 84).

ROSENFELD, A. **O Teatro Épico.** São Paulo: Perspectiva, 1985. (Debates, 193).

RUIZ, R. **O Teatro de Revista no Brasil: das origens à Primeira Guerra Mundial**. Rio de Janeiro: INACEN, 1988. (Memória).

_____. **Araci Cortes - linda flor**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984. (MPB, 12).

SALZER, F. **Structural Hearing.** Tonal Coherence in Music. New York: Dover Publications, 1982.

SANT'ANNA, A. R. de. **Paródia, Paráfrase & Cia**. 2a.ed. São Paulo: Ática, 1985. (Princípios, 1).

SOUSA, J. G. **O Teatro no Brasil**. Rio de Janeiro: INL, 1960.

SQUEFF, E., WISNIK, J. M. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira - Música**. 2a.ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SÜSSEKIND, F. **As Revistas de Ano e a Invenção do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

THE NEW ENCYCLOPAEDIA Britannica. Macropaedia. 15th. ed. USA, 1990.

THE NEW GROVE - Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan Publishers, 1980.

THE METROPOLITAN Opera Encyclopedia. A Comprehensive Guide to the World of Opera. USA: Thames and Hudson, 1987.

THE OXFORD Companion to the Theatre. 3rd.ed. London: Oxford University Press, 1967.

TINHORÃO, J. R. **Música Popular - de índios, negros e mestiços**. Petrópolis: Vozes, 1972.

_____. **Música Popular - Teatro e Cinema**. Petrópolis: Vozes, 1972.

_____. **Pequena História da Música Popular - da Modinha à Canção de Protesto**. 3a.ed. Petrópolis: Vozes, 1978.

_____. **Música Popular - do Gramofone ao rádio e TV**. São Paulo: Ática, 1981. (Ensaios, 69).

THOMASSEAU, J. **El Melodrama.** México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

UBERSFELD, A. **Semiotica Teatral.** Madrid: Catedra, 1989.

VASCONCELOS, A. **Raízes da Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1991.

_____. **Panorama da Música Brasileira na Bélle Époque**. Rio de Janeiro: Sant'Anna, 1977.

VASCONCELLOS, G. **Música Popular: de olho na fresta**. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

VELLOSO, M. P. **As Tradições Populares na Bélle Époque Carioca**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1988.

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

_____. **Não adianta chorar! Identidade do Teatro de Revista Brasileiro**. Tese de doutoramento em Artes. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Orient. Profa. Dra. Renata Pallottini, São Paulo, 1993.

WIDMER, E. **Apostilas do Curso de Harmonia Funcional.** cópia mecanográfica.

WISNIK, J. M. **O Coro dos Contrários**. 2a.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

WHITE, J. D. **The Analysis of Music**. Englewood Cliffs: Prentice-Hall Inc., 1976.

2 - TEXTOS TEATRAIS:

AZEVEDO, A. A Capital Federal. In: **Teatro de Arthur Azevedo** - Tomo IV. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 1987. (Clássicos do Teatro Brasileiro, 8) p.313-418.

_____. O Tribofe. In: **Teatro de Arthur Azevedo** - Tomo IV. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 1987. (Clássicos do Teatro Brasileiro, 8) p.37-124.

_____. A Filha de Maria Angu. In: **Teatro de Arthur Azevedo** - Tomo I. Rio de Janeiro: INACEN, 1983. (Clássicos do Teatro Brasileiro, 7) p.119-180.

BITTENCOURT, C., PEIXOTO, L. **Forrobodó - Impresso das Coplas**. 1912.

CORRÊA, V. **Maria**. Texto teatral, cópia mecanográfica.

_____. **Jurity**. Texto teatral, cópia mecanográfica.

KNOLL, V. **Ó Abre Alas - Cenas da vida de Chiquinha Gonzaga**. cópia mecanográfica, 1976.

PEIXOTO, L., BETTENCOURT, C. **Forrobodó**. Rio de Janeiro: Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, 1961.

VIANNA, R. **Romeu e Julieta**. Texto teatral, cópia mecanográfica.

## 3 - ARTIGOS EM JORNAIS E REVISTAS:

ANDRADE, M. Chiquinha Gonzaga. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 19 fev.1940.

_____. Música Popular e Música Erudita. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 30 out. 1934.

AS PRIMEIRAS de amanhã no Recreio e no Cassino. **Diário da Noite**. Primeira Edição, Rio de Janeiro, 10 ago. 1933. Theatros (anno V, n.1006).

BARROSO, G. O Primeiro Carnaval Carioca. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, p.20-32, 10 fev.1951.

BEZERRA, M. E. F. Aspectos Gerais do Início do Movimento Nacionalista na América Latina. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v.16, p.130-146, 1986.

BOTELHO, P. O Carnaval de out'rora e o Carnaval de hoje. **O Jornal,** Rio de Janeiro, 15 fev. 1931.

CALADO, C. Jazzistas recriam temas de teatro e cinema. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 4 mar. 1992. Ilustrada, p.3.

COELHO, M. É difícil separar Schoenberg e Jerry Adriani. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 24 jun. 1992. Ilustrada, p.8.

DOMINGUES, M. Maria, no Recreio. **Diário da Noite**. Primeira Edição, Rio de Janeiro, 12 ago. 1933. Theatro - Primeiras (anno V, n.1008).

FORROBODÓ. **A Noite**, Rio de Janeiro, 11 jun. 1912. Da Platéa (anno II, n.281).

FORROBODÓ. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 12 jun. 1912. Artes e Artistas.

FRANÇA JR. Carnaval. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 07 mar.1878. Folhetim, p.01.(v.4, n.65)

GARCIA, A. P. Chiquinha Gonzaga, nossa primeira feminista. **D. O. Leitura**, São Paulo, n.124, 11 set.1992

GONÇALVES, M. A. Ensaio oferece sabor de uma crítica em extinção. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 2 jul. 1988. Livros, D-3.

HELIODORA, B. Jóia em louvor a Chiquinha. **O Globo**, Rio de Janeiro, 02 ago. 1995. Teatro/Crítica, p.7.

LUIZ, M. Malícia contra a Hipocrisia. **Jornal do Brasil,** Rio de Janeiro, 03 ago. 1995. Caderno B, p.5. Crítica/Teatro - Forrobodó.

MAGALDI, S., VARGAS, M. T. Cem anos de Teatro em São Paulo I. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 27 dez. 1975. Suplemento do Centenário, p.1-6.

_____. Cem anos de Teatro em São Paulo II. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 3 jan. 1976. Suplemento do Centenário, p.1-6.

MAGALDI, S., VARGAS, M. T. Cem anos de Teatro em São Paulo III. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 10 jan. 1976. Suplemento do Centenário, p.1-6.

_____. Cem anos de Teatro em São Paulo IV. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 17 jan. 1976. Suplemento do Centenário, p.1-6.

MAGALHÃES JR., R. João do Rio, o cronista da vida carioca. **Revista Cultura**, Rio de Janeiro, v.10, n.37, jul./set. 1981.

MANTOVANI, B. Teatro moderno chegou com vinte anos de atraso, diz Décio. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 2 jul.1988. Livros, D-3.

MARIA, no Recreio. **A Noite.** Última Hora. Rio de Janeiro, 12 ago. 1933. Theatro - Primeiras. (anno XXIII, n.7800).

MENDES, G. O verdadeiro "lied" norte-americano. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 jul. 1984. Ilustrada, p.59.

MORAES, J. J. Notas Políticas da Música Nova. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 18 jan. 1992. Música, p.3.

NOS THEATROS. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 11 ago. 1933. (anno XXXIII, n.11.869)

NOVA Peça no Recreio. **Diário da Noite**. Primeira Edição, Rio de Janeiro, 11 ago. 1933. Theatros (anno V, n.1007).

OLIVEIRA, R. Gafes ao som do Maxixe. **Revista Programa**, Rio de Janeiro, Teatro, p.27, 28 jul. 1995.

PEREGRINO JR. Como nasceu e se desenvolveu o teatro de revista no Brasil. **Revista de Teatro SBAT**, Rio de Janeiro, n.289, p.7-9, jan./fev.1956.

PONTES, M. Os Triunfos de Apolo e o Adeus de Dionísio. **Cadernos de Jornalismo e Comunicação - Carnaval**, Rio de Janeiro, n.40, p.09-14, jan./fev.1973. Bimestral.

PONZIO, A. F. Velha-Guarda da MPB em raridades aos domingos. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 17 fev.1992. Caderno 2, p.1.

REVISTA USP. Dossiê Música Brasileira. São Paulo: Universidade de São Paulo, n.4, p.3-84. dez./jan./fev. 1989-1990.

SCHVARZMAN, S. Ensaio invalida sua própria tese sobre tradição e cultura popular. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 21 fev. 1993. Livros, p.9.

THEATRO S. José. **A Imprensa**, Rio de Janeiro, 12 jun. 1912. As Primeiras (anno IX, n.1623)

THEATRO S. José. **O Paiz,** Rio de Janeiro, 11 jun. 1912. Artes e Artistas (anno XXVIII, n.10.010).

VELOSO, C. Carmen Miranda Dada. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 22 out. 1991. Caderno 1, p.8

WISNIK, J. M. Nazareth é espelho de Machado de Assis. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 21 abr. 1993. Ilustrada, p.6.

## 4 - ENTREVISTAS GRAVADAS CONCEDIDAS À AUTORA

DÉCIO DE ALMEIDA PRADO. São Paulo, 09/05/94.

MARIA ADELAIDE AMARAL. São Paulo, 21/06/94.

ERRATA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO:

O BALANÇO DE CHIQUINHA GONZAGA: DO CARNAVAL À OPERETA.
AUTORA: ADRIANA FERNANDES - UNICAMP

Agradecimentos especiais. Onde se lê: "À Professora Doutora Neyde...que conduziu-me...", leia-se: "...que me conduziu..."

Glossário. Verbete Intervalos. Onde se lê: "Entende-se que existe três "alturas"...", leia-se: "Entende-se que existem três "alturas..."

Verbete Prosódia. Onde se lê: "Sua não observação implica em propiciar...", leia-se: "...implica propiciar..."

PÁGINA/LINHA:

13/3 - Onde se lê: "É em meio a essas...", leia-se: "Foi em meio a essas..."

19/10 - Onde se lê: "...estrofes que será contraposto com Rosa de Ouro...", leia-se: "...que será contraposto à Rosa de Ouro..."

21/2 - Onde se lê: "...é a boemia extendendo-se...", leia-se: "...estendendo-se..."

21/10 - Onde se lê: "...deslocamentos sociais onde as...", leia-se "deslocamentos sociais no qual as..."

23/3 - Onde se lê: "...negros, malandros, onde os ritmos quentes...", leia-se: "...negros, malandros, nas quais os ritmos quentes..."

27/22 - Onde se lê: "...a linha melódica do número, utiliza-se...", leia-se: "...a linha melódica do número, são utilizados..."

30/4 - Onde se lê: "Utiliza-se notas cromáticas...", leia-se: "São utilizadas notas..."

31/16 - Onde se lê: "...carnavalesca de duas seções, onde Introdução....", leia-se: "...carnavalesca de duas seções, na qual Introdução..."

51/1 - Onde se lê: "...possibilidade concreta de extendê-lo...", leia-se: "...possibilidade concreta de estendê-lo..."

51/10 - Onde se lê: "Nas frações de tempo ocorre ...", leia-se: "Nas frações de tempo ocorrem..."

61/16 - Onde se lê: "...(quiproquós), ...", leia-se: "...(qüiproquós), ..."

68/8 - Onde se lê: "Conteúdo: Comemoração do laudo jantar;", leia-se: "Conteúdo: Comemoração do lauto jantar;"

71/10 - Onde se lê: "Existe especificado em ...", leia-se: "Existem especificadas em..."

73/11 - Onde se lê: "...onde o personagem canta...", leia-se: "...em que o personagem..."

100/2 - Onde se lê: "...àquele registrado no texto...", leia-se: "...aquele registrado..."

100/10 - Onde se lê: "...da necessidade e o objetivo...", leia-se: "...da necessidade e do objetivo..."

124/2 - Onde se lê: "Discuros de Calunguinha...", leia-se: "Discursos de Calunguinha..."

124/rodapé (penúltima linha) - Onde se lê: "...pairavam dúvidas sobre qual personagem Vicente Celeste interpretaria...", leia-se: "...pairavam dúvidas sobre qual personagem Vicente Celestino interpretaria..."

132/16 - Onde se lê: "...intervindo na ação dramática e enfatisa a ...", leia-se: "...intervindo na ação dramática e enfatiza a ..."

141/19 - Onde se lê: "Para enfatisar o vigor da personagem...", leia-se: "Para enfatizar o vigor da personagem..."

155/1 - Onde se lê: "...incluídas no texto, existe aquelas com...", leia-se: "...incluídas no texto, existem aquelas com..."

155/rodapé1 - Onde se lê: "...quando enfatisado, ...", leia-se: "...quando enfatizado, ..."

160/penúltima linha - Onde se lê: "Sua origem é no material...", leia-se: "Sua origem está no material..."

165/1 - Onde se lê: "Na Opereta amplia-se as técnicas...", leia-se: "Na Opereta ampliam-se as técnicas..."

186/18 - Onde se lê: "Continuando a leitura do artigo, depois que ...", leia-se: "Continuando a leitura do artigo, verifica-se depois que..."

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Artes

# O BALANÇO DE CHIQUINHA GONZAGA:

# DO CARNAVAL À OPERETA

## ANEXO I

ADRIANA FERNANDES

Este exemplar é a redação final da tese defendida por Adriana Fernandes

e aprovada pela Comissão Julgadora em 15 / 12 / 1995

Profa. Dra. Neyde de Castro Veneziano Monteiro

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes sob a orientação da Profa. Dra. Neyde de C. Veneziano Monteiro

CAMPINAS - 1995

F391b
anexo 1
26894/BC

UNICAMP

UNIDADE BC
N.º CHAMADA:
T/UNICAMP
F391b
VOL/EX 1 Ex.
TOMBO BC/ 26894
PROC. 667/96
C [ ] D [X]
PREÇO R$ 11,00
DATA 05/12/96
N.º CPD CM-00084576-9

Fernandes, Adriana
F391b O balanço de Chiquinha Gonzaga : do carnaval à opereta / Adriana Fernandes. -- Campinas, SP :[s.n.], 1995.

Orientador : Neyde de Castro Veneziano Monteiro.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.

1. Gonzaga, Francisca, 1847-1935. 2. Música popular-Brasil. 3. Teatro musical. 4. Análise musical. I. Monteiro, Neyde de Castro Veneziano. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

## ANEXO 1 - ANALISES MUSICAIS

**Ó Abre Alas** ..... **p. 1**

**Forrobodó**..... **p. 6**

**Maria**..... **p. 73**

# I - Análises Musicais

1- Ó Abre Alas

# 1. ANÁLISE MUSICAL - Ó ABRE ALAS

## MÚSICA E LETRA: FRANCISCA GONZAGA.

### 1.1 ASPECTOS GERAIS:

Tonalidade: Fá menor;

Compasso: 4/4;

Andamento: *allegro*;

Seções: Introdução - c.1-segundo tempo do c.3;

Seção Única - terceiro tempo do c.3 - c.11;

Textura: melodia acompanhada;

Forma: canção estrófica AA'

### 1.2 ASPECTOS HARMÔNICOS:

**Cadências**: Perfeita - c.10-11-C7-Fm.

**Linha do baixo e clave de fá**: o baixo realiza contraponto à linha do canto nas marcações de tempo. Os intervalos utilizados são graus conjuntos e :

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m | c.4 | 3a.M | c.8 |
| 4a.J | c.1-2 | 5a.J | c.3 |
| 6a.m | c.4 | 8a.J | c.10 |

e intervalos maiores de 8a. (c.5).

Nas partes fracas de tempo (segundo ao quarto tempo do compasso) existem acordes (exceto c.9) em figuras de colcheias nos c.4 a 10. A segunda metade do primeiro tempo é preenchida por duas notas simples em semicolcheias.

O ritmo e a distribuição de notas na clave de fá fica:



Nos c.1-3 e 11a existem apenas semínimas em notas simples na clave de fá.

**Lapso de escrita**: c.3 - falta pausa de semínima no último tempo para completar o compasso.

1.3 PARTE VOCAL:

**Extensão**: dó3 a dó4;

**Linha melódica**: está dividida em duas frases.

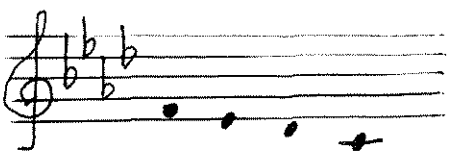
Primeira frase: terceiro tempo do c.3 até segundo tempo do c.7;

Segunda frase: terceiro tempo do c.7 até c.11.

A primeira frase está construída sobre quatro alturas, dispostas predominantemente no sentido descendente e tendo a repetição de notas ou a repetição desta seqüência como procedimento comum da composição:



A segunda frase inicia como uma reprodução em progressão descendente do modelo dado na primeira frase, utilizando quatro alturas mais graves:

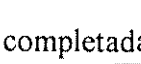
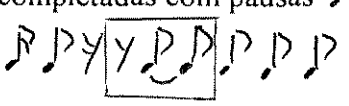


Mas, a partir do terceiro tempo do c.9, a compositora amplia a extensão realizando o arpejo de fá menor em segunda inversão e conduz ao final.

Também nessa segunda frase é adotada a repetição de notas na sua estruturação.

Além de utilizar as seqüências em graus conjuntos acima demonstradas, também existem intervalos de 3a.m (c.4) e M (c.8), 4a.dim. (c.6-7) e J (c.9).

**Ritmo**: Predomina o contratempo como característica rítmica de grande parte das semifrases, assim como o emprego de pausas nas células rítmicas. Encontram-se também seqüências de colcheias, configurando o seguinte esquema rítmico  presente em todo o número.

Existem síncopes completadas com pausas  e, síncope e contratempo utilizados juntos  (c.4, 6).

**Texto**: Os versos presentes na partitura não estão dispostos da mesma maneira que conhecemos hoje e nem como aparecem no livro de Edinha Diniz.

Na partitura:

*"Ó abre alas*

*Eu quero passar*

(bis)

*Rosa de Ouro*

*Não pode negar*

(bis)"

No livro de Edinha Diniz e nas gravações que nos chegaram:

*"Ó abre alas*

*Que eu quero passar*

(bis)

*Eu sou da lira*

*Não posso negar*

(bis)

*Ó abre alas*

*Que eu quero passar*

(bis)

*Rosa de Ouro*

*É que vai ganhar*

(bis)

A melodia de **Ó Abre Alas**, com algumas modificações rítmicas, foi utilizada com nova letra de Cardoso Júnior na peça **Não Venhas** de Baptista Coelho em 1904.

**Prosódia**: Tanto nos versos da partitura quanto nos versos mais conhecidos, existe um pequeno problema na primeira estrofe, quarto verso: *pode* ou *posso*, ambas paroxítonas mas, com a última sílaba sobre marcação de tempo, resultando em *"podi"* e *"possu"*.

Porém, procedem por intervalo descendente de 2a.M (primeira vez) e 3a.m (bis), o que ameniza e supera quaisquer dúvidas na compreensão do verso.
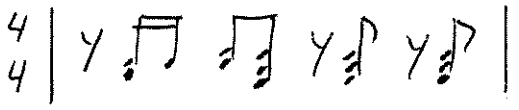
## 1.4 PARTE INSTRUMENTAL

**Função**: reforçar a linha vocal.

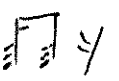
**Clave de sol**: predominantemente composta por acordes e dobramentos de 8a., sendo raros o aparecimento de notas simples e bicordes (Introdução e c.11a).

Quando do início da seção é encontrada a mesma melodia, uma oitava acima do canto, nas notas mais agudas dos acordes.

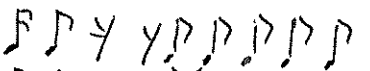
Ritmicamente, a Introdução apresenta o seguinte esquema rítmico, calcado no uso do contratempo:

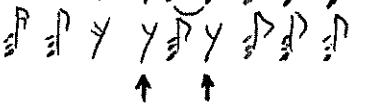


Nos c.4-10 da seção, o ritmo da clave de sol não é exatamente o mesmo da linha vocal e, todo segundo tempo de compasso é preenchido por pausa de colcheia-colcheia (  ), reforçando o característico uso do contratempo no número.

A síncope está presente apenas na forma 

Naqueles locais da linha vocal onde existe síncope e contratempo juntos (c.4, 6), na clave de sol da parte instrumental existe apenas contratempo, com substituição da síncope por contratempo:

Linha vocal: 

Linha da clave de sol: 

No c.11a, a clave de sol retoma o mesmo esquema rítmico da Introdução, sendo que apenas a marcação do primeiro tempo coincide com a linha vocal. Não existem indicações de dinâmica ou interpretação.

**Lapso de escrita**: desalinhamento entre a escrita rítmica da clave de sol e de fá da parte instrumental.

1.5 RESUMO:

Melodia acompanhada de uma única seção de forma AA'.

Possui apenas uma cadência do tipo perfeita no final do número.

A linha do baixo faz contraponto à linha do cantor.

A linha vocal possui duas frases, existindo um vestígio de progressão descendente entre elas.

A repetição de notas e de seqüência de alturas caracteriza a linha do canto.

Ritmicamente predomina o contratempo.

Existe diferença ente os versos da partitura e, os versos presentes nas gravações atuais e no livro de Edinha Diniz.

Prosodicamente, o problema apresentado no último verso da primeira estrofe de ambas as letras é sanado, através do intervalo descendente realizado.

A parte instrumental tem como função reforçar a linha vocal.

2- Forrobodó

## 2. ANÁLISE MUSICAL - FORROBODÓ

**BURLETA EM 3 ATOS DE COSTUMES CARIOCAS - 1912.**

**TEXTO: LUIZ PEIXOTO E CARLOS BETTENCOURT**

**MÚSICA: FRANCISCA GONZAGA.**

ATO PRIMEIRO:

### 2.1. NÚMERO 1: Sebastião e Côro

#### 2.1.1 ASPECTOS GERAIS

Tonalidade: Dó Maior;

Compasso: 2/4;

Andamento: *allegro;*

Seções: Introdução - c.1-7;

Primeira Seção: c.8-primeiro tempo c.23;

Segunda Seção: segundo tempo c.23-c.39;

Textura: melodia acompanhada;

Forma: livre AB.

#### 2.1.2 ASPECTOS HARMÔNICOS

**Cadências**: Perfeita - c.6-7 - G7-C (final da Introdução);

c.38-39 - G7-C/G-C (final do número)[1];

Imperfeita - c.22-23 - G7/C-C (final da Primeira Seção)

**Linha do baixo e clave de fá**: pode-se considerar que este número tem nota pedal sol na Introdução (c.1-6) e nota pedal dó por toda a Primeira Seção (c.8-23).

[1]Consideramos uma cadência perfeita porque a compositora faz uma rápida passagem (um tempo) pela segunda inversão do acorde de C e, em seguida o coloca novamente, em estado fundamental, com a tônica dobrada três vezes.

Na Segunda Seção, do segundo tempo do c.23 até o c.26, o baixo realiza a escala de Dó Maior quebrada descendentemente[2]. Este procedimento se repete nos c.32 a 37.

No restante dos compassos não existe uma linha do baixo propriamente dita. A clave de fá é completada com acordes e, a figura rítmica predominante é a colcheia.

### 2.1.3 PARTE VOCAL

**Extensão**: dó3 a ré4;

**Linha melódica**: contém muita repetição de notas, principalmente na Primeira Seção (c.8-11, 15-19, 21-22). Nestes trechos, a compositora cria nuances nas repetições utilizando o sol# (sensível de lá), que pertence à tonalidade relativa menor, como nota cromática de passagem.

Na Segunda Seção, a linha melódica inicial baseia-se na escala quebrada de Dó Maior descendente (segundo tempo do c.23 até primeiro tempo do c.27), constituindo-se numa pequena variação do motivo melódico da Introdução. Do segundo tempo do c.27 até o primeiro tempo do c.31 o motivo melódico é repetitivo e insistente sobre a nota lá, conduzindo ao término da frase.

**Ritmo**: quanto ao ritmo, pode-se dizer que na Primeira Seção ele está centrado em semínimas (c.8, 13-16, 21, 22) e na Segunda Seção em colcheias (c.24-29).

**Texto**: os versos do texto e da partitura coincidem.

**Prosódia**: os acentos musicais e poéticos estão ajustados.

---

[2]Consiste na escala realizada da seguinte maneira: toma-se a primeira nota, ascende-se por grau conjunto. Depois, através de salto de 3a. descendente, toma-se a nota imediatamente anterior àquela primeira dentro dos graus da escala. Ascende-se por grau conjunto e assim, sucessivamente.

## 2.1.4 PARTE INSTRUMENTAL

**Função**: reforçar e ornamentar a linha melódica do cantor.

**Clave de sol**: na Introdução, a clave de sol realiza a escala quebrada de Dó Maior descendente com notas duplas em 8a. a partir do c.3. A clave de fá irá imitar este desenho a partir do segundo tempo do c.4.

Na Primeira Seção, nos c.8-11 e 16-19 a clave de sol é acordal.

Os procedimentos de ornamentação utilizados são:

arpejos ritmados - c.13, 14, 15;

ritmo diferente da linha vocal - c.20;

ligações melódicas em arpejos - c.21-22;

bicordes (3as.) - c.24-26;

apogiaturas breves - c.27-30.

O procedimento de reforço usado é a coincidência, entre as notas da linha vocal e notas extremas (soprano ou baixo) da parte instrumental - c.12, 13, 24, 25, 27, 28.

## 2.1.5 RESUMO

Melodia acompanhada em Dó Maior dividida em duas seções e Introdução, de forma livre AB.

Existem cadências do tipo perfeita (c.6-7, 38-39) e imperfeita (c.22-23).

A linha do baixo na Introdução perfaz nota pedal sol e na Primeira Seção é dó a nota pedal. No restante da clave de fá são encontrados acordes.

A linha melódica vocal é caracterizada pela repetição de notas principalmente na Primeira Seção.

Existe nota cromática de passagem - sol#.

Ritmicamente, a maior presença de semínimas na Primeira Seção confere-lhe caráter de regularidade.

A Segunda Seção é escalar e em colcheias, contrapondo-se à primeira.

Não foram encontrados problemas prosódicos e os versos do texto e da partitura coincidem.

A função da parte instrumental é reforçar e ornamentar a linha melódica vocal.

## 2.2. NÚMERO 2: Guarda e Côro

### 2.2.1 ASPECTOS GERAIS

Tonalidade: Láb Maior;

Compasso: 2/4;

Andamento: *moderato*;

Seções: Introdução - c.1

Primeira Seção: c.2 até primeira colcheia do segundo tempo do c.17 - Fá menor;

Segunda Seção: anac. c.18- c.25 - Láb Maior.

Textura: melodia acompanhada;

Forma: canção ampliada ABA'B'.

### 2.2.2 ASPECTOS HARMÔNICOS

**Cadências**: Perfeita - c.1-2 - C7-Fm (início do número);

c.24-25c - Bbm/Db-Eb7-Ab/C-Ab (final do número)[3];

Imperfeita - c.15-16-17 - Bbm/Db-Cm6/4-Fm (final da Primeira Seção).

C.24-25a - Bbm/Db-Eb7-Ab/C (final da Segunda Seção);

À Dominante - c.25b - C7 (para o retorno)[4];

**Linha do baixo e clave de fá**: Pode-se dizer que por toda a Primeira Seção a linha do baixo faz contraponto à melodia do cantor. Esse contraponto inicia-se em progressão descendente em graus conjuntos nos c.2-4, nas passagens de compasso.

---

[3]Seqüência II-V-I.

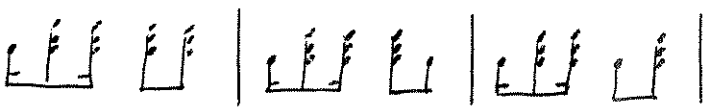
[4]Só podemos afirmar que essa cadência é à dominante devido à presença de fermata sobre pausa, logo após o acorde.

Nos c.6-8 a linha induz ao término da primeira frase que culmina no c.9, em uma ligação melódica. Nos c.10-17 o procedimento é semelhante, atingindo a cadência de fim de seção.

No restante do número, a linha do baixo faz a marcação dos tempos com notas dos acordes.

O ritmo predominante na clave inferior é

A clave de fá, além dos baixos, é preenchida com acordes ficando desta maneira a distribuição rítmica de notas e variações:



2.2.3 PARTE VOCAL
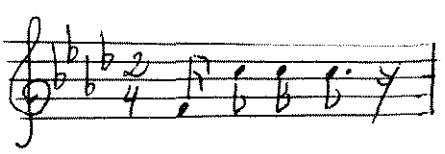
**Extensão**: dó3 a ré4;

**Linha melódica**: Encontra-se repetitividade de notas por todo o número mas também se utiliza saltos de:

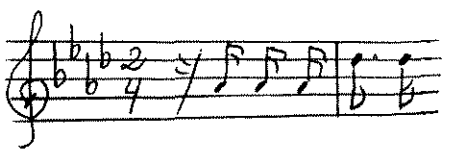
| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m | c.7 | 4a.J | c.6 |
| 5a.J | c.2 | 6a.m | c.3 |
| 7a.m | c.3-4 | 8a.J | c.14 |

Aparece nota cromática de passagem - c.8 -fá#.

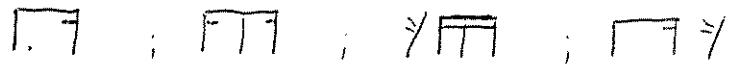
Existe um motivo rítmico-melódico em progressão descendente e graus conjuntos que está presente em todo o número. Ele tem seu modelo no compasso 2 e faz suas reproduções nos comp.3-5.



Na Segunda Seção, ele aparece com uma variante também em graus conjuntos, sendo que o modelo aparece na passagem do c.19-20 e a reprodução, na passagem do c.20-21.



**Ritmo**: quanto ao ritmo empregado, as figuras de semicolcheias predominam, aparecendo os seguintes ritmos:



Na Primeira Seção, a célula sincopada é a mais utilizada e na Segunda Seção é a célula acéfala a mais presente.

**Texto**: Os versos presentes na partitura são os mesmos presentes no Impresso das Coplas e somam um total de nove versos.

No texto de 1961 existiriam mais quatro versos encaixados depois daqueles. Mas, esses versos extras quando entoados, têm muitos erros prosódicos e não se encaixam perfeitamente.

As seções são repetidas de acordo com as indicações da partitura porém, tais indicações contradizem o texto teatral.

**Prosódia**:quanto ao ajuste entre letra e música, não foi encontrado nenhum problema desde que se tratem dos versos presentes na partitura.

### 2.2.4 PARTE INSTRUMENTAL

**Função**: reforçar a linha melódica vocal e ornamentá-la.

**Clave de sol**: o procedimento de ornamentação se dá através de ligações melódicas (c.9, 10-11, 11-12, 12-13), progressões do baixo (já citadas), além dos ornamentos presentes nos compassos 3 e 5.

O reforço se dá através da linha superior da parte instrumental que, na maioria dos compassos é semelhante à linha vocal ou, por vezes, realiza contraponto, como nos comp.15-17, 19-22, 23-25.

Existe uma alternância na estrutura escalar utilizada.

No compasso 3 ocorre Dominante de Fá menor - C7/E na escala menor harmônica (mi bequadro). No compasso 4 existe o acorde de Eb7/Db que, dentro da tonalidade de Fá menor é a escala menor natural (ou primitiva), tem o mi bemol, que está sendo utilizada. Escala essa, mais próxima da relativa

maior Lab Maior, contando o acorde - Eb7/Db com o *status* de Dominante na tonalidade de Láb Maior.

### 2.2.5 RESUMO

Número musical em Láb Maior e de duas sessões com forma canção ampliada ABA'B'.

A Primeira Seção, em fá menor, está contaminada pela tonalidade relativa Maior - Láb Maior da Segunda Seção.

Cadências do tipo perfeita (c.1-2, 24-25c), imperfeita (c.15-17, 24-25a) e à dominante (c.25b).

A linha melódica do baixo forma uma progressão e sua presença caracteriza toda a Primeira Seção.

A clave de fá apresenta um ritmo básico por todo o número.

A Primeira Seção em Fá menor está contaminada pela tonalidade relativa maior (Láb Maior) pois, existe uma alternância entre as escalas menores harmônica e natural.

A linha vocal caracteriza-se pela repetição de notas e uso de saltos.

O número tem um motivo rítmico-melódico que lhe dá unidade.

Ritmicamente as semicolcheias predominam. A síncope  aparece predominantemente na Primeira Seção. Na Segunda Seção prevalecem os grupos de semicolcheias acéfalos 

Os versos presentes no texto são em maior quantidade que aqueles da partitura e do Impresso das Coplas. A estrofe extra não se encaixa perfeitamente na melodia.

Nos versos comuns não foram encontradas defasagens prosódicas.

A parte instrumental tem por função reforçar o vocal e ornamentá-lo.

## 2.3. NÚMERO 3: Zeferina e Coro

### 2.3.1 ASPECTOS GERAIS

Tonalidade: Dó Maior;

Compasso: 2/4;

Andamento: *allegro*;

Seções: Introdução - c.1-10;

Primeira Seção - c.11 até primeira colcheia do c.27;

Segunda Seção - anac. c.28-c.34;

Coda - c.35-43;

Textura: melodia acompanhada;

Forma: canção ampliada ABA'B'.

### 2.3.2 ASPECTOS HARMÔNICOS

**Cadências** À Dominante: - c. 10 - G (final da Introdução)[5]

Perfeitas: c.25-27 - D7-G (final da Primeira Seção);

c.33-34 - G7-C (final da Segunda Seção);

c.41-43 - G7-C (final do número).

**Linha do baixo e clave de fá**: com relação aos baixos, por toda a Primeira Seção eles formam uma linha melódica com notas do próprio acorde (tônica, 3a., 5a. e 7a.).

Na Segunda Seção, o baixo marca o primeiro tempo do compasso, sendo que o restante da clave de fá é preenchida com acordes, configurando esta distribuição rítmica das notas:



Na Coda, a compositora mescla os procedimentos utilizados na Primeira e Segunda Seções.

---

[5]Esta cadência procede por breque com nota pedal sol, ou seja, realiza-se um desenho rítmico insistentemente, contrariando os procedimentos usados até aquele momento. O breque se dá com a seqüência dos seguintes acordes: G7-C/G-Cm/G-G

## 2.3.3 PARTE VOCAL

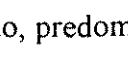
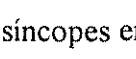
**Extensão**: ré3 a fá4.

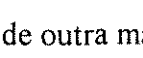
**Linha melódica**: são utilizadas pequenas escalas nos motivos melódicos, como por exemplo nos c.11 e 12, 13 e 14. Existem saltos de:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m | c.13 | 3a.M | c.13-14 |
| 4a.J | c.12-13 | 4a.dim. | c.27 |
| 4a.aum. | c.41 | 5a.J | c.25 |
| 6a.m | c.17 | 7a.m | c.27 |

Apresenta cadência em Sol Maior (c.25 a 30) e Ré Maior (c.35 a 36).

Uso de pequenas progressões cujos modelos se encontram nos c.15-16, 27-28, 35-36 e, suas respectivas reproduções nos c.17-18, 29-30, 37-38.

**Ritmo**: com relação ao ritmo, predomínio de  na Primeira Seção e  na Segunda Seção. Uso de síncopes em semicolcheias  (c.23).

Na Coda aparece a síncope de outra maneira:  e assim predomina na seção.

**Texto**: a letra original escrita na partitura e completa no Impresso das Coplas encaixa-se completamente na melodia.

A letra que se encontra no texto publicado em 1961 não se encaixa nesta melodia.

**Prosódia** ocorrem algumas defasagens prosódicas:

c.15 a partícula *do,* com a primeira semicolcheia do segundo tempo, procedida por salto de 4a.J ascendente, resultando em *du*;

c.21 a sílaba *ra* de *arteira,* também com a primeira semicolcheia do segundo tempo, procedida por salto de 3a.m ascendente, resultando em *arteirá*;

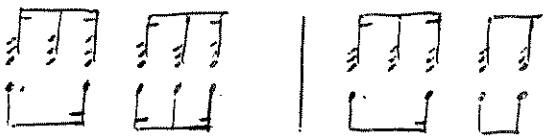
c.27 a sílaba *sa* de *pansa* (sic), com a primeira semicolcheia do segundo tempo procedida por salto de 7a.m ascendente, resultando em *pansá.*

**Lapso de escrita**: c. 21, escreveu-se uma pausa de semicolcheia ao invés de pausa de colcheia.

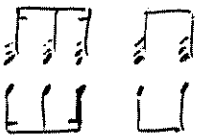
## 2.3.4 PARTE INSTRUMENTAL

**Função**: reforçar a linha vocal e ornamentá-la.

**Clave de sol**: Na Primeira Seção, predomínio de acordes ritmados com a linha melódica do baixo contraponteando o vocal. Existem algumas combinações entre baixo e linha da clave de sol (acordal):



E variação:



Na Segunda Seção, a clave de sol é formada geralmente por acordes ritmados cuja nota superior é a mesma da linha vocal (c.28). Noutro caso, ela é igual à linha vocal, monódica (c.29).

A Coda sintetiza os elementos apresentados nas seções, ou seja, há nos c.35-38 acordes ritmados com linha melódica no baixo, apresentado na Primeira Seção. Nos c.39-43 ocorre o procedimento utilizado na Segunda Seção, descrito acima.

**Lapsos de escrita**:

c.21, pausa de semicolcheia ao invés de pausa de colcheia;

c.38, primeiro tempo: o ritmo é  ao invés de 

## 2.3.5 RESUMO

Melodia acompanhada de duas seções com Introdução e Coda.

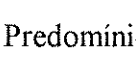
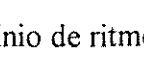
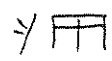
Está na forma canção ampliada ABA'B' e tonalidade Dó Maior.

Cadências à dominante (c.9-10, em breque) e perfeita (c.25-27, 41-43)

A linha do baixo na Primeira Seção faz contraponto à linha vocal, e, na Segunda Seção apenas marca o primeiro tempo dos compassos.

Na linha vocal são encontradas pequenas escalas, saltos inclusive de 7a.m, 4a. aumentada e diminuta e progressões.

Apresenta cadências em Sol Maior e Ré Maior.

Predomínio de ritmos  ;  ; uso de síncopes  ; 

Os versos da partitura e do Impresso das Coplas não é o mesmo do texto dramático, sendo que estes últimos não se encaixam na melodia.

Apresenta defasagens prosódicas.

A parte instrumental tem por função reforçar e ornamentar a linha vocal.

A Coda sintetiza todos os elementos que foram utilizados nas seções.

## 2.4. NÚMERO 3 - BIS; Música Interna

### 2.4.1 ASPECTOS GERAIS

Tonalidade: Fá Maior;

Compasso: 3/4;

Andamento: sem indicação;

Seções:

Primeira Seção (c.1-64):

tema **a** - c.1-32 - Dó Maior;

tema **b** - c.33-48 - Fá Maior;

tema **a'** (variado) - c.49-64 - Dó Maior;

Segunda Seção (c.65-96):

tema **a2** - c.65-80 - Fá Maior;

tema **b2** - c.81-96 - Sib Maior;

Terceira Seção (c.1-32 e 97-128):

tema **a** (repetição) - c.1-32 - Dó Maior;

tema **b'** (variado) - c.97-112 - Fá Maior;

tema **a'** (variado) - c.113-128 - Fá Maior.

Textura: melodia acompanhada [6];

Forma: canção - ABA'.

---

[6]Foi editada separadamente com o nome de **Plangente - Valsa**.

2.4.2 ASPECTOS HARMÔNICOS

**Cadências** Perfeitas: c.110-112 - C7-F-F (final do tema **b'** da Terceira Seção);

c.125-128 - C9-C7-F (final do número)[7]

Imperfeitas: c.30-32 - G7-G7/F-C/E-C (final do tema **a** da Primeira Seção);

c.62-64 - G7-C/E-C (final do tema **a'** da Primeira Seção);

c.78-80 - C7/Bb-F-F (final do tema **a2** da Segunda Seção);

c.94-96 - F7/C-Bb-Bb (final do tema **b2** da Segunda Seção)[8].

**Linha do baixo e clave de fá**: os baixos estão presentes por todo o número marcando o primeiro tempo da valsa. Em apenas seis compassos, ou seja, 5% do total, são encontrados apenas acordes, sem destaque para o baixo (c.26, 27, 30, 58b, 62b, 88).

Na Primeira Seção há muitos acordes invertidos com a finalidade de aproximar os baixos, propiciando, algumas vezes, conduções melódicas. Exemplo: passagens dos compassos 6 para 7, 10 para 11. NesSes casos, a compositora ao invés de utilizar o padrão valsa comum para a clave inferior  ela usa 

Também pequenos motivos melódicos podem ser detectados: c.34-36, 37-39. Mas, é na Segunda Seção que são encontrados baixos fazendo contraponto com o soprano (c.65-96). Nesse trecho os acordes estão, em sua maioria, invertidos e procedem por ligações melódicas. No contraponto são encontrados, predominantemente, graus conjuntos e intervalos de:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m | c.71-72 | 3a.M | c.65-66 |
| 4a.J | c.80-81 | 5a.J | c.68-69 |
| 8a.J | c.85-86 | | |

2.4.3 PARTE VOCAL: não se trata de composição com linha vocal.

[7]Notar que a compositora faz um amortecimento gradual da dissonância: primeiro o acorde de dominante com 7a. e 9a e depois, apenas com 7a.

[8]Notar que as cadências da Segunda Seção são todas imperfeitas.

2.4.4 PARTE INSTRUMENTAL

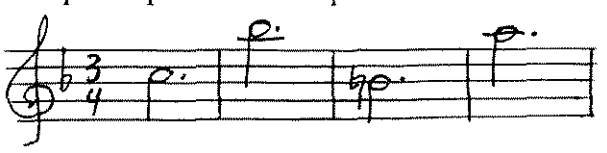
**Clave de sol**: caracteriza-se por saltos de:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m e 3a.M | c.30 | 4a.J | c.14-15 |
| 4a.aum. | c.6 | 4a.dim. | c.28-29 |
| 5a.J | c.83-84 | 6a.m | c.8-9 |
| 6a.M | c.116-117 | 7a.m | c.11-12 |
| 7a.dim. | c.92 | 8a.J | c.44 |

Aparece também o intervalo de 9a.M (c.32-33).

A compositora lança mão de arpejos que funcionam como ornamentos e como condutores da melodia, de maneira a amenizar os saltos. Veja:

Nos quatro primeiros compassos a melodia é:



No segundo e terceiro compassos acima onde se encontram saltos de 8a.dim. descendente e 7a.menor ascendente, respectivamente, os arpejos são utilizados amenizando-os.

Nos c.11 e 13 por exemplo, os arpejos são usados como ornamentos.

A compositora também lança mão de outros tipos de ornamentos melódicos como apogiaturas breves (c.16, 64a, 65) e notas cromáticas de passagem (c.9 - sol#, c.11 - fá#). Utiliza ornamentos rítmicos quando no c.18 aparecem quiálteras de sete notas.

Pode-se constatar que a linha melódica de todo o número é marcada pelos movimentos descendentes (c.2, 34, 75, 83).

Chiquinha Gonzaga utiliza a repetição rítmica de notas (como um bandolim) para variar os temas **a** e **b.**

Existe uma pequena passagem por Sol menor nos compassos 69-74.

Há indicações de dinâmica e agógica na Segunda Seção: c.73 - *dim.* ; c.77 - *rall.*;

Indicação de interpretação: c.81 - *embalando* e, no início do número a indicação: *com muita expressão*.

Marcação de fraseado por todo o número.

Não existe indicação no texto dramático sobre o lugar de inserção desse número.

**Lapsos de escrita**: algumas notas estão grafadas errado:

c.80 - a nota no baixo é fá ao invés de sol;

c.96 - a nota no baixo é sib ao invés de lá.

A armadura de clave não foi mudada no compasso 98, reaparecendo errada no compasso 100. O trecho que compreende os c. 98-112 está em Fá Maior com um bemol na armadura de clave.

### 2.4.5 RESUMO

Esse número instrumental em Fá Maior está dividido em três seções contando cada seção com dois temas distintos. Sua forma é canção ABA'.

Cadências perfeitas (c.110-112, 125-128) e imperfeitas (c.30-32, 62-64, 78-80, 94-96). Atenção à cadência final que possui uma gradação decrescente de dissonância.

A linha do baixo marca o primeiro tempo da valsa por quase todo o número e faz contraponto ao soprano na Segunda Seção.

A clave de fá é completada por acordes.

Na clave de sol, onde é encontrada a linha melódica do número, utiliza-se arpejos, ornamentos, notas cromáticas de passagem e saltos de até 9a.

Os movimentos melódicos descendentes são predominantes.

Existe uma passagem por sol menor.

Uso da repetição rítmica de notas para fazer variação de tema.

Pela primeira vez na peça não existe indicação de andamento e sim, de interpretação, no início do número e no compasso 81. Também pela primeira vez, indicação de dinâmica e agógica na Segunda Seção.

Não existe menção no texto dramático sobre o lugar de inserção do número na peça.

## 2.5. NÚMERO 4 - Guarda e Côro[9]

### 2.5.1 ASPECTOS GERAIS:

Tonalidade: Fá Maior;

Compasso: 2/4;

Andamento: *tranquillo*[10];

Seções: Primeira Seção - c.1- primeiro tempo c.16b

Segunda Seção - segundo tempo c.16b até c.32 - Sib Maior;

Textura: melodia acompanhada;

Forma: canção ABA'.

### 2.5.2 ASPECTOS HARMÔNICOS

**Cadências**: Imperfeitas - c.15-16 - C7-F/A (final da Primeira Seção e do número);

c.31-32 - F7/Eb-Bb (final da Segunda Seção).

**Linha do baixo e clave de fá**: o baixo na Primeira Seção aparece fazendo ligações melódicas -c.2, 4, 10, 12 e, configura uma linha melódia que marca as pulsações com notas do próprio acorde - c.5-8.

Na Segunda Seção, esta linha melódica do baixo é melhor elaborada, contando com notas comuns nos encadeamentos - c.18-20 e, pequenos cromatismos: c.23, 29-32.

O restante da clave de fá é preenchido com acordes perfazendo esta distribuição de notas no ritmo:



Com variante:



[9]Foi editado com o nome:**Tango - Não se Impressione** e também, era conhecido como o **Tango do Guarda Noturno.**

[10]Embora seja uma indicação de expressão, também conota o andamento que deve ser semelhante ao *andante*. Por isso foi utilizado.

Na Segunda Seção apenas essa variante é utilizada.

### 2.5.3 PARTE VOCAL

**Extensão**: dó3 a ré4.

**Linha melódica**: na Primeira Seção caracteriza-se pelo uso de notas repetidas.

Um motivo melódico aparece nos dois primeiros compassos da Primeira Seção e, depois, é reproduzido em progressão nos c.3 e 4 e, variado nos c.5 e 6.

Além de graus conjuntos e notas repetidas pode-se também encontrar saltos:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m | c.1-2 | 3a.M | c.3-4 |
| 4a.J | c.7-8 | 5a.J | c.5-6 |
| 5a.dim. | c.15 | 7a.m | c.10-11 |

Vale salientar que a presença de saltos é maior na Primeira Seção, assim como saltos mais distantes. Na Segunda Seção predominam os graus conjuntos e saltos de no máximo 5a.J.

O motivo melódico da Segunda Seção é ornamentado com notas cromáticas de passagem: c.16 - fá#, c.18 - dó#, c.19 - fá# e, o número de notas repetidas decai.

**Ritmo**: predomínio de  por todo o número.

**Texto**: a letra constante na partitura e no Impresso das Coplas é a mesma presente no texto dramático de 1961.

Embora não mencionado no cabeçalho do número, o personagem Sebastião também participa cantando.

**Prosódia**: a letra da música se encaixa perfeitamente na melodia.

### 2.5.4 PARTE INSTRUMENTAL

**Função**: reforçar a linha melódica vocal.

**Clave de sol**: sua linha melódica é igual à linha melódica vocal porém, harmonizada em alguns trechos (c.1-5). Em apenas um trecho, compreendido

entre o segundo tempo do c.6 até o c.8, há um contraponto na linha superior da parte instrumental, formado por arpejos.

Na Segunda Seção, encontra-se o motivo da parte vocal em ligações melódicas: c. 17, 18, 19, 21, 22, 24.

O ritmo da clave de sol da parte instrumental segue basicamente o ritmo da linha do cantor.

### 2.5.5 RESUMO

Melodia acompanhada em Fá Maior e duas seções de forma canção ABA'.

Cadências imperfeitas (c. 15-16, 31-32).

Os baixos fazem ligações melódicas, marcam as pulsações e apresentam linhas melódicas.

O restante da clave de fá é preenchido por acordes.

A linha melódica vocal caracteriza-se pelo uso de notas repetidas, saltos, progressões e notas cromáticas de passagem.

Na Primeira Seção existe mais saltos que na Segunda Seção.

O ritmo predominante é: 

Os versos da partitura são os mesmos presentes no texto dramático e o personagem Sebastião também participa do número, embora não mencionado no cabeçalho.

A parte instrumental tem como principal função reforçar a linha melódica vocal.

Não apresenta desajustes prosódicos.

FIM DO PRIMEIRO ATO

SEGUNDO ATO:

## 2.6. **NÚMERO 4 BIS - Quadrilha**

### 2.6.1 ASPECTOS GERAIS

Tonalidade: Fá Maior;

Compasso: 2/4;

Andamento: sem indicação;

Seções: Primeira Seção - c.1 até primeiro tempo c.8;

Segunda Seção - segundo tempo c.8 até c.16;

Terceira Seção - c.17-24;

Quarta Seção - c.25-32.

Textura: melodia acompanhada;

Forma: rondó de sete seções: A-B-A-C-A-B-A.

### 2.6.2 ASPECTOS HARMÔNICOS

**Cadências** Perfeitas: c.7-8, 15-16, 23-24 - C7-F (final da Primeira, Segunda e Terceira Seções)

c.31-32 - Eb-F7-Bb (final da Quarta Seção).

**Linha do baixo e clave de fá**: não existe uma linha do baixo propriamente dita. Encontra-se em alguns compassos uma única nota, pertencente ao acorde, marcando o primeiro e segundo tempos do compasso e, às vezes, apenas o primeiro tempo (c.5, 9, 21, 25).

A distribuição de notas na clave de fá é variável em todo o número: ou apresenta apenas acordes no compasso, ou alterna acorde e baixo.

O ritmo predominante é a seqüência de colcheias.

### 2.6.3 PARTE VOCAL: não se trata de composição com linha vocal.

## 2.6.4 PARTE INSTRUMENTAL

**Clave de sol**: a linha melódica do número está no soprano e é baseada em exercícios escalares, ou seja, as variantes encontradas no estudo de escalas como, a escala em arpejos, em 3as., em grupos que combinam graus conjuntos e saltos, dentre outras. Exemplo:

c.1-2: arpejo sobre F6;

c.5-6: escala de Fá Maior e arpejo sobre o acorde F.

A Primeira Seção apresenta dois motivos. O primeiro, nos c.1-4, é acordal nas duas claves. O segundo, c.5-8, é escalar de notas simples na clave de sol Este segundo motivo é que será explorado na Segunda e Quarta seções e observa-se que a Terceira Seção é igual a Primeira.

A Quarta Seção está em Sib Maior.

O esquema de dois motivos apresentados na Primeira Seção é seguido na Segunda e Quarta seções:

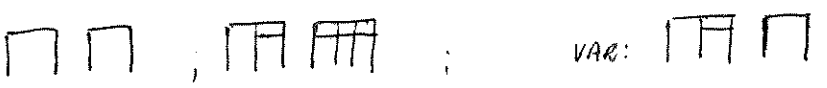
Segunda Seção: motivo 1 - compasso 8 até primeiro tempo c.12;

motivo 2 - segundo tempo c.12 até c.16;

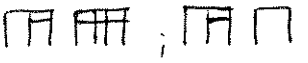
Quarta Seção: motivo 1 - c-25-28;

motivo 2 - c.29-32.

Quanto ao ritmo, aparecem dois ritmos básicos na Primeira Seção e uma variação:




A Quarta Seção adota apenas o primeiro ritmo:  fazendo uma pequena variação no c.30: 

A Segunda Seção adota o segundo ritmo e variação: 

e, faz também suas variações: 

2.6.5 RESUMO

Número instrumental em Fá Maior de 4 seções onde a Primeira e Terceira Seções são iguais e, a última seção está em Sib Maior.

Está na forma rondó de sete seções: A-B-A-C-A-B-A.

As cadências são do tipo perfeitas (c.7-8, 15-16, 23-24, 31-32).

Este número está todo construído sobre escalas e suas variantes.

A Primeira Seção contém os motivos rítmicos e melódicos que serão desenvolvidos nas Seções 2 e 4.

Pode-se afirmar que existe uma gradação rítmica entre a Segunda e Quarta Seções, sendo que a Segunda Seção apresenta maior variedade rítmica que a Quarta.

## 2.7. **NÚMERO 5 - Maestro e Côro**

2.7.1 ASPECTOS GERAIS

Tonalidade: Dó Maior;

Compasso: 2/4;

Andamento: *tranquillo*.

Seções: Introdução - c.1-8;

Primeira Seção - anac. c.9 - primeiro tempo c.16;

Segunda Seção - anac. c.17-c.24;

Textura: melodia acompanhada;

Forma: canção estrófica - AA'.

2.7.2 ASPECTOS HARMÔNICOS

**Cadências**: Perfeita - c.7-8 - G7-C (final da Introdução);

Imperfeita - c.15-16 - D7/F#-G (final da Primeira Seção);

c.23-24 - G7/C-C/E (final da Segunda Seção).

**Linha do baixo e clave de fá**: observando os baixos, na Introdução, a linha do baixo faz um ostinato rítmico-melódico com tônica e 5a. em Dó Maior:

Depois, nos c.9-14, 17-20, existe uma nota pedal sol exatamente sobre a marcação do segundo tempo de cada compasso e, uma alternância entre ré e dó na marcação dos primeiros tempos. Somando-se a isto, o ritmo é o mesmo o que culminará em outro ostinato rítmico-melódico e a distribuição de notas é:



No restante dos compassos, este ritmo permanece e o baixo conduz à cadência.

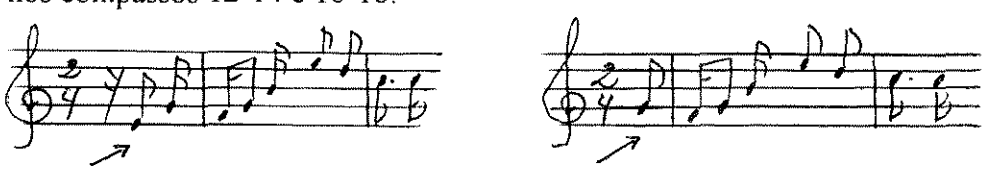
2.7.3 PARTE VOCAL

**Extensão**: dó3 a mi4.

**Linha melódica**: composta por graus conjuntos e intervalos de 3a.M (c.11) e m (c.10), 4a.J (c.17). O maior intervalo ocorre no c.23, uma 5a.J.

Utiliza-se notas cromáticas de passagem - dó# (c.15) e fá# (c.21, 22).

O motivo melódico-rítmico presente no trecho que compreende a anacruze do c.9 até o primeiro tempo do c.10, aparece com ligeira modificação rítmica nos compassos 12-14 e 16-18:



**Ritmo**: a célula rítmica sincopada  e variante  são predominantes.

**Texto**: no texto de 1961, este número é o segundo número do segundo ato e não o primeiro, como consta na partitura. No Impresso das Coplas este número musical também seria o segundo deste ato, após um recitativo feito pelo personagem Guarda.

Tanto no texto dramático como no Impresso existem mais estrofes para serem cantadas nas repetições do número. Porém, as repetições designadas na partitura não seguem a ordem daquelas do texto e, no Impresso, ainda aparecem estrofes que devem ser cantadas pelo coro que não se encaixam no trecho da partitura designado para isto.

Não se pode saber ao certo como foram realizadas estas repetições mas, como as estrofes do Impresso das Coplas estão muito semelhantes àquelas encontradas na partitura, algumas suposições são pertinentes.

É provável que os versos designados para o coro sejam feitos sobre a linha melódica da clave de sol da Introdução, pois, toda a linha melódica vocal coincide com a linha melódica da clave de sol da parte instrumental.

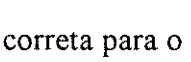
E então, deve ser feita uma reordenação das estrofes da repetição, presentes no Impresso.

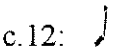
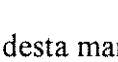
**Prosódia** ocorre algumas defasagens:

No c.13 a sílaba *ta* da palavra *nota* coincide com a nota mais aguda do compasso e a marcação de pulsação. A realização se dá através de salto de 4a.J ascendente, resultando numa acentuação da última sílaba, ouve-se *notá*, prejudicando o entendimento do texto poético.

O mesmo ocorre com a palavra *bronze* no c.17, que será ouvido *bronzi.*

**Lapso de escrita**:

c.11:  onde excede 1/4 de tempo. Pelo ritmo da parte instrumental e um compasso similar à frente (c.19), supõe-se que a notação correta para o c.11 é  e assim, então, haverá outra variante para a síncope.

c.12:  onde excede também 1/4 de tempo. Deve ser resolvido desta maneira: 

2.7.4 PARTE INSTRUMENTAL

**Função**: reforçar a linha melódica vocal.

**Clave de sol**: na clave superior, a linha do soprano é basicamente a mesma da linha do cantor, com algumas notas harmonizadas c.9, 10, 12.

Na Introdução a clave de sol é acordal e em ostinato rítmico nos c.2-7: 

Na Introdução são encontrados sinais de dinâmica: *f* e *p*.

2.7.5 RESUMO

Melodia acompanhada de duas seções semelhantes em Dó Maior, apresentando uma forma canção estrófica - AA'.

Cadências imperfeitas (c.15-16, 23-24) e perfeita (c.7-8).

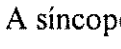
A linha do baixo faz na Introdução um ostinato rítmico-melódico. Outro ostinato também está presente nos c.9-14, 17-20 com nota pedal sol.

A clave de fá é completada com acordes.

A linha melódica vocal é composta, predominantemente, por graus conjuntos e intervalos de 3a. M e 3a.m.

Um mesmo motivo rítmico-melódico une as duas seções.

Utiliza-se notas cromáticas de passagem.

A síncope  é predominante.

Existem diferenças entre os versos da partitura e os versos do texto quando da repetição do número.

Existem alguns problemas na prosódia.

A parte instrumental tem por função reforçar a linha vocal.

Há indicação de dinâmica.

## 2.8. NÚMERO 5 - BIS - POLKA

### 2.8.1 ASPECTOS GERAIS

Tonalidade: Ré Maior;

Compasso: 2/4;

Andamento: sem indicação;

Seções: Primeira Seção - c.1 até primeiro tempo c.8 - Ré Maior;

Segunda Seção - anac. c.9 até primeira colcheia pontuada c.16 - Lá Maior;

Ponte - primeira semicolcheia c.16 até primeiro tempo c.18;

Textura: melodia acompanhada;

Forma: binária ABA[11].

### 2.8.2 ASPECTOS HARMÔNICOS

**Cadências** - À Dominante: c.8a - A7 (final 1 da Primeira Seção, para retorno);

c.17-18 - A7/G (final da Ponte, cadência em breque[12])

Imperfeita: c.7b-8b - A7-D/F#-D (final 2 da Primeira Seção e do número);

c.15-16 - E7/B-A (final da Segunda Seção)

**Linha do baixo e clave de fá**: a linha do baixo faz contraponto à linha do soprano por todo o número, de maneira geral, enfatizando as marcações de tempo com notas do acorde. Completando o compasso, encontra-se na maioria das vezes, acordes preenchendo o desenho da clave de fá.

Existe um pequeno motivo melódico descendente e cromático na linha do baixo, nos c.1-2, que se repete nos c.5a-6a, com o seguinte desenho:

---

[11]Possui indicação de uma dança - Polka e sua forma binária ABA contribui para caracterizá-la. Porém, não tem a mesma complexidade da *forma Polka*. Cada parte tem apenas duas frases, a seção B não constitui um Trio mas está no tom da dominante e, o retorno à seção A é preparado por um breque suspensivo.

[12]Condução melódica levando à cadência de maneira incomun, visto que o acorde se encontra na terceira inversão.



Nos c.5b-6b ele aparece ascendentemente.
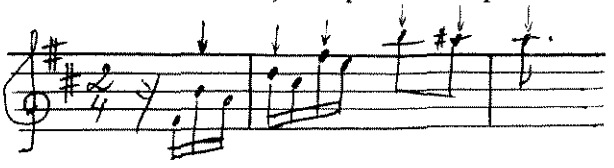
O desenho rítmico  é dominante na clave de fá.

2.8.3 PARTE VOCAL: não se trata de composição com linha vocal;

2.8.4 PARTE INSTRUMENTAL

**Clave de sol**: a linha do soprano é toda baseada em desenhos escalares ascendentes e descendentes, com algumas notas cromáticas de passagem: lá# (c.1), ré# (c.12).

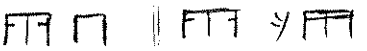
A Primeira Seção sofre uma contaminação com a tonalidade de Si menor (relativa menor do tom) nos primeiros quatro compassos. Vejamos:



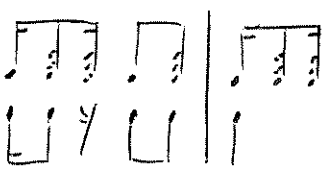
Já na Segunda Seção o que ocorre é uma pequena passagem por Ré menor (c.11, 15), tonalidade homônima da principal. Mas em ambos os casos, o modo menor é que foi buscado.

O motivo melódico da Segunda Seção é um arpejo sobre o acorde de dominante com 7a. e 9a - E9 (c.9).

Os ritmos presentes na linha do soprano são estes  e variantes.

Na Segunda Seção, além destes tem:  e variantes

Cabe salientar que, na Segunda seção, c.11 e primeiro tempo c.12, a linha do soprano fica acoplada ao ritmo e com a distribuição de notas que, até então, caracterizavam a linha da clave de fá:



Este procedimento se repete no c.14 e 15.

No texto dramático não existe orientação sobre onde inserir este número na peça.

O que se pode supor é que seria este número talvez, que serviria de fundo musical para o "*recitativo*"[13] feito pelo personagem Guarda Noturno, que, no texto, vem antes do número musical 6 - Modinha de Escandanhas e Zeferina.

Mas isto é apenas uma hipótese.

**Lapso de escrita**:

c.18 - primeiro tempo:  ao invés de: 

2.8.5 RESUMO:

Polka instrumental de duas seções e forma ABA.

Está na tonalidade de Ré Maior mas a Segunda Seção está em Lá Maior.

Existe infiltração de tonalidade menor em ambas as seções.

Ocorrem cadências imperfeitas (c.7b-8b, 15-16) e à dominante (c.8a, 16-18).

Existe uma pequena Ponte de dois compassos após a Segunda Seção que prepara o retorno à Primeira Seção através de breque e, utilizando o acorde na terceira inversão para a cadência à dominante.

Existe uma linha do baixo fazendo contraponto ao soprano por todo o número e, completando a clave de fá, encontram-se acordes.

A síncope  é dominante na clave inferior.

A linha do soprano é escalar, com predomínio de semicolcheias.

Existem notas cromáticas de passagem.

Não existe indicação no texto dramático sobre onde se insere este número.

[13]Colocamos esta palavra entre aspas porque no Impresso das Coplas, a poesia *recitada* pelo Guarda é chamada de Recitativo referindo-se ao *modus faciendi* e não no sentido operístico. Na verdade, se realmente existir uma música acompanhando a récita teremos um melodrama (no sentido musical) e não um recitativo. Ver capítulo três desta dissertação - A Questão dos Gêneros na peça **Maria**.

## 2.9. **NÚMERO 6 - Modinha:**[14] **- Escandanhas e Zeferina**.

### 2.9.1 ASPECTOS GERAIS

Tonalidade: Dó menor;

Compasso: 2/4;

Andamento: sem indicação;

Seções: Introdução - c.1-5;

Primeira Seção - anac. c.6 - primeiro tempo c.21;

Segunda Seção - segundo tempo c.21 - c.36;

Textura: melodia acompanhada;

Forma: ABAB. [15]

### 2.9.2 ASPECTOS HARMÔNICOS

**Cadências**: Perfeitas - c.4-5 - G7-Cm (final da Introdução);

c.35-36 - G7-Cm (final da Segunda Seção);

Imperfeita: c.19-20 - G7/B-Cm (final da Primeira Seção).

**Linha do baixo e clave de fá**: a Introdução caracteriza-se pela existência de uma linha melódica no baixo, que realiza nos primeiros três compassos um desenho melódico escalar ascendente. A partir do terceiro compasso o desenho, através de salto de 3a.m, passa a ser descendente terminando na cadência perfeita dos c.4-5.

Também é encontrada nos c.6-9, 22-24, 32-35, uma linha de baixo típica - o *Bassi D'Alberti*[16], em todos os casos em colcheias. Na verdade ele está presente em todo o número variando a forma de *quebrar* os acordes (c.16-20 por exemplo).

---

[14]Têrmo empregado no sentido estilístico, pois Modinha refere-se a um modo de expressão musical com todas as consequências estruturais que isto representa.

[15]Foi gravada e editada separadamente com outra letra sob o título **Lua Branca**, onde foram feitas alterações na linha melódica para esta nova versão.

[16]*Bassi d'Alberti* - linha da clave de fá de um instrumento de teclado criada por Domenico Alberti no início do século XVIII. Composta por *acordes quebrados*, ou seja, as notas do acorde estão desmembradas nas mais variadas combinações.

O baixo preenche toda a clave de fá.

2.9.3 PARTE VOCAL

**Extensão**: dó3 a mib4.

**Linha melódica**: é composta por graus conjuntos e intervalos próximos como 3a.M (c.5-6) e m (c.17), 4a.J (c.19) e no máximo 5a.J (utilizada apenas no c.33).

Esta combinação de graus conjuntos e intervalos pequenos dá a peça um caráter melodioso.

São encontradas repetições rítmico-melódicas seguidas, ou seja, dois compassos iguais e consecutivos. Exemplo: c.10 e 11, 14 e 15, 22 e 23.

Um tipo variado destas repetições se dá em anacruze, a partir do segundo tempo do c.25 até a primeiro tempo do c.27.

Há uma pequena passagem por Fá menor nos c.10-13. Mas, é na Segunda Seção que se encontra maior variedade de nuances, com estas passagens:

Mib Maior - c.23 até primeiro tempo do c.25.

Fá menor - segundo tempo do c.25 até primeiro tempo do c.29.

Esta Segunda Seção está construída com base em uma progressão ascendente, cujo modelo se encontra no segundo tempo do c.21 até o primeiro tempo do c.25. E duas reproduções: segundo tempo do c.25 até primeiro tempo do c.29; segundo tempo do c.29 até primeiro tempo do c.33.

Na Primeira Seção encontra-se apenas uma nota cromática de passagem - fá# (c.9) e, na Segunda Seção, c.22, também o lá bequadro é nota cromática de passagem.

**Ritmo**: as colcheias são predominantes em todo o número, com exceção da Introdução.

**Texto**: a letra da partitura não é a mesma do texto dramático de 1961 e, como já foi dito, não é a letra da versão **Lua Branca.** No Impresso das Coplas encontra-se uma letra mais próxima daquela usada na partitura.

Vale dizer, no entanto, que todas elas se encaixam na melodia.

Veja a letra da partitura:

"Escandanhas - *Não sei porque te amei Sá Zeferina*

*Porque foi que te encontrei maldita sina*

*Esta grande sensação que sinto agora*

*É loucura da paixão que me devora*

*Tua boca amorenada até parece*

*Com o moreno da cocada qu'endoidece*

*Eu me sinto desgraçado podes crê*

*Porque vivo apaixonado por você"*

O sinal de repetição presente na partitura é apenas um *Da Capo*, no qual Zeferina deveria cantar. Mas os seus versos não estão na partitura.

De acordo com o texto dramático, outras marcações de repetição deveriam ser usadas.

Segundo o texto de 1961 este é o número 2 do segundo ato, após a quadrilha, caso não haja nenhum número musical para a récita do personagem Guarda..
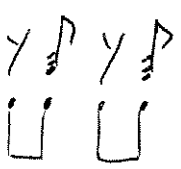
**Prosódia**: não foram encontradas defasagens prosódicas na letra da partitura.

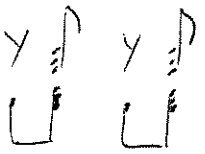
## 2.9.4 PARTE INSTRUMENTAL

**Função**: apoiar harmonicamente a linha vocal;

**Clave de sol**: é sempre acordal e o acorde aparece nas partes fracas de tempo, ficando o restante do compasso preenchido por pausas. Execeção: c.5 e 36.

A distribuição de notas nas duas claves é esta, excetuando-se a Introdução (que vai mudar o ritmo da clave de fá):



E variação: 

2.9.5 RESUMO

A modinha de Escandanhas e Zeferina está em Dó menor e apresenta duas seções distintas com Introdução. Tem forma ABAB.

Quanto às cadências existem perfeitas (c.4-5, 35-36) e imperfeitas (c.19-20).

Encontra-se neste número a linha do baixo denominada *Bassi d'Alberti*.

Predomínio de intervalos próximos (máximo de 5a.J) e graus conjuntos.

Compassos repetidos consecutivamente.

Na Segunda Seção ocorre passagens em Mib Maior e Fá menor.

Apresenta notas cromáticas de passagem.

As colcheias são predominantes.

Os versos do texto dramático são diferentes daqueles da partitura.

Prosodicamente sem problemas.

A parte instrumental tem como função apoiar harmonicamente a linha vocal.

## 2.10. **NÚMERO 7 - Dobrado do Cordão - Escandanhas e Coro**

2.10.1 ASPECTOS GERAIS

Tonalidade: Mib Maior;

Compasso: 2/4;

Andamento: *allegro*;

Seções: Introdução - c.1-5

Primeira Seção - c.7-22 - Mib Maior;

Segunda Seção - c.23-38 - Dó menor;

Coda - c.1-6;

Textura: melodia acompanhada;

Forma: binária ABAB.

2.10.2 ASPECTOS HARMÔNICOS

**Cadências**: Perfeita - c.5-6 - Eb-Bb7-Eb (final da Introdução que também é a Coda);

c.37-38 - G7/D-G7-Cm/Eb-Cm (final da Segunda Seção);

Imperfeita : c.21-22, Bb7/D-Eb (final da Primeira Seção).

**Linha do baixo e clave de fá**: por todo o número os baixos marcam o tempo com notas do acorde. Porém, ocorrem algumas ligações melódicas em arpejos - c.12, 24, 32. No c.23, a ligação se realiza por graus conjuntos. Em todos os casos o ritmo utilizado é de sucessão de colcheias.

Pode-se dizer que a Introdução tem nota pedal sib (c.1-5) no baixo, no segundo tempo do compasso. No primeiro tempo, ocorrem bicordes na clave de fá.

As notas na clave de fá, de maneira geral estão distribuídas dentro deste esquema rítmico:



2.10.3 PARTE VOCAL

**Extensão**: sib2 a mib4.

**Linha melódica**: cada Seção conta com dois motivos melódicos de quatro compassos cada, que se repetem:

Primeira Seção:

c.7-10 - primeiro motivo

c.11-14 - segundo motivo

Repetição:

Primeiro motivo - c.15-18

Segundo motivo modificado - c.19-22

Segunda Seção:

c.23-26 - primeiro motivo

c.27-30 - segundo motivo

Repetição:

Primeiro motivo - c.31-34

Segundo motivo modificado - c.35-38

A compositora faz uma mescla entre graus conjuntos, saltos e arpejos na confecção da linha melódica.

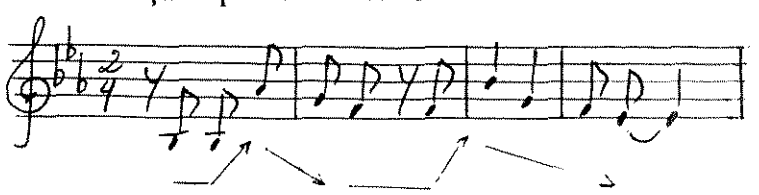
Encontra-se salto e grau conjunto por exemplo nos c.7-10. Encontra-se arpejo e graus conjuntos nos c.11-13.

Os intervalos utilizados são:

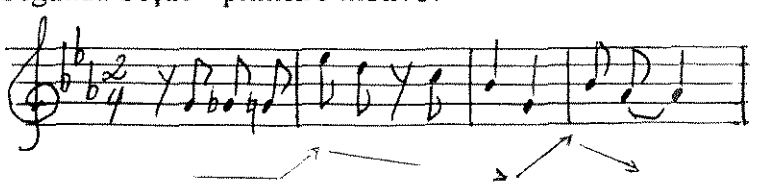
| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m | c.9 | 3a.M | c.19 |
| 4a.J | c.8-9 | 5a.dim. | c.26-27 |
| 6a.m | c.23-24 | 7a.m | c.7 |
| 8a.J | c.14-15 | | |

A Primeira e Segunda Seções estão unidas pelo mesmo procedimento, utilizado no primeiro motivo melódico de cada uma delas.

Primeira Seção - primeiro motivo:



Segunda Seção - primeiro motivo:



Analisando os movimentos:

Primeira seção, primeiro motivo: nota repetida-salto de 7a.m ascendente-graus conjuntos descendentes-nota repetida-salto de 4a.J ascedente-salto de 3a.m descendente-graus conjuntos descendentes.

Segunda seção, primeiro motivo: notas repetidas[17]-salto de 6a.m ascendente-graus conjuntos descendentes-salto de 3a.m descendente-salto de 3a.m ascendente-graus conjuntos descendentes.

Quanto aos graus da escala:

Primeira seção, primeiro motivo: Mib Maior:

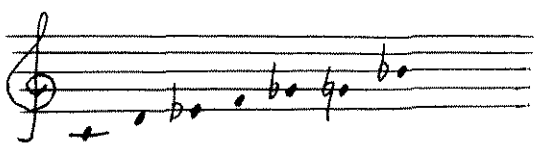
V-IV-III-II-V-III-II-I

Segunda seção, primeiro motivo: Dó menor:

V-III-II-I-VII-V-VII-VI

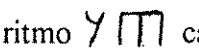
Portanto, ambos provém de uma mesma matriz de sucessão intervalar e de graus da escala.

Quanto ao cromatismo usado no c.23 e 31 da segunda seção - solb, deve-se salientar que esta nota corresponde ao V grau abaixado de Dó menor. Se for acrescentados os dois compassos que os seguem (c.24 e 25, 32 e 33 respectivamente), formar-se-á uma escala Blues:



Confirmando esta constatação, pode-se observar na listagem dos intervalos utilizados na linha melódica a existência de apenas 5a.dim. e 7a.m na linha do canto. Intervalos estes, característicos da escala Blues (*Blues Notes*)

**Ritmo**: as colcheias são predominantes.

O ritmo  caracteriza o início de todos os motivos melódicos.

Na Segunda Seção, além de caracterizar o início do motivo, também está presente no início das semi-frases: c.27, 29, 35.

Aparece a síncope  por todo o número.

**Texto**: os versos presentes no texto dramático de 1961 são diferentes daqueles anotados na partitura. Porém encaixam-se perfeitamente na melodia, inclusive sem problemas de prosódia.

[17]com passagem por cromatismo.

Os versos do Impresso das Coplas são os mesmos da partitura e ainda, completos com o restante dos versos destinados à repetição.

**Prosódia** - existem pequenas defasagens no texto da partitura:

c.9 e 17 - na palavra *puxa*, a sílaba *-xa* está no primeiro tempo do compasso, semínima procedida por salto ascendentes de 4a.J, resultando numa acentuação errada de oxítona - *puxá*.

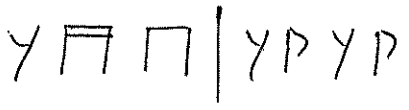
c.25 e 33 - na palavra *entra*, a sílaba *-tra* está no primeiro tempo do compasso, semínima procedida por grau conjunto descendente (2a. M). Mesmo com este procedimento amenizador (grau conjunto descendente), a entoação resulta em *entrá*, prejudicando o entendimento do verso.

## 2.10.4 PARTE INSTRUMENTAL

**Função**: reforçar a linha do cantor e ornamentá-la ritmicamente.

**Clave de sol**: na Introdução, c.1-5, há na clave de sol acordes ritmados, alternando tônica e dominante.
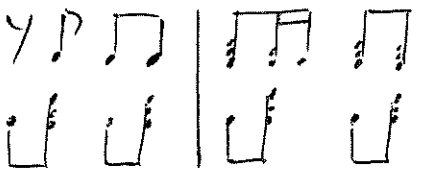
O motivo rítmico que estrutura a Introdução é:

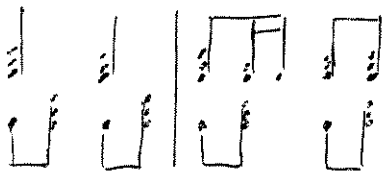


Quando inicia a linha vocal, esse motivo sofre algumas variações em função daquela linha melódica, porém a célula  persiste (variação de  acima).

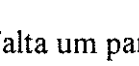
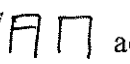
A linha da clave de sol é a linha vocal acrescida ou não por notas que compõem o acorde, no sentido descendente, ou seja, a nota mais aguda é sempre a nota da melodia do cantor (c.7-8, 23-24). Acrescenta-se a isto a célula  , dando mais movimento ao número.

Em síntese, o ritmo básico e distribuição de notas da parte instrumental é:



E variação: 

**Lapso de escrita**:

c.3 - clave de sol. Falta um par de colchetes:  ao invés de 

2.10.5 RESUMO

Esta melodia acompanhada na tonalidade de Mib Maior é uma marcha carnavalesca[18] de duas seções, onde Introdução e Coda são coincidentes.

Apresenta a Segunda Seção na tonalidade menor relativa.

Tem forma ABAB.

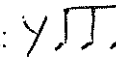
Ocorrem cadências perfeitas (c.5-7, 37-38) e imperfeitas (c.21-22).

Os baixos têm por função marcar o tempo. Fazem algumas ligações melódicas e, na Introdução apresentam nota pedal sib.

A linha melódica vocal está dividida em motivos de 4 compassos cada, que se repetem. A compositora mescla saltos, graus conjuntos e arpejos para confecciconar a melodia.

A Primeira e Segunda Seções estão unidas por uma mesma matriz de sucessão intervalar e de graus da escala.

Encontra-se na Segunda Seção uma escala Blues.

Todos os motivos melódicos iniciam com a mesma célula rítmica: 

Aparece a síncope 

Os versos do texto dramático não são os mesmos da partitura porém, encaixam-se perfeitamente na melodia.

Existem problemas de prosódia.

A parte instrumental tem como função reforçar a linha vocal incrementando-a ritmicamente com a célula 

FIM DO SEGUNDO ATO

[18]Ver capítulo um dessa dissertação.

TERCEIRO ATO

## 2.11. **NÚMERO 8 - Dueto - Maestro e Rita**

### 2.11.1 ASPECTOS GERAIS

Tonalidade: Lá Maior;

Compasso: 2/4;

Andamento: *allegro*;

Seções: Introdução/Coda: c.1 - primeiro tempo c.9;

Primeira Seção: segundo tempo c.9 - primeiro tempo c.25.

Segunda Seção: segundo tempo c.25 - c.33.

Textura: melodia acompanhada;

Forma: AB.

### 2.11.2 ASPECTOS HARMÔNICOS

**Cadências**: Perfeita - c.8-9 - E7-E7/G#-A (final da Introdução/Coda);

c.24-25 - E7-A (final da Primeira Seção);

Imperfeita: c.33b - E7/G#-A (final da Segunda Seção);

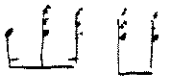
**Linha do baixo e clave de fá**: não existe, propriamente, uma linha do baixo neste número. A clave de fá é basicamente acordal e, em alguns compassos existe uma única nota marcando o primeiro tempo (c.10, 12, 13, 14) e às vezes, também o segundo tempo (c.6, 7, 24).

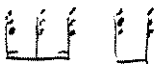
O ritmo e a distribuição de notas na clave de fá é diferenciado no decorrer do número.

Nos primeiros cinco compassos da Introdução e da Segunda Seção, o ritmo é acordal e igual ao da melodia do cantor. No restante da Introdução e da Segunda Seção ele é:



Na Primeira Seção há dois motivos básicos:

1) 

2) 

E variação:



**Lapso de escrita**:

c.10 - nota do baixo é lá1 ao invés de fá#1.

2.11.3 PARTE VOCAL:

**Extensão**: si2 a dó#4;

**Linha melódica**: a Primeira Seção é formada por duas frases semelhantes.

Primeira frase: c.9 até primeiro tempo c.17;

Segunda frase: segundo tempo c.17 até primeiro tempo c.25.

Já na Segunda Seção são as duas semi-frases que compõem a primeira frase que são semelhantes: segundo tempo do c.25 até primeiro tempo do c.27 se assemelha ao, segundo tempo do c.27 até primeiro tempo do c.29.
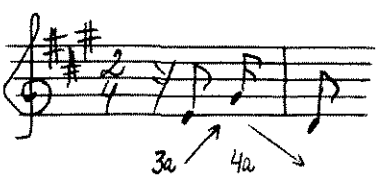
Quanto aos intervalos utilizados na confecção da linha melódica, a compositora mescla graus conjuntos, saltos e repetições - c.9-11, 13-15, 25-27, 32-33.

Os intervalos utilizados são:
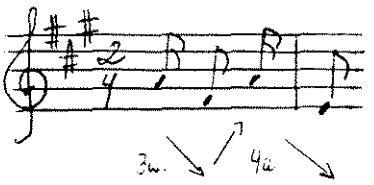
| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m | c.27 | 3a.M | c.12-13 |
| 4a.J | c.14 | 5a.J | c.11 |
| 6a.M | c.10 | | |

O intervalo de 3a.(m e M) é utilizado várias vezes no número - c.12-13, 14, 15, 16, 20-21, 22, 23, 24, 25, 27, 30, 31. E, dentre elas, mesclado com intervalos de 4a.J (c.14-15)

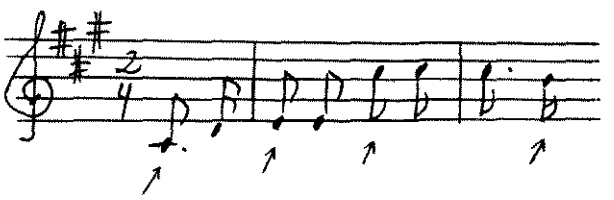
A seqüência intervalar que aparece na Primeira Seção, c.15-16 é:



Aparece ampliada na Segunda Seção, c.25-26:



Toda a Primeira e Segunda Seções estão baseadas nas quatro principais alturas apresentadas nos c.9 até primeiro tempo do c.11:



Todos os outros motivos melódicos presentes no número possuem pelo menos duas dessas principais alturas:

Segundo tempo do c.13 até primeiro tempo do c.15 - si3 e dó#4;

Segundo tempo do c.15 até primeiro tempo do c.17 - mi3 e dó#3;

Segundo tempo do c.23 até primeiro tempo do c.25 - mi3 e si3;

Segundo tempo do c.25 até primeiro tempo do c.27 - dó#3 e mi3;

Segundo tempo do c.29 até primeiro tempo do c.31 - si3 e mi3;

Na Segunda Seção Chiquinha Gonzaga utiliza nota cromática de passagem - sol bequadro (c.29).

**Ritmo** - toda a Primeira Seção está estruturada sobre dois motivos:

1) 

2) 

Na Segunda Seção foi feita uma variação sobre o segundo motivo:



e é este o único ritmo presente na Segunda Seção.

**Texto**: a letra presente no texto dramático de 1961 é diferente dessa da partitura, mas encaixa-se na melodia. Porém, as repetições e a disposição dos versos no texto estão desordenados.

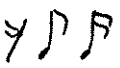
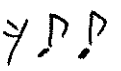
No Impresso das Coplas a letra é a mesma da partitura, completa com o restante dos versos para a repetição.

**Prosódia** - quanto ao encaixe entre letra e melodia, com relação à letra da partitura ocorrem apenas dois desajustes:

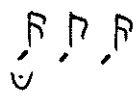
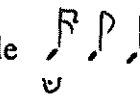
No c.22 - *pinga* - a sílaba *ga*, átona, está com a nota lá em cima da marcação do tempo e procedida por intervalo ascendente, resultando numa acentuação errada *pingá*.

**Lapsos de escrita**:

Existem problemas na notação rítmica da linha do cantor:

c.19 -  ao invés de 

c.21 - idem

c.33a -  ao invés de 

## 2.11.4 PARTE INSTRUMENTAL

**Função**: reforçar a linha do cantor.

**Clave de sol**: é formada pelas notas e ritmo da melodia, acrescidas ou não de notas do acorde no sentido descendente: c.9 e 10, c.26 e 27. Existem pequenas exceções nestes compassos: 13,17, 18, 25 e 27.

A Introdução/Coda é a parte instrumental da Segunda Seção. A compositora até indica o aproveitamento e não escreve novamente a parte.

Faz-se necessário comentar as fermatas utilizadas neste número.

São ao todo cinco fermatas utilizadas. Todas elas produzem um efeito psicológico no ouvinte causado pela parada momentânea sobre um determinado som. Proporcionam a expectativa, como um breque.

Trazem outro tipos de conseqüências dentro do contexto teatral que será tratado nos capítulos 3 e 4 dessa dissertação.

2.11.5 RESUMO

Melodia acompanhada em Lá Maior com duas seções. Apresenta Introdução e Coda iguais.

Tem forma AB.

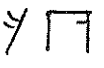
Cadências perfeitas (c.8-9, 24-25)) e imperfeita (c.33b).

Não existe propriamente uma linha do baixo. A clave de fá é acordal.

A linha melódica é composta por frases e semi-frases semelhantes

O intervalo de 3a. (M ou m) é predominante e este é o primeiro número que isso ocorre.

Toda a composição está baseada em quatro alturas: dó#3, mi3, si3 e dó#4.

O ritmo da Primeira Seção se baseia em  e 

Na Segunda Seção é 

Os versos do texto dramático não são os mesmos da partitura porém, eles se encaixam na melodia

Existem alguns desajustes na prosódia e lapsos de escrita.

A parte instrumental reforça a linha melódica vocal.

Uso de fermatas por todo o número funcionando como um breque e proporcionando expectativa.

## 2.12. **NÚMERO 9 - Dueto - Alfredo e Fina**

2.12.1 ASPECTOS GERAIS

Tonalidade: Láb Maior;

Compasso: 2/4; 3/4; 4/4;

Andamento: *moderato*;

Seções: Introdução: c.1 - primeiro tempo c.2; fórm. comp. 3/4 - Mib Maior;

Primeira Seção: anac. c.3 - segundo tempo c.10; fórm. comp. 4/4 - Mib Maior;

Segunda Seção: anac. c.11- segundo tempo c.18; fórm. comp.2/4 -
Láb Maior;

Textura: melodia acompanhada;

Forma: ABA'B'.

## 2.12.2 ASPECTOS HARMÔNICOS

**Cadências** - À dominante: c.2 - Bb7/Ab (final da Introdução);
Perfeita: c.9-10 - Bb-Eb (final da Primeira Seção);
c.17-18 - Eb7-Ab (final da Segunda Seção);

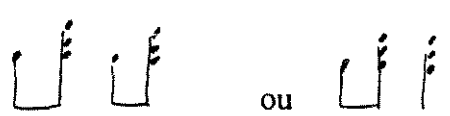
**Linha do baixo e clave de fá**: a linha do baixo realiza por todo o número um contraponto com a linha melódica.

Na Primeira Seção as inversões são utilizadas aproximando um acorde do outro, proporcionando graus conjuntos (c.9), 3a.M (c.5), 4a.J (c.8) e no máximo 5a.J (c.7-8). Há um caso de salto de 8a.J, mas trata-se de confirmação de cadência (c.10).

Nessa seção a figura predominante no baixo é a mínima.

Na Segunda Seção a linha do baixo é formada predominantemente por colcheias. Os intervalos são cromáticos do c.11-16. No c.17 há grau conjunto e o maior intervalo desta seção é a 4a.J entre os c.17 e 18. Também aqui as inversões dos acordes são importantes.

Nesta Segunda Seção, proporcionada pela mudança rítmica, existe além da linha do baixo, acordes na clave de fá, assim distribuídos:




Com relação à tonalidade da Primeira Seção, ao se observar mais atentamente os procedimentos harmônicos adotados, nota-se uma contaminação de tonalidades. Não há apenas uma pequena passagem por Fá menor nos c.7-8, mas, nos seis compassos que os antecedem, esta tonalidade é sugerida bastante sutilmente:

C.1 - arpejo sobre Fm7, inclusive utilizando si bequadro, enarmônico de dób que é a 5a. diminuta da escala de Fá Blues;

C.2 - acorde de Bb7/Ab. A inversão coloca como baixo a 3a. do acorde de Fá menor - láb, lembrando que o III° grau é definidor de modo (Maior ou menor);

C.3 - somando-se as notas presentes na parte instrumental e vocal há um arpejo sobre Cm7 - homônimo da dominante de Fá menor;

C.4 - apresenta-se o acorde de Fá menor invertido e também com o láb no baixo, como no c.2;

C.5 - Bb9/D sem a tônica, o que possibilita lê-lo como Fm6/D. E ainda, na linha do cantor há uma pequena escala em Fá menor harmônica que termina no c.6.

Notar também que em todo o período citado, na linha vocal não aparece nenhuma nota ré ou réb, deixando realmente suspensa a questão da tonalidade. Pois, em Mib Maior temos o VII° grau, nota ré natural e, em Fá menor o VI° grau é a nota réb.

Portanto, pode-se considerar a tonalidade da primeira seção duplamente: Mib Maior (dominante da tonalidade do número) e Fá menor (relativa da tonalidade do número).

**Lapso de escrita**:

c.6 - clave de fá: ao invés de mínima é uma semibreve.

## 2.12.3 PARTE VOCAL

**Extensão**: sib2 a mib4.

**Linha melódica** - formada por arpejos, pequenas escalas e alguns saltos de:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m e 3a.M | c.3 | 4a.J | c.2 |
| 5a.J | c.9 | 5a.dim. | c.11 |
| 6a.m | c.15 | 7a.m | c.6-7 |
| 8a.J | c.14 | | |

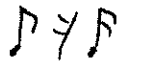
Ocorre uma pequena progressão descendente que se inicia no segundo tempo do c.14 até primeiro tempo do c.15 - modelo. A reprodução vem em seguida: segundo tempo do c.15 até primeiro tempo do c.16.

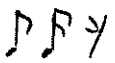
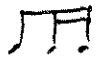
Na Primeira Seção há uma passagem em Fá menor harmônico nos c.7 e 8.

Nos c.2 a 6, como já foi descrito no tópico Aspectos Harmônicos, pode-se considerar a tonalidade Fá menor (as escalas natural e harmônica são utilizadas).

Nota cromática de passagem no c.2 - si bequadro mas, que também pode ser considerado enarmônico de dób, resultando no V° grau abaixado da escala Blues em Fá.

**Ritmo**: as colcheias são predominantes.

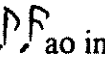
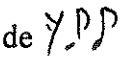
O ritmo  aparece tanto na Primeira como na Segunda Seções.

Mas, na Segunda Seção, juntamente com este ritmo e as colcheias, também aparecem variações:  ; 

**Texto**: no texto de 1961 não existe menção à este número e nem aos personagens enunciados para o dueto.

A letra completa encontra-se no Impresso das Coplas.

**Prosódia**: não foi encontrado nenhum problema.

**Lapso de escrita**: c.19 e 21-2, segundo tempo, clave de sol:  ao invés de 

## 2.12.4 PARTE INSTRUMENTAL

**Função**: apoiar harmonicamente a melodia da parte vocal e fazer-lhe contraponto.

**Clave de sol**: são encontrados arpejos (c.1, 11, 12,), acordes quebrados (c.3, 4, 7, 15,) e acordes completos (c.6, 9, 17, 18).

Na Primeira Seção a figura predominante é a semínima. Na Segunda Seção há seqüência de colcheias e a síncope 

Tem marcação de fraseado nos c.3, 10 a 12.

## 2.12.5 RESUMO

Melodia acompanhada em Láb Maior com alternância de compasso (inédito até então) e forma ABA'B'.

Apresenta Introdução e duas seções. A Primeira Seção está na tonalidade de Mib Maior porém contaminada pela tonalidade de Fá menor, utilizando-se as escalas menor natural e harmônica e também *Blues Notes* (da escala *Blues*).

As cadências são à dominante (c.2) e perfeita (c.9-10, 17-18).

A linha do baixo faz contraponto à vocal por todo o número.

A linha melódica vocal é formada por arpejos, pequenas escalas, alguns saltos, progressão, modulação.

Tem nota cromática de passagem.

Ritmicamente as colcheias são predominantes.

Não apresenta problemas de prosódia e, no texto de 1961 este número não é mencionado.

A parte instrumental tem como principal função apoiar harmonicamente a melodia vocal e fazer-lhe contraponto.

## 2.13. NÚMERO 10 - Lulu

### 2.13.1 ASPECTOS GERAIS

Tonalidade: Dó Maior;

Compasso: 2/4;

Andamento: *allegretto*;

Seções: Introdução: c.1 - primeiro tempo c.2;

Primeira Seção: anac. c.3 - primeiro tempo c.18;

Segunda Seção: anac. c.19 - primeiro tempo c.26;

Terceira Seção: c.27-34;

Textura: melodia acompanhada;

Forma: ABA'.

### 2.13.2 ASPECTOS HARMÔNICOS

**Cadências** - à dominante: c.2 - G7 (final da Introdução);

Perfeita: c.17-18 - G7-C (final da Primeira Seção);

c.33-34 - G7-C/E-C (final da Terceira Seção).

Imperfeita: c.25-26 - C7-F/A (final da Segunda Seção);

**Linha do baixo e clave de fá**: a linha do baixo está presente em todo o número nas marcações de tempo, predominantemente em figuras de colcheias.

Aqui também as inversões de acordes aproximam os baixos. Ocorrem graus conjuntos e o maior intervalo realizado pelo baixo é de 6a.M (c.8, 17, 25-26, 33, 33-34).

No restante do compasso, encontram-se acordes na clave de fá.

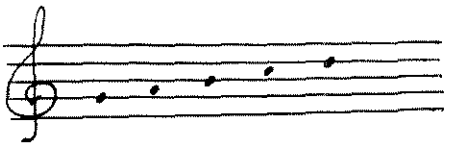
A Segunda Seção está em Fá Maior.

A Terceira Seção corresponde ao final da Primeira Seção, só que com ligeiras modificações.

2.13.3 PARTE VOCAL

**Extensão**: dó3 a mi4;

**Linha melódica**: toda a Primeira Seção está baseada na escala Maior de sol a ré:

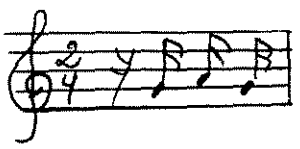


que é apresentada no primeiro motivo: c.2-6.

A Segunda Seção está baseada na mesma escala só que em modo menor (c.18-22):



A Primeira Seção tem uma célula rítmico-melódica que a caracteriza:



Aparece dessa forma nos c.2, 6; ou também reduzida como no c.10, ou transposta como no c.14 ou ainda , modificada como no c.16.

Compõem o tema da Primeira Seção notas repetidas, graus conjuntos e principalmente saltos de 3a.m (c.3) e M (c.13).

O maior intervalo existente é a 6a.M que aparece na passagem do c.14-15.

Em seguida, a 5a.J (c.9) e 4a.J (c.17-18) aum.(c.13) e dim. (c.9).

Tem uma passagem em Sol Maior nos c.9-10.

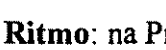
Existem, nessa Primeira Seção, alguns vestígios de progressão. Por exemplo entre a primeira e segunda frases: c.2 até primeiro tempo do c.6 e segundo tempo do c.6 até primeiro tempo do c.10. O ápice da primeira frase é ré4, na segunda frase este ápice está sobre mi4.

Também nas passagens dos c.14-15 e 15-16 existe salto ascendente-descida por grau conjunto, partindo de dó3 (c.14-15) e depois, o mesmo desenho partindo de sol3.

A Segunda Seção tem como principal característica do seu tema a repetição de notas. Além disso, procede por graus conjuntos, 3a.m e aparecem apenas dois saltos: um deles é um intervalo de 4a.J (c.21) e o outro, um intervalo de 5a.J (c.25-26).

**Lapso de escrita**:

Com relação à armadura de clave, na partitura consta uma armadura com um bemol na Segunda Seção. Porém, o período que compreende os c.27 ao 34 (Terceira Seção) não tem acidentes na armadura de clave.

**Ritmo**: na Primeira Seção a célula  é predominante. Na Segunda Seção aparecem variantes  ou  A síncope  aparece apenas na Primeira Seção. As colcheias e pausas curtas (   ) completam o quadro rítmico do número.

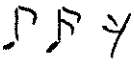
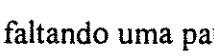
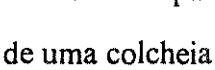
**Texto**: com relação aos versos do texto dramático, eles coincidem com os da partitura salvo pequenas mudanças de número gramatical e, no último verso da segunda seção, ao invés de *Foi vagabundo seis mezes* (sic) está *Sou vagabundo há dez ano* (sic).

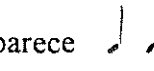
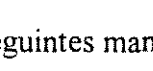
Porém, a Terceira Seção da partitura, que corresponde a mais uma estrofe de quatro versos, não consta no texto. Essa estrofe é composta por dois versos diferentes e outros dois já existentes nas estrofes anteriores.

No Impresso das Coplas, os versos estão completos.

**Prosódia**: não foram encontrados problemas prosódicos.

**Lapsos de escrita**:

No c.9 há duas possibilidades, dentro da estética do número, para a falha  Ou está faltando uma pausa de semicolcheia  ou a última figura deve ser de uma colcheia 

Também no c.20 aparece  faltando 1/4 de tempo, que pode ser resolvido das seguintes maneiras:  ou  ou 

Essas resoluções rítmicas foram tiradas da seção onde estão inseridos os erros.

## 2.13.4 PARTE INSTRUMENTAL

**Função**: reforçar a linha melódica na Primeira e Terceira Seções e, na Segunda Seção, realiza contraponto à linha do cantor.

**Clave de sol**: na Primeira Seção o soprano tem basicamente a mesma melodia da linha vocal. Existem algumas diferenças rítmicas, como por exemplo, nos c.5, 11 e, algumas, melódicas - c.4, 13, 14, 15, 17.

Não raro, outras vozes aparecem na clave de sol compondo bicordes ou acordes - c.2, 15, 17.

A Introdução nos c.1 e 2 é apenas a preparação para a cadência suspensiva.

Na Segunda Seção, em Fá Maior, a linha da clave de sol é formada por outra melodia mas, com pontos de contato com a linha vocal. Exemplos: segundo tempo do c.21, primeiro tempo do c.22, primeira colcheia do c.23, último quarto do primeiro tempo do c.24.

Este contraponto tem como principal característica os saltos de:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m | c.21 | 3a.M | c.23 |
| 4a.J | c.20 | 5a.J | c.22-23 |
| 6a.m | c.25 | | |

Também aqui encontram-se bicordes harmonizando com o soprano.

Deve-se salientar que esta seção está na tonalidade de Fá Maior na parte instrumental mas, a linha vocal está construída sobre os cinco primeiros graus de sol menor (II grau de Fá Maior). Ver linha melódica da parte vocal.

Seu ritmo básico é formado por colcheias e semínimas, aparecendo o ritmo  por duas vezes.

**Lapso de escrita**:

A parte instrumental da Terceira Seção, c.27 a 34, está com a armadura de clave em Fá Maior. Trata-se de um lapso de escrita pois, o período está em Dó Maior e esta tonalidade não possui acidentes na armadura.

Outra consideração a fazer sobre a escrita é no c.9, falta um sustenido ao lado da nota fá, na clave inferior. Trata-se da passagem em Sol Maior.

A compositora anotou números na Terceira Seção, na parte instrumental, reportando-se à repetição dos c.11 a 17 naqueles compassos. Porém, esqueceu-se de fazer a correspondência (numerá-los) na Primeira Seção.

2.13.5 RESUMO:

Melodia acompanhada em Dó Maior e três seções sendo que, a Segunda seção está em Fá Maior.

Tem forma ABA'.

Tem cadências à dominante (c.2), perfeita (c.17-18, 33-34) e imperfeita (c.25-26).

A linha do baixo apenas marca o tempo nos compassos.

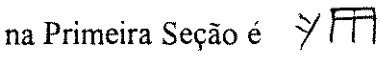
A linha melódica vocal está dentro de uma escala de cinco sons formada a partir da nota sol, sendo Maior na Primeira e Terceira Seções e, menor na Segunda Seção.

Salienta-se o duplo caráter da Segunda Seção que em relação à linha vocal está estruturada sobre o modo menor mas, a parte instrumental está sobre modo Maior.

A Primeira Seção tem célula rítmico-melódica característica e o intervalo de 3a.m e M é o principal componente de seu tema.

Na Segunda Seção, o tema é composto basicamente por notas repetidas.

Existem vestígios de progressão na Primeira Seção.

O ritmo predominante na Primeira Seção é  mas, aparecem também síncopes  , colcheias e pausas curtas.

Na Segunda Seção o ritmo é  ou 

Os versos do texto dramático, embora incompletos, coincidem com os versos da partitura.

No Impresso das Coplas encontra-se a totalidade dos versos.

Prosodicamente sem desajustes.

A parte instrumental tem função dupla: na Primeira e Terceira Seções reforça a linha melódica vocal; na Segunda Seção, faz-lhe contraponto.

## 2.14. NÚMERO 11 - Guarda e Madame

### 2.14.1 ASPECTOS GERAIS:

Tonalidade: Sib Maior[19];

Compasso: 2/4;

Andamento: *allegro*;

Seções:c.1-8 - Introdução - Sib Maior;

c.9-24 - Primeira Seção - Fá Maior;

c.25-40 - Segunda Seção - Sib Maior.

Textura: melodia acompanhada;

Forma: AB.

### 2.14.2 ASPECTOS HARMÔNICOS

**Cadências** - Perfeita: c.7-8 - F7-Bb (final da Introdução)[20];

c.23-24 - C9-C7-F (final da Primeira Seção)[21];

c.39-40 - F7-Bb/D-Bb (final da Segunda Seção);

**Linha do baixo e clave de fá**: a linha do baixo faz a marcação de tempo em todo o número. Através das inversões dos acordes, sua linha é homogeneizada, tendendo mais para pequenos saltos de 3a.M e m (c.1 e 2), 5a.J (c.3 e 4) e graus conjuntos (c.1-5) do que para grandes saltos, como 7a.m (c.26-27) e 8a.J (c.23).

As figuras mais comuns são de colcheia e semicolcheia.

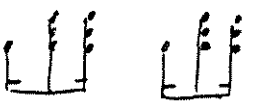
Existe uma única ligação melódica realizada com o arpejo de C7 no c.16.

[19]Encontramos uma freqüente intervenção da tonalidade de Fá Maior na Introdução e na Segunda Seção. Essas intervenções se dão através de pequenas passagens por outros tons. Agregando-se a isto, temos o problema da dubiedade trazida pela seqüência Tônica - Dominante - Tônica.
Se temos como tônica Sib Maior, sua dominante é Fá Maior. Se retornarmos à tônica, Sib Maior, poderemos também considerá-la subdominante de Fá Maior e portanto, Fá torna-se uma nova tônica.
[20]Observemos que nos c.5-6, imediatamente anteriores à cadência, a compositora faz passagem em Fá Maior, utilizando o acorde C7/E, dominante deste tom. Este procedimento diminui a potência conclusiva da cadência perfeita pois, Fá Maior é dominante de Sib Maior mas, era tônica nesses dois compassos.
[21]Aqui temos procedimento semelhante porém, nos dois compassos que antecedem a cadência, a passagem é em Ré menor harmônico, tônica relativa de Fá Maior que, mantém estreita relação com sua parceira Maior.

O restante da clave de fá é preenchida com acordes perfazendo a seguinte distribuição rítmica de notas:



Ou:



**Lapso de escrita**:

c.33 - clave de fá, segundo tempo: existe um borrão no segundo espaço do pentagrama que se parece com nota musical mas, não é.

2.14.3 PARTE VOCAL

**Extensão**: cantor - dó3 a mib4;

cantora - fá2 a lá3;

**Linha melódica**: procede basicamente por saltos e graus conjuntos.

Os saltos são de 3a.M e m (c.11), 4a.J (c.13), 5a.J (c.16).

Os maiores intervalos aparecem apenas na Segunda Seção mesclados com notas repetidas. São saltos de 6a.M (c.26-27) e de 8a.J (c.32-33).

A Primeira Seção está dividida em duas frases:

Primeira frase: c.9 até primeiro tempo do c.12

Segunda frase: segundo tempo do c.12 até primeiro tempo do c.16.

A partir do compasso 17 ocorre uma repetição modificada de ambas as frases.

Na Segunda Seção também existem duas frases que se repetem variando:

Primeira frase: c.25-28;

Segunda frase: c.29-32.

O número apresenta pequenas passagens tonais:
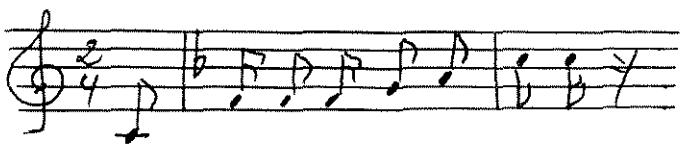
Para Ré menor nos c.13 e 14, 21 e 22;

Para Dó Maior no c.15;

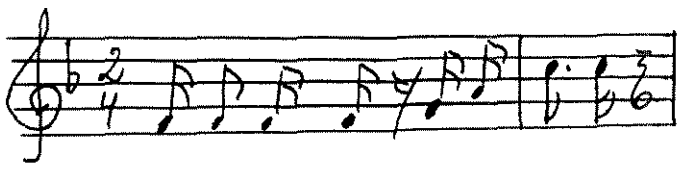
Para Sol menor no c.35-36.

Cabe uma observação: o motivo presente na Primeira Seção - c.8 até primeiro tempo do c.10 é basicamente o mesmo da Primeira Seção (c.1 e 2) do número 4, já analisado.

Número 11:



Número 4:



Quanto à forte tendência do número à tonalidade de Fá Maior, ela é bastante clara na Segunda Seção. Dentre as nove pequenas semi-frases, todas elas seguidas por pausas, em seis ocorrem finalizações dentro do acorde de Fá Maior. Veja:

c.26 - duas semínimas - fá3 (tônica);

c.28 - uma mínima - fá3 (tônica);

c.30 - uma mínima - lá3 (terça);

c.34 - uma mínima - fá3 (tônica);

c.38 - uma colcheia - fá3 (tônica);

c.39 - uma colcheia - dó4 (quinta).

Apresenta-se, portanto a tríade de Fá Maior na seqüência - tônica - terça - quinta.

Se esses dados forem vistos sob o âmbito de Sib Maior, que é a tonalidade na qual ocorre a cadência:

A nota fá é 5a. de Sib Maior, intervalo justo, incipiente para determinação de tonalidade; a nota lá é 7a. Maior de Sib Maior, ela mesma uma dissonância, imprópria para terminações de frases e semi-frases neste tipo de composição

onde, as dissonâncias são usadas reservadamente; a nota dó pode ser 2a. ou 9a. de Sib Maior. Também dissonância, mesma argumentação anterior. Portanto, apesar do número estar em Sib Maior, a tonalidade de Fá Maior está nas malhas de toda a música.

**Ritmo**: O ritmo básico do número é a síncope com sua variante:  ou  seguida por colcheias.

**Texto**: o número apresenta palavras em francês ou afrancesadas, sem necessariamente fazer sentido.

Existem versos diferentes no texto de 1961, no Impresso das Coplas e na partitura, sendo que apenas os versos da partitura se encaixam na melodia. A transcrição faz-se necessária:

"Guarda: *Madama você me ensina*

*Um bocado de franciú?*

Francesa: *Moi ensina, moi ensina*

*Marque moi mon rende vous*

Guarda: *Lá nas Marrecas não vou*

*E se for é de relance*

Francesa: *Apres les Fórróbódó*

*Maintenant se vais la danse*

*Avec moi maxixe*

Guarda: *É só querer*

Francesa: *Come ça mo cochon*

Guarda: *Colchão tá bom*

Francesa: *Vous en moi le cochon*

*Qui cet bon*

Guarda: *É melhor cobertor*

*Meu amôr, meu amôr.*"(sic)

**Prosódia** - são encontrados desajustes:

c.17 - as palavras *nas marrecas*, onde a sílaba tônica *-re-*, está no último quarto do primeiro tempo (parte fraca de tempo). A sílaba *-cas*, fraca, está em cima da marcação do segundo tempo (parte forte de tempo), assim como a contração *nas*. Haverá uma acentuação errada: *nás marrecás*, prejudicando o entendimento do texto poético.

Passagem do c.22-23 - a palavra *maintenant*. Na pronúncia correta ela tem apenas duas sílabas, necessitando apenas de dois sons. Na partitura, tem três sons, sem indicação melismática. Existe sim, uma separação silábica *main-te-nant*, o que provocará a entoação da sílaba *-te*, causando uma pronúncia incorreta.

Caso semelhante ocorre na passagem do c.24-25, com a palavra *avec* de duas sílabas. Foi elaborado assim:




o que provocará uma nova e inexistente palavra: *avequí*.

**Lapsos de escrita**:

No c.33 a última figura é uma semicolcheia ao invés de colcheia.

No c.35 as duas colcheias estão deslocadas dentro do compasso. Deveriam estar mais à direita, sobre as duas últimas colcheias da clave de fá.

## 2.14. 4 PARTE INSTRUMENTAL

**Função**: reforçar a linha vocal.

**Clave de sol**: tem, predominantemente, na linha do soprano a mesma linha melódica vocal, acoplada ou não com outras notas do acorde que a sustenta (c.9, 10, 15, 16, 29, 31).

O ritmo também segue o ritmo da linha vocal, às vezes, com pequenas modificações - c.18, 19.

A Introdução é a parte instrumental dos últimos oito compassos da Segunda Seção, com algumas variantes melódicas na clave de fá - c.2, 5, 6 e, existe uma variante rítmica na clave de sol - c.6.

**Lapsos de escrita**:

No c.17 falta armadura de clave tanto na clave de sol quanto na clave de fá da parte instrumental.

No c.35 a escrita da clave de sol está deslocada da métrica, dada pela clave de fá. O último grupo de colcheias deve coincidir em ambas as claves.

## 2.14.5 RESUMO

Número em tonalidade Sib Maior porém com forte influência da tonalidade de Fá Maior.

Está dividido em duas seções com Introdução e tem forma AB.

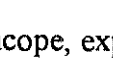
Tem apenas cadências perfeitas (c.7-8, 23-24, 39-40).

O baixo marca o tempo procedendo por pequenos saltos e faz uma única ligação melódica. O restante do compasso é preenchido por acordes na clave de fá.

A linha melódica vocal, na Primeira Seção, conta com duas frases e procede por saltos e graus conjuntos. Na Segunda Seção também é estruturada sobre duas frases e, procede por notas repetidas e saltos maiores que aqueles da Primeira Seção.

Apresenta passagens por Ré menor, Dó Maior e Sol menor.

O primeiro motivo da Primeira Seção é o mesmo do número musical 4 (já analisado).

O ritmo básico é a síncope, exposta de duas maneiras:  ou 

Os versos da partitura são os únicos que se encaixam na melodia.

Existem problemas na prosódia e lapsos de escrita.

A parte instrumental tem por principal função reforçar a linha melódica vocal.

## 2.15. NÚMERO 11 - Bis

### 2.15.1 ASPECTOS GERAIS

Tonalidade: Fá menor;

Compasso: 4/4;

Andamento: *tranquillo*;

Seções: Primeira Seção: c.1 ao 8;

Segunda Seção: c.9 ao 16;

Terceira Seção: Trio - c.18 ao 25 (Fá Maior);

Textura: melodia acompanhada;

Forma: scherzo A-B-A-C-A.

### 2.15.2 ASPECTOS HARMÔNICOS

**Cadências** - Perfeita: c.7b- 8b - C7 - Fm (final da Primeira Seção);

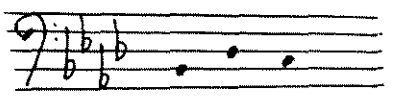
À dominante: c.16b - Cm7 (final da Segunda Seção);

Imperfeita: c.25 - C7-F/C-F (final da Terceira Seção).

**Linha do baixo e clave de fá**: a linha do baixo faz contraponto com a linha do soprano. Utiliza saltos e graus conjuntos no seu tema. Os saltos são de:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m | c.1 | 3a.M | c.3 |
| 4a.J | c.4-5 | 5a.J | c.7 |
| 6a.m | c.14-15 | 7a.M | c.3-4 |
| 8a.J | c.12 | | |

Propõe um pequeno motivo melódico nos c.5 e 6



que em seguida é variado nos c.7 e 8.

Na Segunda Seção, a compositora toma a célula descendente réb-dó, daquele motivo e cria nova melodia.

No Trio, a linha do baixo se baseia na seqüência fá-sol-dó ascendente.

Ocorrem ligações melódicas no c.16a e na passagem dos c.7a-8a e 12-13.

O baixo aparece freqüentemente em semínimas e quando realiza ligações melódicas aparece em colcheias.

O restante do compasso é completado por acordes na clave de fá, dentro das seguintes distribuições rítmicas das notas:



Ou:



**Lapso de escrita**:

c.16a e 16b: a clave de fá está desalinhada ritmicamente com a clave de sol.

2.15.3 PARTE VOCAL: não se trata de composição com linha vocal;

2.15.4 PARTE INSTRUMENTAL

**Clave de sol**: é toda construída sobre escalas e arpejos pertinentes aos acordes. Exemplos: c.7-8, 9-10, 24.

Tem também progressões livres:

c.1 e 2 - modelo;

c.3 e 4 - reprodução variada;

c.5 - modelo;

c.6 - reprodução variada;

c.11 - modelo;

c.12 - reprodução variada;

c.13 - modelo;

c.15 - reprodução variada;

c.19 - modelo;

c.20 e 21 - reproduções variadas.

Apresenta ornamentações melódias: c.2, 4, 5, 6, 9, 14, 16;

Notas cromáticas de passagem: c.9- ré bequadro e mi bequadro, c.15 - mi bequadro, c.18 e 22 - dó#, c.24 - si bequadro.

Ocorre passagem em Láb Maior nos c.9 a 12.

A Terceira Seção está em Fá Maior.

Tem o fraseado todo marcado.

Em alguns compassos a linha do soprano é harmonizada no sentido descendente (c.10, 12, 25).

Seu ritmo característico é a seqüência de colcheias.

Apresenta indicação de interpretação: *exp.* (expressivo).

Este número não é indicado no texto dramático de 1961.

2.15.5 RESUMO:

Número instrumental em Fá menor dividido em três seções. A terceira seção, denominada Trio, está em Fá Maior. Apresenta indicação de interpretação: *expressivo*.

Tem forma A-B-A-C-A de scherzo.

Cadências perfeita (c.8b), à dominante (c.16b) e imperfeita (c.25).

A linha do baixo faz contraponto ao soprano e também, ligações melódicas.

São encontrados também acordes na clave de fá

A linha da clave de sol é construída sobre escalas e arpejos pertinentes aos acordes de apoio.

Uso de ornamentos, notas cromáticas de passagem.

Ocorre passagem tonal por Láb Maior.

Apresenta o fraseado todo marcado.

O ritmo da clave de sol é caracterizado por seqüências de colcheias.

Não tem indicação de inserção no texto dramático.

Existem lapsos de escrita.

## 2.16. NÚMERO 12 - Desafio - Barradas, Lulu, Sebastião e Rita e Côro

2.16.1 ASPECTOS GERAIS

Tonalidade: Fá Maior;

Compasso: 2/4;

Andamento: *allegro*;

Seções: Introdução: c.1-8;

Primeira Seção: c.9-24;

Segunda Seção: c.25-40;

Textura: melodia acompanhada;

Forma: ABAB.

## 2.16.2 ASPECTOS HARMÔNICOS

**Cadências** - Imperfeita: c.7-8 - C7/E-F (final da Introdução);

c.39-40 - C7/E-F (final da Segunda Seção);

À Dominante: c.23-24 - Gm7-C-Gm-C (final da Primeira Seção).[22]

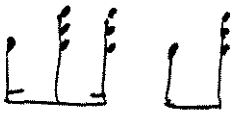
**Linha do baixo e clave de fá**: a linha do baixo por todo o número marca as pulsações fazendo alternância de notas, predominantemente tônica e 5a. do acorde ou, tônica e 3a. Também ocorrem variações sobre esta tendência como: apenas tônica (c.15), 3a. e 5a. e vice-versa (c.22, 23), 5a. e tônica (c.18), e outras. Em todos os casos apenas as principais notas do acorde são utilizadas: tônica, 3a., 5a. e 7a.

Existem ligações melódicas nos c.7-8 e 39-40.

O baixo na Segunda Seção, c.25, 26, 33, 34, faz a melodia da parte vocal em semínimas.

Além dos baixos, são encontrados acordes na clave de fá,completando o compasso.

A distribuição rítmica das notas pela clave inferior se dá basicamente de duas maneiras:



Ou:



[22]Se considerarmos o modo mixolídio (ver Parte Vocal - linha melódica da Primeira Seção) já não temos mais as relações tonais convencionadas para as cadências. Então , apenas poderemos dizer que existe uma finalização do período sobre a nota *finalis* - dó, contraditoriamente, de caráter conclusivo.

## 2.16.3 PARTE VOCAL

**Extensão**: dó3 a mi4.

**Linha melódica**: caracteriza-se pela repetição, tanto a repetição de notas como de tema.

A Primeira Seção tem duas frases:

Primeira frase: anac. c.9 até primeiro tempo c.16;

Segunda frase: segundo tempo c.16 até c.24;

Na primeira frase encontra-se o primeiro tema: anacruze do c.10 até primeiro tempo do c.12.

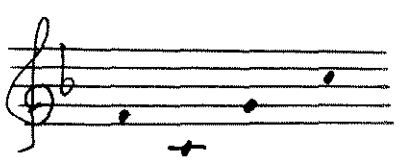
Este tema reaparecerá variado ritmicamente dentro da segunda frase, no trecho que compreende o segundo tempo do c.16 até primeiro tempo do c. 20.

Os intervalos utilizados nesse tema são:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m | c.12 | 3a.M | c.9-10 |
| 4a.J | c.8-9 | 4a.aum. | c.20 |
| 6a.m e 6a.M | c.13 | | |

além de graus conjuntos.

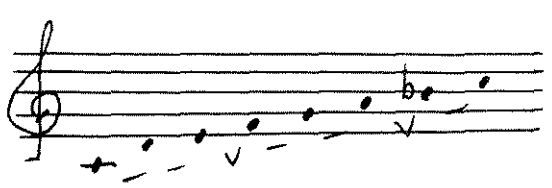
Na Segunda Seção a linha vocal está construída sobre quatro alturas:



apresentando intervalos de 4a.J e 5a.J que se repetem.

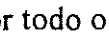
Deve-se observar que o intervalo de 4a.J é predominante no número.

Ainda com relação à Primeira Seção, pode-se dizer que ela é modal, está em dó mixolídio e é destinada aos solos:



A Segunda Seção é feita pelo coro e pela parte indicada para dança.

Existe uma pequena progressão entre os c.25 e 26.

**Ritmo**: a síncope  e sua variante  são predominantes por todo o número. A variante  aparece apenas no c.21.

O ritmo  também aparece na primeira seção com variante acéfala 

No mais, aparecem colcheias. As semínimas aparecem algumas vezes (c.16, 20, 24, 28, 36).

**Texto**: a letra presente no texto dramático de 1961 difere um pouco daquela da partitura, mas encaixa-se na melodia com algumas acomodações, pois há estrofes diferentes quando da repetição. As estrofes no texto e no Impresso das Coplas estão colocadas noutra ordem, diferindo da indicada pela partitura.

A indicação dos personagens que fazem os solos do número também não é a mesma.

Existe maior aproximação entre os versos da partitura e os versos do Impresso das Coplas.

Todos os versos se encaixam na melodia, diferindo apenas na ordem das estrofes.

Pelas diferenças apontadas, veja a transcrição dos versos da partitura:

"Barradas: *Quem posso puxar fieira*

*Muito melhor do que eu*

*Procurem a terra inteira*

*Que o cuera não nasceu*

Lulu: *Sou dôtô nesta sabença*

*Quem quizer me competir*

*Peça um anno de licença*

*Pra poder arresistir*

Coro: *Bate mulambo*

*Bate coió*

*O corpo bambo*

*D'um lado só*

*(bis)*

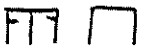
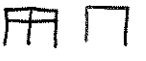
*D'um lado só*

Sebastião: *Eu...*"(sic)

(Pela indicação do cabeçalho, na repetição devem ser os personagens Sebastião e Rita que fazem os solos.)

**Prosódia**: não foram encontrados desajustes prosódicos que prejudiquem o entendimento dos versos.

**Lapso de escrita**:

c.13: o ritmo é  ao invés de 

2.16.4 PARTE INSTRUMENTAL

**Função**: dar apoio harmônico à linha melódica vocal e fazer-lhe contraponto.

**Clave de sol**: na Primeira Seção faz contraponto com alguns pontos de contato com a melodia do cantor: c.13, e também pontos comuns, mas com variações rítmicas: c.9, 10, 12, 22, 23.

Este contraponto é composto por pequenas escalas (c.10-12) e progressões:

segundo tempo do c.12 até primeiro tempo do c.14 - modelo;

segundo tempo do c.14 até a primeira colcheia do c.16 - reprodução;

segundo tempo do c.20 até primeiro tempo do c.22 - modelo;

segundo tempo do c.22 até a primeira colcheia do c.24 - reprodução.

Na Segunda Seção, a parte instrumental está dividida em duas frases de quatro compassos cada e repetição:

Primeira frase: c.25-28;

Segunda frase: c.29-32.

A primeira frase é composta por acordes ritmados na clave de sol. Nos acordes do c.27, as notas mais graves da clave superior são as mesmas do canto, inclusive ritmicamente. Existe aí um ponto de contato entre instrumental e vocal.

A segunda frase, onde a compositora indica: *dansam* (sic), tem uma linha melódica na clave de sol de movimento ascendente e caracteristicamente composta por saltos de, no máximo, 5a.J. Ocorrem duas passagens: para ré menor (c.29 e 30) e para Dó Maior (c.31 e metade do c.32).

É a primeira vez que a compositora divide uma seção entre o vocal e o instrumental, realçando um de cada vez.

No último tempo do c.32, clave de sol, há uma ligação melódica feita com o arpejo descendente de C7.

Do c.33 ao 40 as duas frases que compõem a Segunda Seção são repetidas (c.33 a 36 é igual ao c.25 a 28).

Porém, a segunda frase (c.37-40) é uma variação dos c.29 a 32: tem apenas a passagem em ré menor (c.37 e 38) e, em seguida, a preparação e a cadência imperfeita em Fá Maior.

Esta segunda frase variada é que será usada como Introdução.

Existem notas cromáticas de passagem: c.21 - sol# e ré bequadro; c.29 e 37 - si bequadro.

Aparecem linhas de fraseado nos c.19 e 32.

2.16.5 RESUMO:

Melodia acompanhada na tonalidade de Fá Maior com duas seções e Introdução.

A primeira seção é modal - dó mixolídio.

Tem forma ABAB.

Cadências imperfeitas (c.7-8, 39-40)

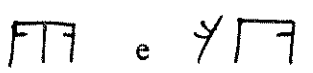
A cadência dos c.23-24 pode ser considerada à dominante tendo em vista a tonalidade. Se se levar em consideração o modo mixolídio, então terá, contraditoriamente, uma finalização conclusiva de período sobre a nota *finalis*.

A linha do baixo marca as pulsações e faz ligações melódicas.

A linha melódica vocal na Primeira Seção apresenta duas frases com saltos e graus conjuntos e está em dó mixolídio. Na Segunda Seção, a linha é construída sobre quatro alturas e suas repetições.

O intervalo de 4a.J é dominante.

Tem uma pequena progressão, notas cromáticas de passagem e linhas de fraseado.

A síncope e sua variante predominam:  e 

Os versos da partitura não são os mesmos do Impresso das Coplas e nem do texto dramático. Diferem principalmente com relação a ordenação das estrofes.

Prosodicamente sem problemas.

Existe lapso de escrita na parte rítmica.

A parte instrumental tem por função apoiar harmonicamente a melodia vocal e fazer-lhe contraponto.

A compositora pela primeira vez dá ênfase à parte instrumental quando, na Segunda Seção, o coro pára e existe a indicação *dansam* (sic).

## 2.17. NÚMERO FINAL

A compositora indica a repetição do número 7 - Dobrado do Cordão.

No texto dramático de 1961 existem os versos da última música ( que deveria ser um maxixe final) que não se encaixam na melodia do número 7.

Também no Impresso das Coplas encontra-se uma letra semelhante à do texto.

Portanto, outra música foi utilizada e, não se conseguiu encontrá-la.

CAI O PANO!

3- Maria

# 3. ANÁLISE MUSICAL - MARIA

**OPERETA EM TRÊS ATOS - 1933**

**TEXTO DE VIRIATO CORREIA**

**MÚSICA DE FRANCISCA GONZAGA**

## ATO PRIMEIRO

## 3.1 NÚMERO 1

### 3.1.1 ASPECTOS GERAIS

Tonalidade: Fá Maior;

Compasso: 2/4;

Andamento: *allegretto moderado;*

Seções: Introdução - c.1-primeiro tempo c.18;

Primeira Seção - segundo tempo c.18 - primeiro tempo c.29;

(para o final: repetição c.19-27 e segue c.46-48)

Segunda Seção - segundo tempo c.29 - c.45;

Textura: melodia acompanhada;

Forma: canção ABA'.

### 3.1.2 ASPECTOS HARMÔNICOS

**Cadências** À Dominante: c.17-18 - C7-C9/D, (final da Introdução);

Perfeitas: c.27-28-29 - C-C7-F-F6/D-F (final da Primeira Seção);

c.44-45 - F/C-C7-F (final da Segunda Seção);

c.27-46-47-48 - C-C7-F-F/A-F-F/A-F

(final do número)[1];

[1]Observa-se uma prolongação do acorde de tônica nas cadências do final da primeira seção e do final do número. A compositora insiste no acorde de tônica invertendo-o e devolvendo-o ao seu estado fundamental. Na cadência do final do número ela chega a chamar por Coda este prolongamento.

**Linha do baixo e clave de fá**: a linha do baixo faz nota pedal em dó por toda a Introdução.

Por todo o número e em especial na segunda seção o baixo faz contraponto à melodia do cantor. Sua linha melódica constitui-se de notas dos acordes e ligações melódicas: c.20-22, 34-45.

Predomínio de saltos a graus conjuntos. Ocorrem 6as.M(c.20), 7as.M (c.25-26), intervalos maiores que 8a (c.26-27), principalmente na Primeira Seção. Na Segunda Seção o maior intervalo é de 6a.M (c.31).

Na clave de fá além da linha do baixo já descrita, algumas vezes há acordes dobrados: c.19, 30-33.

O ritmo básico é 

Quando fazendo contraponto, as figuras mais usadas são semínimas e colcheias.

### 3.1.3 PARTE VOCAL

**Extensão**: coro misto: dó2 a lá4;

solo feminino: mi3 a fá4.

**Linha melódica**: A linha melódica para o coro está escrita apenas na clave de sol com as seguintes indicações: "todos cantam", "só os homens", "só as mulheres". A maior parte da Primeira Seção está com notas duplas (***divisi***), em 3as. ou 6as., o que significa que as vozes mais graves cantam a nota inferior e as vozes mais agudas cantam a superior.

A Primeira Seção possui duas frases semelhantes. A primeira frase termina no primeiro tempo do c.22. A segunda frase inicia na anacruze do c.23 e termina no primeiro tempo do c.29.

O motivo melódico é muito instável: em um tempo descende por grau conjunto ou arpejo; em um próximo tempo, procede por salto ou grau conjunto e mantém a altura: c.18-19, 19-20, 20-21.

Além disso também pode variar: em um tempo mantém a altura repetindo, no outro tempo procede por grau conjunto ou salto descendente: c.21-22, 25-26, 27-28.
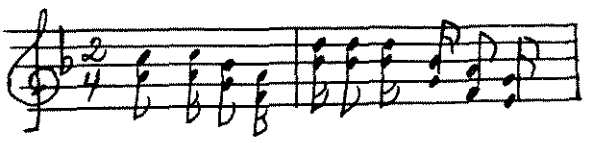
Na Segunda Seção existem duas frases:

Primeira frase: anacruze do c.30 até primeiro tempo do c.37;
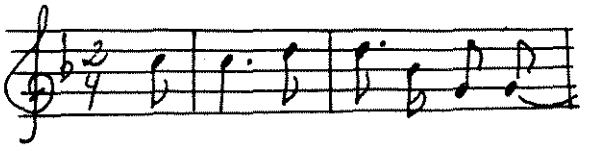
Segunda frase: anacruze do c.38 até c.45 (fermata).

O motivo melódico desta seção é proveniente da Primeira Seção:

Primeira Seção:



Segunda Seção:



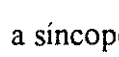
Ou seja, na Segunda Seção o motivo é uma variação por redução daquele apresentado na Primeira Seção.

Os movimentos melódicos predominantes na Segunda Seção são descendentes: c.31, 32-33, 36-37.

Quando aparecem movimentos ascendentes eles são realizados bruscamente através de saltos de 3a.M (c.35), 5a.J (c.37) e 7a.m (c.32). Exceção feita aos c.34-35, 42-43 onde aparece uma pequena escala.

Neste número há uma variação na escrita para o coro nos c.46 a 48 com a indicação Coda. Nesses compassos, pela primeira vez, a compositora extende

a grade colocando as duas claves para o coro e as duas claves para o piano, totalizando quatro pentagramas. E ainda, existe um ***divisi*** para o naipe dos sopranos, procedimento inédito até então.

**Ritmo**: Na Primeira Seção, a síncope é predominante -  - o que não acontece na Segunda Seção.Lá serão as seqüências de colcheias que irão predominar.

O que há de inusitado é uma síncope na passagem de tempo seguida pela síncope interna, c.32: 

**Texto**: após uma reflexão sobre as anotações do texto e da partitura chegamos à conclusão que a indicação existente no texto sobre uma música ao longe, antes de levantar o pano, refere-se aos dezoito compassos iniciais da Introdução do número.

Quando o pano sobe "música e cantos aproximam-se pouco a pouco". Essa indicação refere-se à Primeira Seção, cantada pelo coro. Ao seu final, c.29, existe a indicação de fim. O número fica então suspenso para dar lugar aos diálogos que se seguem. Quando, no texto, entram as moças do Mirimzal, começa a Segunda Seção, destinada ao solo feminino. Após o solo, repete-se a Primeira Seção, que foi cantada pelo coro quando o pano subiu. Vejamos como devem ficar as indicações no texto:

"Antes de levantar o panno - música ao longe (Introdução do número). Panno em cima - música e cantos approximam-se pouco a pouco (Primeira Seção: c.19-29 - coro, estribilho)...." (sic)

Segue-se a cena I.

Cena II:

"Os mesmos, Salim, Moças, Músicos

Solo: *Lindas flores da matta*

*E tudo quanto é flor*

*Nesta noite desata*

*O perfume tentador*

*No infinito palpita*

*Um quê de musical*

*Ai que noite bendita*

*a noite de Natal*

Coro (Estribilho): *Dansemos, dansemos*

*que é bom dansar*

*Nossa alegria*

*Vae rebrilhar*

(Coro: bis)

*Nossa alegria*

*Vae rebrilhar*

Solo: *Rescende nas estradas*

*No mais vivo esplendor*

*braçadas e braçadas*

*de tudo quanto é flor*

*O céo é mais brilhante*

*Mais doce e musical*

*Que noite deslumbrante*

*A noite de natal*

(Repete o Estribilho)" (sic)

Um trecho desse número foi baseado em outra composição de Chiquinha Gonzaga. Trata-se do primeiro número musical da peça de 1912 - **Pudesse esta Paixão**, cujo autor do texto é Álvaro Colás.

**Prosódia** - versos e música encaixam-se, porém com alguns desajustes na parte da solista:

*lindas*, *flores* e *nesta*, paroxítonas, c.29-30, 30-31 e 33-34 apresentam um mesmo problema. As últimas sílabas, átonas, caem no primeiro tempo do compasso, ocasionando na sua acentuação errada: *lindás*, *floris* e *nestá*.

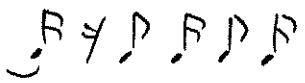
*infinito*, paroxítona, c.38-39. A sílaba átona *-fi-* está no primeiro tempo do c.38 e, corroborando essa mudança de acentuação, a sílaba *-to*, também átona, está mais aguda que a sílaba *-fi-* e também no primeiro tempo do c.39. O resultado é a seguinte palavra: *infí-nitú*.

Na repetição do solo com os outros versos constantes no texto, já não existem esses problemas..

**Lapso de escrita**

c.32: 

Existe um excedente de tempo no valor de 1/4 que pode ser resolvido de duas maneiras:

1) 

a qual adotamos, levando em conta a estética do número. Uma outra possibilidade seria:

2) 

### 3.1.4 PARTE INSTRUMENTAL

**Função**: reforçar a linha vocal.

**Clave de sol**: acordal cuja nota mais aguda é a mesma do cantor, podendo variar a oitava, ou o ritmo, ou a presença ou não dos acordes. Exemplo: c.22, 39, 44.

Na Introdução pode-se considerar a linha melódica como modal, presente na nota mais aguda. Ela estaria no modo sol dórico.

Tem como característica a repetição de notas e pequenos saltos de no máximo 5a.J (c.8).

O ritmo básico é a síncope  com a variante acéfala 

Na Introdução há indicação de dinâmica (*p, f, dim.*). Quando começa o canto, tem indicação *p* para o instrumental.

Indicação de articulação como o *marcato* (>), são encontradas por todo o número.

No c.37 indicação de fraseado.

Existem duas indicações de fim: no c.29 e no c.48.

**Lapsos de escrita**: Desalinhamento entre a clave de fá e de sol nos c.12, 15 e 39.

Atentar para o desalinhamento entre a clave de sol do instrumental e a clave do cantor no c.44.

### 3.1.5 RESUMO

Melodia acompanhada na tonalidade de Fá Maior com duas Seções e Introdução.

Tem forma ABA'.

Cadências perfeitas (c.27-29, 44-45, 27-46-47-48) e à dominante (c.17-18).

Prolongamento de cadências.

O baixo faz contraponto à linha do cantor.

A Primeira Seção é para coro, escrita em apenas uma clave e, a Segunda Seção é para solista.

A Primeira Seção caracteriza-se por bicordes de 3as. ou 6as.

Seu motivo melódico é bastante instável.

O primeiro motivo melódico da Segunda Seção é uma variação por redução do apresentado na Primeira Seção.

Os movimentos melódicos da Segunda Seção são descendentes.

Nos c.46 a 48 aparece a grade completa para o coro.

Ritmicamente a síncope predomina.

Existem diferenças entre o texto dramático e a partitura.

Esse número foi reaproveitado da peça **Pudesse esta Paixão** (1912)

Existem desajustes prosódicos.

A parte instrumental reforça a linha vocal.

Na Introdução há linha melódica modal (sol dórico), na clave de sol, sobre nota pedal dó. (c.1 até primeiro tempo c.18)

Apresenta sinais de dinâmica e articulação e, duas indicações de fim.

## 3.2 NÚMERO 2 - sollo secco - Maria (fora cantando)

### 3.2.1 ASPECTOS GERAIS

Tonalidade: Dó menor;

Compasso: 2/4;

Andamento: sem indicação;

Seções : Seção Única - c.30 até primeiro tempo c.37 do número musical 4;

Textura: sollo secco (sem instrumental);

Forma: canção estrófica.

Este número é um excerto do número 4, sem a parte instrumental.

Ver análise do número 4, Terceira Seção.

Texto: Os versos cantados aqui são aqueles indicados no texto (p.6)

## 3.3. NÚMERO 3 - Côro de vaqueiros

### 3.3.1 ASPECTOS GERAIS

Tonalidade: Fá Maior;

Compasso: 2/4;

Andamento: sem indicação;

Seções: Introdução: c.1-primeiro tempo c.9;

Seção Única: segundo tempo do c.9-17.

Textura: melodia acompanhada;

Forma: canção estrófica.

### 3.3.2 ASPECTOS HARMÔNICOS

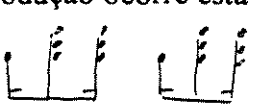
**Cadências** - Perfeitas: c.8-9 - C7-C13-F (final da Introdução)[2].

c.17 - C7-F (final da seção).

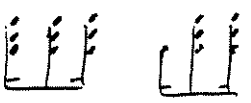
**Linha do baixo e clave de fá**: os baixos marcam, de maneira geral, o primeiro tempo dos compassos.

A clave de fá é basicamente acordal. A distribuição de notas no ritmo da clave de fá é ligeiramente diferente entre a Introdução e a Seção.

Na Introdução ocorre esta distribuição:



Na Seção prevalece este desenho:



[2]Procedimento inédito nas análises das composições em questão: aumento da tensão do acorde de dominante, acrescentando-se a 13a.

3.3.3. PARTE VOCAL

**Extensão**: fá3 a fá4.

**Linha melódica**: está centrada na nota dó4 e contém muitas repetições de notas (c.10,13, 15).

O maior intervalo presente é de 5a.J nos c.11 e 16-17.

Apresenta duas frases:

Primeira frase: c.9-primeiro tempo do c.13;

Segunda frase: segundo tempo c.13-c.17.

Na segunda frase aparece a Dominante de Ré menor, que se resolve nos c.14-15

**Ritmo**: A síncope  é o ritmo predominante no número.

**Texto**: os versos do texto não são os mesmos presentes na partitura, embora encaixem-se perfeitamente na melodia. Na partitura, estão contemplados apenas os dois primeiros versos do texto sendo que o terceiro verso na partitura é: "*Do nosso sertão*", e, o restante dos versos não está legível mas, não são os mesmos do texto dramático.

Prosódia: não apresenta problemas.

3.3.4 PARTE INSTRUMENTAL

**Função**: dar apoio harmônico à linha vocal.

**Clave de sol**: acordal com algumas coincidências entre a nota superior do acorde e a linha melódica dos cantores (c.12, 13, 15).

Na Introdução, as notas superiores da clave de sol compõem uma melodia interligada com a primeira frase dos cantores. (c.3-4 é semelhante ao c.9-10)

Esta melodia está dividida em duas frases. A segunda é uma variação da primeira.

Primeira frase: c.1 - primeiro tempo do c.5;

Segunda frase (variação): segundo tempo do c.5 - primeiro tempo do c.9.

A variação é basicamente melódica pois, ritmicamente prevalece a síncope interna ( ┌┐┐ ).

### 3.3.5 RESUMO

Canção estrófica com Introdução na tonalidade de Fá Maior.

Cadências do tipo perfeita (c.8-9, 17).

A linha melódica é cantada em uníssono por coro masculino e, está centrada na dominante de Fá Maior.

Uso de notas repetidas e passagem por Ré menor.

A síncope ( ┌┐┐ ) é predominante por todo o número.

Os versos do texto não são os mesmos da partitura, embora, aqueles se encaixem na linha melódica.

Prosodicamente não apresenta problemas.

A parte instrumental tem por função dar apoio harmônico à melodia dos cantores.

## 3.4. NÚMERO 4 - Santinha, Salim, Nicota, Maria, Araponga e Coro.

### 3.4.1 ASPECTOS GERAIS

Tonalidade: Dó Maior;

Compasso: 2/4;

Andamento: *allegretto*;

Seções: Introdução - c.1- primeiro tempo do c.4 - Dó Maior;

Primeira Seção - segundo tempo do c.4-c.20 - Dó Maior;

Segunda Seção - c.21-29 - Fá Maior;

Terceira Seção - c.30-53 - Mib Maior;

Textura: melodia acompanhada;

Forma: livre ABCA.

### 3.4.2 ASPECTOS HARMÔNICOS
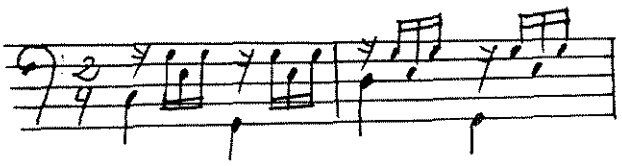
**Cadências** - Perfeita: c.20b-21 - G7-C (final da Primeira Seção)[3];

c.28b-29b - C7-F (final da Segunda Seção);

c.52-53 - Bb7-Eb (final da Terceira Seção);

À Dominante: c.53 - G7 (final da Terceira Seção para o retorno).

**Linha do baixo e clave de fá**: A linha do baixo se faz presente por todo o número. Inicialmente na Primeira Seção, existe um ostinato rítmico-melódico - *Bassi d'Alberti*:



Na Segunda Seção o *Bassi d'Alberti* (em semicolcheias) encontra-se modificado, ou seja, o baixo não está completamente autônomo, separado das

[3]Faço uma ressalva quanto a Primeira Seção: se a considerarmos *modal*, sol mixolídio e, o seu término exatamente no c.20b sobre a semínima pontuada, há aí um repouso, uma conclusão sobre a nota *finalis* do canto. Na parte instrumental, temos o acorde de Sol Maior com 7a.m que, já dentro da *tonalidade* de Dó Maior, pode ser considerado como cadência à dominante, contraditoriamente, de caráter suspensivo.

outras vozes. Por vezes, ele conclui um desenho iniciado pelas outras notas, ou se junta a elas por grau conjunto, por exemplo: c.22-24.

Na Terceira Seção, do c.30-37 o baixo realiza uma linha melódico-rítmica sobre arpejos.

Do c.38-45 faz contraponto à melodia; pequena progressão cujo modelo está nos c.38-39 e, a reprodução variada nos c.40-41.

Do c.46-53 o baixo marca o tempo e perfaz uma linha melódica com as notas dos acordes, utilizando intervalos de:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m | c.51 | 3a.M | c.48 |
| 4a.J | c.47 | 4a.aum. | c.47-48 |
| 6a.m | c.53 | 6a.M | c.50 |

além dos graus conjuntos. Nesse trecho, além do baixo nas marcações de tempo, são encontrados bicordes e/ou acordes no restante dos tempos, perfazendo esta distribuição rítmica de notas:



### 3.4.3 PARTE VOCAL

**Extensão**: dó3 a sol4.

**Linha melódica**: Na Primeira Seção a linha melódica é modal (sol mixolídio) com muita repetição de notas e intervalos de:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m | c.5 | 3a.M | c.5-6 |
| 4a.J | c.11 | 8a.J | c.18 |

além de graus conjuntos.

Apresenta duas frases denominadas pela própria compositora de A e B, destinadas a solo e coro respectivamente.

A primeira frase caracteriza-se principalmente pela repetição de notas.

A segunda frase, destinada ao coro, é basicamente formada por arpejos descendentes.

Na Segunda Seção, em Fá Maior, a repetição de notas é ainda mais intensa. O maior intervalo presente é de 3a.M (c.26a) e m (c.25). No mais, a linha melódica é formada por graus conjuntos.

No c.23 e 27b aparece nota cromática de passagem - si bequadro.

A Terceira Seção está na tonalidade de Mib Maior.

Do c.30-37 ocorre passagem em Dó menor. As escalas utilizadas são: menor harmônica (VII grau elevado) e menor cigana (IV e VII graus elevados). Depois, há uma passagem por Fá menor no c.40, com utilização também da escala menor cigana[4]. Em seguida, segunda metade do c.42 e c.43, cadência em Sib Maior.

Essa Terceira Seção está dividida em duas frases:

Primeira frase: c.30 até primeiro tempo do c.37;

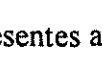
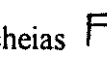
Segunda frase: segundo tempo do c.37 até primeiro tempo do c.45.

A primeira frase tem como característica principal pequenas escalas: c.30, 31. Já a segunda frase apresenta escalas quebradas, ou seja, com inversão de movimento (ascendente/descendente), c.40-41 e ainda, com seqüências incompletas, embutindo saltos: segunda metade do c.37-c.45. Os intervalos aí apresentados são:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m | c.38 | 3a.M | c.39-40 |
| 4a.J | c.37-38 | 5a.J | c.39 |

O que se segue após a primeira metade do c.45 é uma variação da segunda frase, cantada por todo o coro que conduz à cadência perfeita em Mib Maior (c.52-53).

Nota cromática de passagem: lá bequadro (c.52).

**Ritmo**: o ritmo característico do número é a seqüência de colcheias. Porém estão presentes as síncopes  com variante acéfala  grupos de semicolcheias  e variantes  ; 

[4] É interessante notar que esta passagem só ocorre nesse compasso. No 1º tempo do c.41, a compositora faz lá bequadro, caracterizando Fá Maior na parte instrumental, simultaneamente com a última nota da passagem -fá- na linha do cantor. Portanto, é uma justaposição de modos Maior e menor.

**Texto**: Os versos presentes no texto dramático (já incluindo suas modificações) são os mesmos da partitura com pequenas variações como por exemplo, ao invés de "*todo um terreiro ao luar* ", na partitura está "*um terreiro de luar*".

Existem problemas com relação às repetições indicadas no texto e aquelas indicadas na partitura. A partitura está com indicações literais A, B, C, D e, no texto, ao lado das estrofes também existe essas anotações feitas à mão, porém, elas não coincidem, causando dúvidas com relação às repetições. Mas, toda a letra do texto cabe na melodia da partitura, às vezes, contrariando alguma indicação e também aumentando os desajustes prosódicos.

A compositora fez as seguintes anotações ao lado dos versos:

"...mas modificado no fim para poder *salvar* (?) o canto de Maria e Araponga."

"...modifica para entrar o canto de Maria (da página 6)."

"Neste ponto os *cantores* (?) voltam a ser o que eram no começo do número."

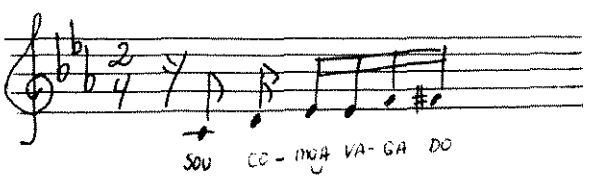
Esse número foi confeccionado tendo por base dois outros números de autoria da compositora. São eles os n$^{os}$ 5 e 18 da peça: **Pudesse esta Paixão** (1912), texto de Álvaro Colás.

**Prosódia** - Existem alguns desajustes:

c.12 - *gente*, paroxítona com a última sílaba sobre marcação de tempo, resultando em "*genti*" quando entoado.

c.30 - *cantar*, oxítona com a primeira sílaba sobre a marcação de tempo, resultando em "*cântar*".

c.34 - *como a vaga*, expressão de quatro sílabas com ênfase sobre as sílabas *co*, e *va-*. Veja o trecho:



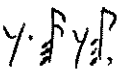
Encontra-se a elisão "*moa*" sobre a marcação de tempo, resultando em "*muá*" e, em seguida, a sílaba *va-*, tônica, está em parte fraca de tempo com nota mais grave que a última sílaba *-ga*, o que resultará em"*vagá*". Esses dois problemas seguidos comprometem muito o entendimento do verso ("*co-muá-vagá*").

c.38 e 46 - *saia* ou *saias*, paroxítonas com a última sílaba sobre marcação de tempo, resultando em "*saiás*".

c.42 e 50 - *vida um*, duas sílabas com tônica sobre *vi.* Na melodia, é a sílaba fraca *-daum* que está sobre marcação de tempo, resultando em"*vi-dal*", distorcendo o sentido do verso.

### 3.4.4 PARTE INSTRUMENTAL

**Função**: bastante diversificada. Ora tem por função apoiar harmonicamente a linha do cantor, ora fazer-lhe contraponto e ora, reforçá-la. E ainda, de acordo com a indicação da compositora, destina-se à dança quando apresentada sem canto.

**Clave de sol** - c.1 até o primeiro tempo do c.4: acordal em ostinato rítmico  , sobreposto ao ostinato rítmico-melódico da clave de fá, já descrito. Destinado à dança.

No segundo tempo do c.4 começa a linha melódica vocal e o desenho da parte instrumental permanece inalterado.

A partir do c.13, são encontradas variações na clave de sol:

a) da anac. c.13 ao primeiro tempo c.14: célula rítmico-melódica coincidente com a linha do canto.

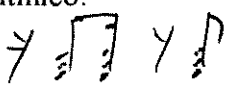
b) c.15: acordes onde a nota mais aguda é a mesma da melodia;

c) da anac. c.17 ao c.20a: insistente síncope com a nota sol4  mantendo os acordes no registro médio. Esse trecho resulta numa polifonia, existem quatro linhas melódicas distintas na parte instrumental (uma sincopada, outra acordal, outra acéfala e outra, marcando o tempo)

Do c.22-29 a clave de sol faz contraponto à linha vocal utilizando progressão: c.22 - modelo, c.23 - reprodução; ligação melódica (c.29a); acordes (c.26) e saltos:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m | c.27b | 3a.M | c.28b |
| 4a.J | c.24 | 5a.J | c.23-24 |
| 6a.M | c.27a | 7a.m | c.22 |
| 7a.M | c.27a-28a | 8a.J | c.28b |

Do c.30-45 a clave de sol é acordal e rítmica, prevalecendo o seguindo motivo rítmico:



Do c.46-53 possui linha melódica igual à do cantor, às vezes com ornamento (c.47), às vezes em bicordes (c.49, 50).

Existem anotações de articulação, *marccato* (>) c.12, 16, 17, 18.

Existe uma indicação de dinâmica: c.37 *pouco piu*. Esse compasso tem também fermata sobre pausa apenas na parte instrumental.

No c.53, sobre o acorde da cadência à dominante, existe uma fermata tanto na parte instrumental quanto na linha vocal.

**Lapsos de escrita**:

c.1 - segundo tempo, clave de sol: pausa de colcheia-colcheia, ao invés de pausa de colcheia pontuada.

c.18-19 e 19-20 - clave de sol: falta a ligadura de prolongamento da síncope, como nos c.16-17 e 17-18 pois, sem ela, fica inexecutável ao piano.

### 3.4.5 RESUMO

Melodia acompanhada com partes para solos e coro em Dó Maior, três seções e forma livre ABCA.

Cadências do tipo perfeita (c.20b-21, 28b-29b, 52-53 ) e à dominante (c.53 para retorno).

Pode-se considerar a Primeira Seção modal - mixolídio (centro sol) e então o seu final apresenta características contraditórias: suspensivo e conclusivo.

Existe uma característica linha do baixo por todo o número, ora *Bassi d'Alberti*, ora fazendo contraponto.

Na Primeira Seção a linha melódica vocal é modal com notas repetidas e intervalos de 3a.

Na Segunda Seção o uso de notas repetidas é mais intenso na parte vocal.

A Terceira Seção está em Mib Maior.

Apresenta as escalas menor harmônica e menor cigana.

A seqüência de colcheias é o ritmo característico da parte vocal.

Apresenta síncope interna e na passagem do compasso.

Os versos do texto coincidem com aqueles da partitura, salvo pequenas modificações.

Este número foi confeccionado tendo por base números da peça **Pudesse esta Paixão** (1912).

Existem problemas na prosódia.

A parte instrumental tem diversas funções: apoiar harmonicamente em alguns trechos, noutros fazer contraponto ou ainda reforçar o canto ou destinar-se à dança.

Apresenta trechos polifônicos (pela 1ª vez na peça).

Existem anotações de articulação e de dinâmica.

Apresenta fermatas.

Existem lapsos de escrita.

## 3.5. NÚMERO 5 - Coro

### 3.5.1 ASPECTOS GERAIS

Tonalidade: Dó Maior;

Compasso: 2/4;

Andamento: *allegro*;

Seções: Introdução - c.1-5;

Seção Única - anac. c.6-c.21;

Coda - anac. c.22-c.25.

Textura: melodia acompanhada;

Forma: canção estrófica de uma única seção com Introdução e Coda.[5]

### 3.5.2 ASPECTOS HARMÔNICOS

**Cadências** - Perfeitas: c.4-5 - G7-C (final da Introdução);

c.20-21 - Dm-G-C (final da seção);

c.22-23 - G7/C-C (final da Coda).

**Linha do baixo e clave de fá**: os baixos dos acordes marcam o tempo do número. Em alguns trechos existem ligações melódicas: c.7-8, 10-11, 12-13, 14-15, 17-19.

Pode-se considerar uma progressão o que ocorre entre as ligações melódicas dos c.10-11 e 12-13, sendo a primeira modelo e a segunda, reprodução.

Estas ligações são realizadas em colcheias ou semínimas ou ambas as figuras.

A Coda tem nota pedal dó.

No restante da clave de fá existem bicordes ou acordes normalmente em parte fraca de tempo.

A distribuição rítmica característica das notas da clave de fá é:



[5]Apesar da compositora anotar no texto dramático "marcha", esta anotação não corresponde à forma e sim ao caráter ou à finalidade do número no texto.

3.5.3 PARTE VOCAL

**Extensão**:ré3 a mi4.

**Linha melódica**: está baseada na escala Maior de sol3 a mi4 e, os motivos estão construídos sobre pequenos trechos escalares descendentes (c.9-10, 13-14, 18-19).

Os saltos também estão presentes:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m | c.8 | 3a.M | c.12-13 |
| 4a.J | c.7 | 5a.J | c.15-16 |
| 6a.M | c.13 | | |

Em alguns trechos o coro faz *divisi*, harmonizando com a melodia principal do soprano (c.7, 8, 9, 12, 15, 16, 17, 20, 21). Os intervalos entre as vozes é de:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m | c.9 | 3a.M | c.8 |
| 4a.J | c.7 | 5a.dim. | c.15 |
| 6a.m | c.16 | 6a.M | c.8 |

No restante do número o coro canta em uníssono.

Há uma pequena passagem para lá menor, compreendendo os c.15-17.

Existe nota cromática de passagem na voz inferior do c.12 - fá#.

**Ritmo**: a seqüência de colcheias é predominante no número, mas a síncope também aparece

**Texto**: a letra presente na partitura coincide com aquela do texto acrescida de repetições do trecho final dos versos, como por exemplo:

*"Todos, todos a caminho*

*a caminho*

*Em louvor do Deus menino*

*do Deus menino."*

A letra desse número está escrita à mão pela compositora e não foi uma modificação em versos pré-existentes, pois não existe uma outra letra

datilografada. Esse fato sugere que foi a própria compositora, Chiquinha Gonzaga quem escreveu os versos e não o autor do texto, Viriato Correia.

**Prosódia**: não foi encontrado nenhum desajuste entre a métrica poética e a métrica musical. Os versos quando entoados são compreendidos claramente.

### 3.5.4 PARTE INSTRUMENTAL

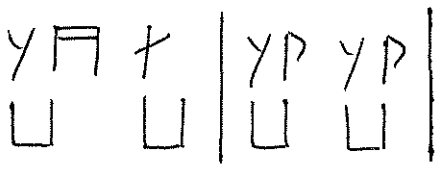
**Função**: reforçar a linha melódica vocal.

**Linha da clave de sol**: durante toda a seção cantada, a linha da clave de sol tem, no soprano, a mesma melodia dos cantores. Exceção: c.20.

Em alguns trechos, a clave de sol apresenta bicordes (c.15) e até acordes (c.11, 16) harmonizando com a melodia.

No trecho que compreende a passagem por lá menor (c.15-17) a compositora insiste com o sol# na voz inferior da clave de sol.

Na Introdução, a clave de sol é acordal,perfazendo uma combinação rítmica com a clave inferior:



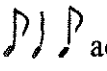
Na Coda, a clave de sol realiza uma frase de motivo escalar - sol4 a dó4, conduzindo ao final do número.

Existe uma unidade rítmica entre Introdução e Coda: é a figura das semicolcheias que só aparecem aí.

Notas cromáticas de passagem: fá# (c.12) e ré# (c.18).

Apresenta anotações de articulação (> *marccato*) c.17, 18, 19, 24b e 25b.

**Lapsos de escrita**:

c.15 - clave de sol: o ritmo é  ao invés de 

c.7 e 11 - não existe alinhamento entre a clave de sol e de fá, dificultando a leitura rítmica.

### 3.5.5 RESUMO

Melodia acompanhada em Dó Maior com Introdução, Coda e uma única seção caracterizando a forma de canção estrófica. A indicação marcha refere-se ao caráter e à finalidade do número.

Cadências do tipo perfeita c. 4-5, 20-21, 22-23.

O baixo marca o tempo, faz ligações melódicas e, na Coda, contém nota pedal - dó.

A linha melódica vocal é escalar. O coro canta em uníssono e, em alguns trechos existe *divisi*.

Tem notas cromáticas de passagem.

Ritmicamente, predomínio de colcheias e a síncope  é utilizada.

Coda e Introdução possuem unidade rítmica: a presença de semicolcheias.

Os versos são, provavelmente, de autoria da compositora e não do autor do texto.

Prosodicamente sem problemas.

A parte instrumental tem por função reforçar a linha melódica do canto.

Apresenta indicações de articulação (> *marccato*).

## 3.6. **NÚMERO 6 - Araponga e Maria**

### 3.6.1 ASPECTOS GERAIS

Tonalidade: Fá menor;

Compasso: 2/4;

Andamento: *allegretto*;

Seções: Introdução - c.1-8 - Fá Maior;

Seção Única - anac. c.8-c.19 - Fá menor;

Coda - anac. c.19b-c.20 - Fá menor;

Textura: melodia acompanhada;

Forma: canção estrófica.

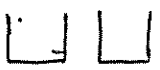
### 3.6.2 ASPECTOS HARMÔNICOS

**Cadências**: Perfeita: c.7-8 - C7-F (final da Introdução);

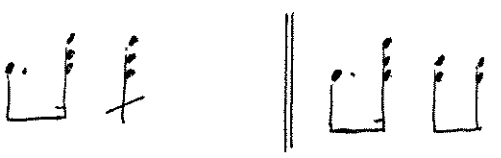
c.19b-20 - C-Fm (final do número);

À Dominante: c.19a - C7 (final da seção).

**Linha do baixo e clave de fá**: a linha do baixo na Introdução apenas marca o tempo. A partir do c.9, passa a fazer um desenho rítmico-melódico arpejando sobre o acorde. O ritmo é:



A clave de fá será completada com acordes ritmados na Introdução (visto que o baixo apenas marca o tempo) de duas maneiras:



### 3.6.3 PARTE VOCAL

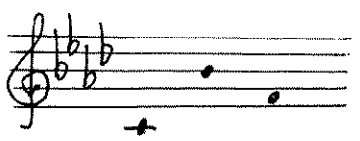
**Extensão**: dó3 a fá4.

**Linha melódica**: é formada por pequenos motivos ligados ao movimento dos sons e ao início e final de cada verso. Seguindo os percursos temos, de início, o movimento ascendente seguido de descendente:

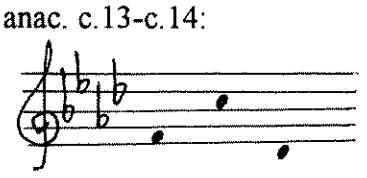
anac. c.9-c.10:
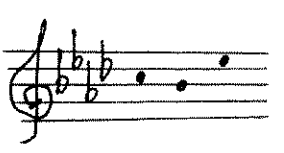


anac. c.11-c.12:



anac. c.13-c.14:

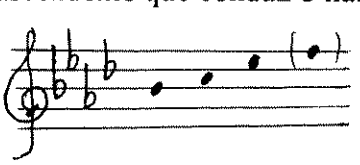


Da anacruze do c.15 até o c.16 ocorre um motivo de transição num movimento ascendente - fá3-sol3 com repetição de notas.

Do c.17 até o primeiro tempo do c.18, o movimento se inverte. Primeiro é descendente para depois ascender: 

Do segundo tempo do c.18 até o c.19a mesmo sentido.

Através dos ápices destas semi-frases pode-se perceber uma progressão ascendente que conduz o número:



Os intervalos utilizados são, além dos graus conjuntos:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m | c.11 | 3a.M | c.13 |
| 4a.J | c.8-9 | 5a.J | c.10 |
| 5a.dim. | c.18 | 6a.M | c.13 |

Ocorre fermata sobre pausa no c.18 apenas na linha do canto.

**Ritmo**: predomínio da síncope

**Texto**: os versos do texto dramático são os mesmos da partitura.

Também este número provém da peça **Pudesse esta Paixão** (lá, era o número musical 7. São muito semelhantes.)

**Prosódia**: apresenta defasagens.

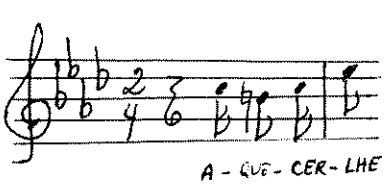
De acordo com o texto, o número é composto por três estrofes de cinco versos cada. Todos os versos são heptassílabos com exceção do penúltimo verso de cada estrofe, que varia entre 6, 7 e 8 sílabas. Esses versos correspondem à anacruze do c.15 até o c.16. Neste trecho da partitura existem 7 sons. Portanto, em apenas uma estrofe ocorre ajuste entre o número de sílabas do penúltimo verso e o número de sons. Nas outras estrofes haverá déficit ou excesso de sons. O excesso de sons pode ser resolvido com o procedimento melismático (uma sílaba para mais de um som) e o déficit necessitará da repetição de alguma nota, trazendo uma pequena modificação rítmica, comum em canto.

Além desta observação, ainda ocorre:

c.9 - *casa*, paroxítona com a última sílaba sobre a marcação do tempo, resultando em *casá*, impróprio para o entendimento do verso.

c.13 - *triste*, também paroxítona, também com a última sílaba sobre a marcação do tempo e procedendo por salto de 3a. ascendente, resultando em *tristí*.

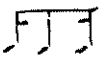
c.17 e 18 - aquecer-lhe, paroxítona que foi ritmada desta maneira, resultando em *á-que-cer-lhi*:

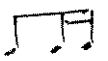



**Lapso de escrita**:

c.18 - existe excesso de 1/4 de tempo no segundo tempo do compasso: 

que, dentro da estética do número, pode ser resolvido de duas maneiras:

a) 

b) 

3.6.4 PARTE INSTRUMENTAL

**Função**: apoiar harmonicamente a linha do cantor.

**Clave de sol**: formada por arpejos referentes aos acordes, precedidos por pausas de semicolcheia  .A partir do c.18 é acordal, conduzindo para a cadência.

A Introdução é formada por um motivo de dois compassos em que há um ornamento, pausa de semicolcheia e uma seqüência descendente em arpejo. Este motivo se repete duas vezes.

Nos c.7 e 8 ocorre apenas o arpejo em movimento ascendente, precedido pela pausa de semicolcheia e concluindo em acorde.

Todo o material que será utilizado na clave de sol, simultâneo ao canto, está sintetizado na Introdução.

O compasso numerado como 20a possui uma fermata na parte instrumental e destina-se à fala dos personagens, sem acompanhamento musical. É a previsão do diálogo do texto na partitura, pois, após o diálogo, retorna-se ao número concluindo-o na casa 20b.

Apresenta indicação de articulação - *marccato* e fraseio.

Apresenta ornamentos na Introdução (apogiaturas breves).

3.6.5 RESUMO

Canção estrófica em Fá menor.

Possui cadências do tipo perfeita (c.7-8, 19b-20) e à dominante (c.19a).

O baixo marca o tempo e arpeja ritmicamente sobre o acorde.

A linha melódica vocal é baseada em movimentos ascendentes e descendentes, utilizando saltos e graus conjuntos.

Apresenta fermatas.

Ritmicamente, predomínio da síncope 

Os versos do texto e da partitura coincidem.

Este número provém da peça **Pudesse esta Paixão** (já mencionada).

Apresenta desajustes prosódicos.

A parte instrumental tem como principal função apoiar harmonicamente a linha do cantor.

Apresenta indicação de articulação e apogiaturas breves.

## 3.7. NÚMERO 7 - Quadrilha; Banda em cena.

### 3.7.1 ASPECTOS GERAIS

Tonalidade: Fá Maior;

Compasso: 2/4;

Andamento: sem indicação;

Seções: Primeira Seção: c.1-8 - Fá Maior;

Segunda Seção: c.9-16 - Fá menor;

Terceira Seção: c.17-24 - Fá Maior;

Textura: melodia acompanhada;

Forma: rondó, A-B-A-C-A

### 3.7.2 ASPECTOS HARMÔNICOS

**Cadências** - Perfeita: c.15-16 - C7-Fm (final da Segunda Seção);

Imperfeita: c.7-8 - C9omit3-F (final da Primeira Seção)[6];

c.23-24 - C7/E-F (final da Terceira Seção);

**Linha do baixo e clave de fá**: a linha do baixo está presente nas marcações de tempo, aproximando os acordes. Os saltos são predominantes:

[6]Esta cadência foi considerada imperfeita devido a omissão da 3a. do acorde, intervalo importante para definição de modo e campo harmônico. Dificultando esta definição ocorre o acorde G imediatamente anterior à cadência o qual, dentro da tonalidade de Fá Maior deveria ser Gm, devido a proximidade com a cadência. Devemos concluir que a compositora adotou este procedimento de propósito, em virtude da modulação que ocorrerá na Segunda Seção. O acorde G representra a Dominante da Dominante tanto na tonalidade de Fá Maior como na de Fá menor.

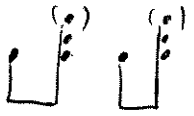
| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m | c.4-5 | 3a.M | c.2 |
| 4a.J | c.21-22 | 5a.J | c.7 |
| 6a.m | c.21 | 7a.m | c.14 |
| 8a.J | c.4 | | |

Na Primeira e Segunda Seções os saltos são mais próximos (até o intervalo de 5a.) e os graus conjuntos mais utilizados.

Na Segunda Seção ocorre uma seqüência nos c.9-12 que se repete oitava acima nos c.13-16.

Preenchendo o compasso, na clave de fá são encontrados predominantemente acordes e/ou bicordes nas partes fracas de tempo.

A distribuição de notas dentro do ritmo fica desta maneira:



3.7.3 PARTE VOCAL: não se trata de composição com linha vocal.

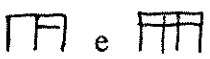
3.7.4 PARTE INSTRUMENTAL

**Clave de sol**: apresenta procedimentos diferentes entre as seções.

Na Primeira Seção há o primeiro motivo, c.1-4, na qual são realizados ornamentos junto à bicordes em semínimas. O segundo motivo, c.5-8, é escalar, ré menor natural, com nota cromática de passagem no c.6 - si bequadro.

Predominam colcheias e semínimas no aspecto rítmico.

Na Segunda Seção, o motivo é arpejado, c.9-12 e repetido no restante da seção, conduzindo para a cadência. As células rítmicas mais utilizadas são:



Existe indicação de articulação (> *marccato*) nesta seção, na clave de sol.

Na Terceira Seção, o motivo dos c.17-20 é uma combinação entre graus conjuntos e saltos de:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m | c.20 | 4a.J | c.20 |
| 5a.J | c.17 | 6a.M | c.19 |

Na sua repetição variada, c.21-24, ocorrem também saltos de 3a.M (c.23) e 7a.m (c.23). Entre os c.20 e 21, o intervalo é de 8a.J.

A seqüência de colcheias é predominante nesta seção.

Há nota cromática de passagem - c.19 - réb.

O que une as três seções é a nota lá4 que dá início a todas elas.

De acordo com o texto, este número não deveria ser apenas instrumental e sim para canto e piano, pois foram encontrados versos no texto referentes a uma quadrilha.

Uma outra informação é que esse número é muito semelhante à 1ª parte do número 17 da peça **Pudesse esta Paixão** (já mencionada).

### 3.7.5 RESUMO

Melodia acompanhada na tonalidade de Fá Maior e forma rondó ABACA, com seção B em fá menor.

Cadências do tipo perfeita (c.15-16) e imperfeita (c.7-8, 23-24).

Linha do baixo marcando o tempo e realizando pequenos motivos com saltos e graus conjuntos. Na Segunda Seção, realiza uma pequena seqüência que é repetida oitava acima.

Completando o compasso na clave de fá, são encontrados acordes nas partes fracas de tempo.

Ritmicamente diversificado.

Os procedimentos melódicos usados em cada seção, arpejos, escalas, saltos, graus conjuntos, estão arranjados diferentemente, porém, as seções estão unidas pela nota lá4, altura que dá início a todas elas.

Tem nota cromática de passagem, ornamentos e indicação de articulação.

Número semelhante a trecho de outro, da peça **Pudesse esta Paixão**.

## 3.8. NÚMERO 8 - Pastorinhas - Coro.

### 3.8.1 ASPECTOS GERAIS

Tonalidade: Dó Maior;

Compasso: 2/4;

Andamento: *allegro*;

Seções: Introdução/Coda - c.1-8;

Seção Única - anac. c.9-c.40b;

Textura: melodia acompanhada;

Forma: canção estrófica de uma única seção que se repete.

### 3.8.2 ASPECTOS HARMÔNICOS

**Cadências**: Perfeita - c.6-8 - G-C (final da Introdução/Coda);

c.22-23 - G7/D-G13-C (final da primeira frase);

c.38-40 - G7-C (final da segunda frase);

**Linha do baixo e clave de fá**: a linha do baixo é formada predominantemente por *Bassi d'Alberti*. Em alguns trechos no entanto, existem pequenas ornamentações que fazem ligações melódicas: c.3-7 e 33-40. Observe-se que essas ligações melódicas são iguais, melódica e ritmicamente.

Além de graus conjuntos, ocorrem nessas ornamentações melódicas saltos de:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m | c.33 | 3a.M | c.3 |
| 4a.J | c.4 | 6a.m | c.34 |
| 6a.M | c.7 | 8a.J | c.38 |

Embora a linha do baixo preencha toda a clave de fá do número, são encontrados nos dois primeiros compassos da Introdução/Coda o ritmo  que será utilizado pela clave de sol da parte instrumental posteriormente e, bicordes na parte fraca de tempo

Na clave de fá são encontradas indicações de articulação (> *marccato*).

3.8.3 PARTE VOCAL

**Extensão**: si2 a fá4.

**Linha melódica**: segundo o título, é para ser cantada por um coro, porém, há apenas uma clave onde se revezam trechos em *divisi* e trechos em uníssono.

Os trechos em *divisi* apresentam predominantemente duas vozes, guardando entre si intervalos de:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m | c.12 | 3a.M | c.12 |
| 4a.J | c.19 | 4a.aum. | c.14 |
| 5a.J | c.15 | 6a.m | c.15 |

Está dividida em duas frases:

Primeira frase: anac. c.9 até o primeiro tempo do c.24;

Segunda frase: anac. c.25 até o c.40.

Cada frase possui duas semi-frases semelhantes entre si.

O material utilizado para confecção da linha melódica é basicamente escalar. Todo o número é constituído por pequenas escalas ou variações escalares, sendo que as variações são mais freqüentes na segunda frase.

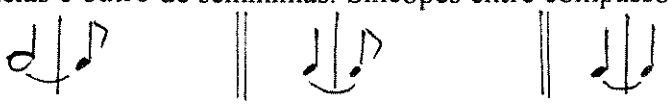
As variações são possibilidades de combinação dos sons da escala nas quais, partindo de um modelo, faz-se repetições em outras alturas da escala, como numa progressão, sem necessariamente seguir por graus conjuntos. Exemplo: segundo tempo c.24 até primeiro tempo do c.28.

Os intervalos melódicos utilizados no número são:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.M | c.21-22 | 4a.J | c.12 |
| 5a.J | c.34-35 | 5a.dim. | c.30 |
| 6a.m | c.25 | 6a.M | c.27 |
| 7a.M | c.36 | 8a.J | c.16 |

Ocorrem notas cromáticas de passagem - ré# e fá# (c.10 e 18).

**Ritmo**: o número apresenta a tendência de alternar um compasso de colcheias e outro de semínimas. Síncopes entre compassos são freqüentes:



**Texto**: A letra presente no texto é a mesma da partitura, embora a compositora tenha feito algumas modificações como suprimir alguma palavra ou fazer elisão:

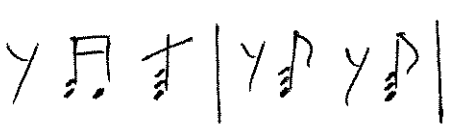
"*Que nasceu p'ra nosso bem*", ao invés de "*que nasceu para o nosso bem*" (como está no texto). E "*uma estrella no espaço*"(sic), ao invés de "*brilha uma estrella no espaço*" (sic).

**Prosódia**: não existem graves problemas de compreensão dos versos, pois, o ritmo empregado auxilia onde a prosódia não estaria totalmente correta. Por exemplo, no c.22, palavra *nosso*, paroxítona, onde a sílaba forte coincide corretamente com a marcação do primeiro tempo. A segunda sílaba, *-so*, é realizada através de salto de 4a.J ascendente. Haveria aí um problema de compreensão do verso mas, o andamento indicado e o ritmo colaboram para que isso não ocorra. Casos semelhantes acontecem com as palavras: *estrella* (sic), *espaço*, *noite*, *lindas*, todas na segunda frase.

### 3.8.4 PARTE INSTRUMENTAL

**Função**: apoiar harmonicamente a parte vocal, mantendo alguns pontos em comum com a mesma.

**Clave de sol**: realiza acordes ritmados, prevalecendo esta disposição de notas e ritmo:



Nos c.8, 16, 23, 24, 32, 36, 40a, realiza exatamente o mesmo ritmo e melodia da linha melódica do coro, ao menos em um tempo.

Na Introdução/Coda, a linha melódica é a mesma da última semi-frase do coro, enriquecida com dobramentos de 8a.J e/ou 3as. e/ou 5as.

**Lapso de escrita**: A parte instrumental está desalinhada temporalmente da linha melódica (c.15, 24).

### 3.8.5 RESUMO

Melodia acompanhada em Dó Maior de forma canção estrófica.

Cadências apenas do tipo perfeita (c. 6-8, 22-23,38-40)

Linha do baixo em *Bassi d'Alberti* e também, ligações melódicas como ornamentação.

A linha melódica vocal é basicamente escalar.

Está escrita para coro em apenas uma clave, utilizando uníssono e *divisi*.

Apresenta notas cromáticas de passagem - ré# e fá#.

Ritmicamente alterna um compasso de colcheias com outro de semínimas.

Síncopes entre compassos são freqüentes.

Coincidência entre os versos do texto e os versos da partitura.

Prosodicamente sem problemas.

Parte instrumental tem como principal função apoiar harmonicamente a linha melódica vocal.

Apresenta indicação de articulação (*marccato*).

## 3.9. NÚMERO 9 - Hosanna

### 3.9.1 ASPECTOS GERAIS

Tonalidade: Dó Maior;

Compasso: 4/4;

Andamento: Andante religioso[7];

Seções: Seção Única - c.1-10[8];

Textura: harmonização a três vozes - soprano, tenor e baixo (três claves distintas) e parte para piano.

Forma: hino (canção) estrófico.

### 3.9.2 ASPECTOS HARMÔNICOS

**Cadências**: Perfeita - c.8-10 - Dm7-G-C (final do número).

**Linha do baixo e clave de fá**: a linha do baixo está escrita à maneira do baixo contínuo, apresentando notas longas (a figura predominante é a mínima) e tendência a graus conjuntos. Mas, existem pequenos saltos:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m | c.5 | 3a.M | c.5 |
| 4a.J | c.1-2 | 5a.J | c.7-8 |
| 6a.m | c.3-4 | 7a.m | c.6-7 |

e, dentre estes, prevalecem os saltos de 3a.

Apresenta ligação melódica, um arpejo no c.5.

Atenção que nos c.4, 5, 8 e 9 ocorre *divisi* na linha do baixo nos c.8 e 9 que deixa a execução no piano impossibilitada. Se o instrumento indicado fosse órgão, por exemplo, não haveria problemas de execução.

Os intervalos existentes entre as vozes no *divisi* são:

---

[7]É um número claramente religioso, invocando uma das peças do ordinário da Missa: *Sanctus-Benedictus*.
[8]Segundo indicações da compositora é feito um *ritornello* apenas instrumental.

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.M | c.5 | 4a.J | c.4 |
| 5a.J | c.4 | 8a.J | c.9 |

O baixo preenche sozinho toda a clave de fá do número e, apresenta indicação de articulação (> *marccato*).

3.9.3 PARTE VOCAL

**Extensão**: indicação de sopranos: sol3 a sol4;

indicação de tenores: sol3 a ré4;

indicação de baixos: mi2 a lá2;

**Linha melódica**:

Soprano: caracteriza-se por saltos seguidos de graus conjuntos. Os intervalos são de: 3a.M (c.7), 4a.J (c.3-4), 6a.M (c.1-2).

Existe um vestígio de progressão no trecho que compreende os c.1-5. O ápice da primeira semi-frase é mi4 e, da segunda semi-frase é fá4, ambos procedidos por saltos.

Apresenta linha de fraseado.

Tenor: caracteriza-se por saltos e notas repetidas. Os intervalos são de:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m | c.7-8 | 3a.M | c.2 |
| 4a.J | c.1-2 | 5a.J | c.3-4 |

Nessa linha melódica já se pode observar uma seqüência no trecho que compreende os c.1-5. O modelo encontra-se nos c.1-3 e a reprodução na anacruze do c.4-c.5.

Baixo: apresenta notas repetidas e graus conjuntos predominantemente. Ocorrem saltos apenas nos c.3-4 (4a.J), 7-8 (3a.M) e 8-9 (3a.m).

No conjunto (vide anexo, grade do coro), as vozes apresentam o movimento paralelo como característica principal e os intervalos de 3a.M e m, 4a.J e aum. entre as vozes agudas. Como característica secundária, ocorre o movimento oblíquo entre as vozes. O movimento contrário só aparece na

passagem do c.7 ao 8, entre soprano e baixo e entre soprano e tenor. Não apresenta cruzamento de vozes.

Nota cromática de passagem, láb (c.2 e 6).

**Lapso de escrita**: Não há a indicação da clave de tenor: 

**Ritmo**: as colcheias e semínimas são as predominantes rítmicas.

A parte do coro possui, em todas as vozes, absolutamente o mesmo ritmo.

**Texto**: os versos presentes na partitura são os mesmos presentes no texto dramático.

A compositora anotou ao lado dos versos no texto:

"Hymno religioso com gradiosidade. É preciso arranjar." (sic).

**Prosódia**: não apresenta problemas e sim, dúvidas sobre a realização dos melismas, que não estão indicados mas, serão necessários devido à maior quantidade de sons que sílabas. Exemplo:

c.2-3 "Deus nas alturas" - cinco sílabas para seis sons.

c.4-5 "e Deus de luz" - quatro sílabas para cinco sons.

Deverão ser resolvidos tendo em vista a melhor compreensão do verso.

**Lapso de escrita**: c.1, parte do coro, falta uma pausa de mínima pontuada, equivalente a três tempos do compasso para todas as vozes.

### 3.9.4 PARTE INSTRUMENTAL

**Função**: reforçar a linha melódica do coro.

**Clave de sol**: a parte instrumental quase apresenta uma redução para piano da parte do canto. Só não o faz devido às pequenas variações que utiliza, sejam rítmicas (c.3) ou melódicas (c.6). Portanto, a clave de sol apresenta uma linha melódica semelhante à linha do coro, com amplo uso de acordes.

Apresenta indicações de fraseado e dinâmica.

Existem fermatas nos c.1 e 10.

**Lapso de escrita**:

c.1, clave de sol, falta uma pausa de três tempos, como na parte do coro.

Existe desalinhamento rítmico entre a parte instrumental e a parte do coro nos c.1, 3, 8.

### 3.9.5 RESUMO

Número em Dó Maior, de caráter religioso, de uma única seção, com forma de canção estrófica. Está escrito para coro (soprano, tenor e baixo), em claves separadas, e piano.

Tem uma única cadência do tipo perfeita (c.8-10).

O baixo está escrito como um baixo contínuo.

As linhas melódicas caracterizam-se por graus conjuntos; movimentos paralelos e oblíquos entre as vozes; intervalos de 3a. e 4a. entre as vozes agudas.

Não apresenta cruzamento de vozes.

Apresenta seqüência e nota cromática de passagem (láb).

Ritmicamente predominam colcheias e semínimas.

Texto e partitura coincidem.

Prosodicamente sem problemas.

A parte instrumental tem como função reforçar a linha melódica do coro.

Apresenta indicações de fraseado, dinâmica e articulação.

Existem fermatas.

## 3.10. **NÚMERO 10 - Final do Primeiro Ato - Lauro e Maria.**

### 3.10.1 ASPECTOS GERAIS

Tonalidade: Láb Maior;

Compasso: 2/2*;

Andamento: *andante; poco più mosso; bem moderato; andante lento*;

Seções: Introdução - láb Maior, fórmula de compasso 2/2, andamento: *andante*. (c.1-três primeiro tempos do c.9);

Primeira Seção - láb Maior, fórmula de compasso 2/2, andamento: *andante*. (anac. c.10-três primeiros tempos do c.26);

Segunda Seção - fá menor, fórmula de compasso 2/2, andamento: *pouco piu mosso* (último tempo do c.26-c.32);

Terceira Seção - láb Maior, fórmula de compasso 2/2, andamento: *bem moderato* (anac. c.33-c.39 e c.8-9);

Quarta Seção - láb Maior, fórmula de compasso 4/4*, andamento: *andante lento* (c.40-49);

Textura: melodia acompanhada. Na última seção, existe um coral formado por sopranos, tenores e baixos e indicação de harmônio na parte instrumental;

Forma: livre, ABCD.

### 3.10.2 ASPECTOS HARMÔNICOS

**Cadências** - Perfeitas: c.7-9 - Eb7-Ab (final da Introdução);

c.25-26 - Eb-Ab (final da Primeira Seção);

c.39-8 - Eb7-Ab (final da Terceira Seção);

Plagal: c.48-49 -Ab-Dbm6/Fb-Ab (final do número);

À Dominante: c.32 - C (final da Segunda Seção);

**Linha do baixo e clave de fá**: a linha do baixo em muitos trechos é subdividida: c.1-6, 18, 19, 24, 27, mas, sua característica geral é marcar os primeiros tempos dos compassos e fazer ligações melódicas (c.13, 23).

Na passagem do c.18 para o c.19 há um trítono no baixo: ré beqüadro-láb.

Na Introdução, Primeira e Terceira Seções, apresenta o motivo melódico da primeira semi-frase do canto: c.1-7, 14-15, 33-39.

Na Quarta Seção, apresenta um baixo contínuo realizado pelo harmônio.

Nos c.42-47, o baixo realizado pelo harmônio faz contraponto à linha do coro, utilizando graus conjuntos e saltos de: 3a.M (c.43) e 5a.dim.(c.44). O salto de 8a.J do c.46 é para enfatizar a cadência.

Completando a clave de fá, além da linha do baixo, aparecem acordes como na Segunda Seção (anac. c.27-c.32).

Nesta Quarta Seção ainda existe a parte de orquestra (no caso, piano) que não foi escrita. Para melhor compreensão, ver grade completa em anexo.

Concomitantemente ao coro, solistas e harmônio, o piano realiza os c. 1 a 7 da Introdução.

### 3.10.3 PARTE VOCAL

**Extensão**: Solistas - ré3 a láb4;

Coro: Indicação de Sopranos - mib3 a mib 4;

Indicação de Tenores - sol3 a fáb4;

Indicação de Baixos - mi2 a sib2.

**Linha melódica**

Primeira Seção: caracteriza-se pela freqüência dos motivos ascendentes seguidos por movimentos descendentes, dando muita mobilidade à linha.

Os intervalos são:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m | c.17-18 | 3a.M | c.11 |
| 4a.J | c.11 | 6a.M | c.16 |
| 8a.J | c.23 | | |

Segunda Seção: a base do material utilizado é escalar. Existem graus conjuntos e arpejos.

Os intervalos são:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m | c.27 | 4a.J | c.26-27 |
| 5a.J | c.31-32 | 5a.dim. | c.27-28 |

Terceira Seção: a indicação de melodrama ocasiona uma seção onde a solista, no caso a personagem Maria, recita os versos (enquanto a parte instrumental continua tocando) ao invés de cantá-los.

Quarta Seção: a linha do coro tem como característica geral a freqüência de intervalos de 3a.M e m, tanto horizontal quanto verticalmente.

Os movimentos paralelos e oblíquos são predominantes entre as vozes. A partir do c.44 ocorre cruzamento das vozes agudas (soprano e tenor). Horizontalmente, analisando cada linha melódica do coro, existem, no soprano, intervalos de:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m | c.41 | 4a.J | c.48 |
| 5a.J | c.46-47 | 8a.J | c.46 |

No tenor existem:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m | c.40 | 3a.M | c.41 |
| 4a.J | c.43-44 | 4a.dim. | c.48 |

No baixo existem:

| | |
|---|---|
| 3a.m | c.40 |
| 3a.M | c.40 |
| 4a.J | c.41 |

Essa última seção tem um caráter de Coda, no qual, o motivo da Primeira Seção está sobreposto à **Ave Maria**.

O número apresenta uma pequena passagem por fá menor natural na Segunda Seção (anac. c.27-32).

Notas cromáticas de passagem: ré beqüadro (c.12, 16, 22) e fáb (c.48).

Aparecem notações de fraseado por todo o número.

Indicação de respiração no c.17.

**Lapso de escrita**: não há indicação de tenor na clave -

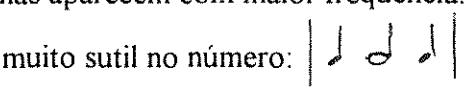
**Ritmo**: Semínimas, mínimas e colcheias preenchem ritmicamente o número.

A Primeira Seção apresenta todo esse material rítmico de maneira mesclada.

Na Segunda Seção,a seqüência de colcheias é predominante.

Na Terceira Seção, a solista fala ao invés de cantar, seguindo a rítmica e sua interpretação dos versos.

Na Quarta Seção, as mínimas aparecem com maior freqüência.

Existe um tipo de síncope muito sutil no número: 

**Lapso de escrita**: atentar para as indicações da compositora na Quarta Seção. Ao determinar a entrada da orquestra (na verdade, o piano), ela se esquece de enfatizar a fórmula de compasso pois, o trecho designado para o piano está em 2/2 e a parte do coro está em 4/4.

A sobreposição de compasso foi descartada porque haveria desencontro harmônico entre a **Ave Maria** e a parte instrumental.

Matematicamente, sabe-se que a fração 2/2 é a simplificação da fração 4/4 (numerador e denominador divididos pelo mesmo coeficiente), ou seja, são equivalentes.

Na prática, se se altera o andamento de qualquer uma das duas frações, também haverá equivalência. O compasso 2/2 pode ser executado lentamente e marcado em 4/4, sem alterar a escrita. Foi esta a opção que adotamos (ver grade completa em anexo).

**Texto**: existem diferenças entre os versos do texto e os versos da partitura. Parece que após datilografado o texto, ele foi modificado, daí a grande quantidade de anotações à mão.

Dos versos designados por Viriato Correia para o personagem Lauro, apenas a primeira estrofe é aproveitada.

Dos seis versos designados para Maria, apenas os dois primeiros e os dois últimos são aproveitados.

Além disso, é introduzida uma **Ave Maria** no final do número, como uma Coda, que o autor não havia previsto no texto.

Fica desta forma então, o fim do ato no texto, após as didascálias[9] para a personagem Maria (cena 5, pág.23):

"Maria (...Fica um instante em contemplação. Elle canta).

---

[9] Didascália: conjunto de preceitos e instruções relativos à representação teatral, de ordinário elaborados pelo autor dramático e dados aos atores que lhe representam as obras.

Lauro (cantando): *Maria, Maria*

*Teu doce nome relusente*

*Maria, Maria*

*Se minha voz o pronuncia*

*Do mel meu lábio o gosto sente*

*Maria, Maria*

*Em flor minh'alma pronuncia*

*Eternamente*

*Maria, Maria*

*Não sei que gosto esquisito tu me trazes à emoção*

*É como um fluido bendito que me envolve o coração*

*Maria, Maria*

*O coração por ti soffria*

*Maria, Maria*

*O teu sorriso eu queria*

*Amor tão querido*

*Idolatrado*

*Maria, Maria*

*O coração por ti soffria*

*Não me desprezes*

*Maria, Maria*

*Não sei que gosto esquisito..(bis)..*

(A proporção que elle vae cantando ella vem descendo a escada da egreja e aproximando-se).

(Melodrama):

Maria (recitando): *Sou a flor desfolhada que perdeu aroma e cor*

*Toda flor quando é manchada não é nada não é flor.*

(chora)

Lauro: - *Choras? Por que?*

Maria: - *Porque sou quem sou.* (afasta-se para a escada do terraço da egreja)

(Doca entrou. Elles não perceberam)

(Laura e Maria dirigem-se a egreja lentamente)

Coro (cantando): *Ave Maria*

*Mãe do Céu*

Coro/Lauro e Maria:

*Protege-nos/ Maria, Maria*

*Com teu santo véo/ Teu doce nome refulgente*

*Ave Maria/ Maria*

(coro - bis)

Cae o panno"(sic)

**Prosódia**: o único problema de prosódia que ocorre é na Quarta Seção, na parte do coro:

*Protege-nos*, a sílaba forte *-te*, está no terceiro tempo e as sílabas fracas *pro* e *-nos* estão nos primeiros tempos de dois compassos seguidos. Entoado o trecho fica: "*pró- tege- nus*", dificultando o entendimento do verso.

**Lapso de escrita**:

c.47, linha do soprano, é uma semibreve ao invés de uma mínima. Talvez a compositora tenha colocada a haste para indicar que a nota é para ser cantada pelo soprano, diferenciando-a da nota do solista visto que, ela escreve as duas linhas melódicas no mesmo pentagrama.

### 3.10.4 PARTE INSTRUMENTAL

**Função**: apoiar harmonicamente a linha melódica; música incidental para o melodrama; fazer contraponto à linha do canto e reforçá-la.

**Clave de sol**:

Introdução - acordes e ligações melódicas (c.4 e 7).

Primeira Seção - bicordes e acordes, às vezes mantendo no soprano, notas comuns com a linha do cantor (c.10, 12).

Há também ligação melódica no c.13, subdividindo o pentagrama em três vozes.

Nos c.25 e 26 conduz à cadência.

Segunda Seção - tem a mesma linha melódica vocal com uma variação rítmica nos c.28 e 31.

Existe uma ligação melódica no c.29 e, em certos trechos, a compositora harmoniza a linha melódica no sentido vertical descendente (c.27, 31).

Terceira Seção - muito semelhante à Introdução, acordal e com ligações melódicas.

Quarta Seção - está escrita de maneira incompleta (ver grade completa em anexo).

A compositora escreve apenas o novo material na partitura. O material tocado pelo piano, é o mesmo da Introdução (c.1-7) e é repetido, simultaneamente com o coro e o harmônio nos c.40-46.

De acordo com as indicações de texto e partitura deduz-se que a Quarta Seção completa, ou seja, coro, solistas, piano e harmônio fazem a primeira execução. Ao realizar o *ritornello*, a partir do c.40, os solistas já não cantam mais e então encerra-se o número.

Portanto, mais uma vez o material da Introdução é utilizado na parte para piano, variando a partir do c.47, pois aí, existe mais uma ligação melódica que conduzirá à cadência.

Na parte do harmônio há um contraponto acordal na clave de sol formado por saltos e graus conjuntos.

A voz superior da clave realiza saltos de:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m | c.41 | 4a.J | c.42 |
| 5a.J | c.48 | 5a.dim. | c.44 |

e um intervalo maior que 8a. no c.43.

Toda a parte instrumental tem indicação de dinâmica e fraseado.

**Lapsos de escrita**: c.18, 19, 24 - há desalinhamento entre as claves da parte instrumental.

Como a parte instrumental se caracteriza por uma escrita polifônica, em muitos trechos existem pequenos lapsos de escrita como no c.13 onde faltam pausas nas vozes.

3.10.5 RESUMO

Número em Láb Maior dividido em quatro seções e de forma livre ABCD. A última parte tem um caráter de Coda e, um coro com harmônio é sobreposto pelo motivo dos solistas da Primeira Seção.

Cadências do tipo perfeita (c.7-9, 25-26, 39-8), plagal (c.48-49) e à dominante (c.32).

A linha do baixo é subdividida em muitos trechos (a parte instrumental é polifônica); geralmente apresenta os baixos dos acordes e faz ligações melódicas.

Na Primeira Seção, o baixo apresenta o motivo melódico da primeira semi-frase do cantor. Na Quarta Seção realiza baixo contínuo na linha do harmônio e faz contraponto à linha do coro.

Este número apresenta características distintas na linha melódica de cada seção.

Ocorre passagem por fá menor na Segunda Seção.

Existem notas cromáticas de passagem (ré beqüadro, fáb), notação de fraseado e respiração.

Ritmicamente apresenta mínimas, semínimas, colcheias e a síncope

A Primeira Seção sintetiza o material ritmico utilizado no número.

Apresenta um único problema prosódico.

A parte instrumental é uma harmonização a quatro vozes e tem por função apoiar harmonicamente a linha melódica na Primeira Seção, reforçar a linha do cantor na Segunda Seção, música incidental na Terceira Seção (melodrama) e dar apoio harmônico e fazer contraponto na Quarta Seção.

Há indicações de dinâmica.

FIM DO PRIMEIRO ATO.

SEGUNDO ATO

## 3.11. NÚMERO 11A - ABERTURA - PRELÚDIO: CENA DOS CIGANOS

### 3.11.1 ASPECTOS GERAIS

Tonalidade: Ré menor;

Compasso: 4/4;

Andamento: *andante*;

Seções: Introdução - c.1 a 8;

Primeira seção - c.9 a 14;

Ponte 1 - c.15 a 21;

Segunda seção - c.22 a 31;

Ponte 2 - c.32 e 33[10];

Textura: melodia acompanhada;

Forma: livre, de duas seções AB e Introdução.

### 3.11.2 ASPECTOS HARMÔNICOS

**Cadências** - Perfeitas: c.8 - G7-C (final da Introdução);

c.14-15 e 14-32: Em7-A (final da Primeira Seção[11]);

c.20-21: A7-Dm (final da Ponte 1);

c.30-31: A7-Dm (final da Segunda Seção);

À dominante: c.33: Bb7 (final do número preparando o próximo, em Mib Maior).

**Linha do Baixo e Clave de fá**: inicialmente o baixo faz uníssono com a clave de sol - c.1 e 2 numa linha melódica sobre o arpejo de Ré menor. Nos c.4 a 8 apenas apóia harmonicamente. Na Primeira Seção, o baixo é responsável pela

[10] Os c.15 a 21 foram considerados Ponte devido ao caráter suspensivo da nota pedal lá, dominante de Ré menor, assim como de todo o trecho. Os c.32 e 33 foram considerados outra Ponte, tendo em vista o próximo número - 11B, pois, após o c.33, a compositora pede "Segue logo".

[11] Utilizando o V grau menor (Em7).

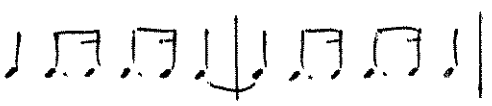
linha melódica que é descendente, formada por graus conjuntos (c.9, 11), saltos de 3a. M e m (c.10-11), e 5a. diminuta (c.13).

Tem a célula rítmica  como característica marcante.

Na Ponte 1 ocorre nota pedal em lá até a cadência dos c.20-21.

Na Segunda Seção há um ostinato melódico sobre as notas ré1, sol1 (# ou natural), lá1. Também aqui prevalece o ritmo 

Nos c.23-24, 28-29, o ostinato além de melódico é também rítmico:



3.11.3 PARTE VOCAL: não se trata de composição com linha vocal.

3.11.4 PARTE INSTRUMENTAL
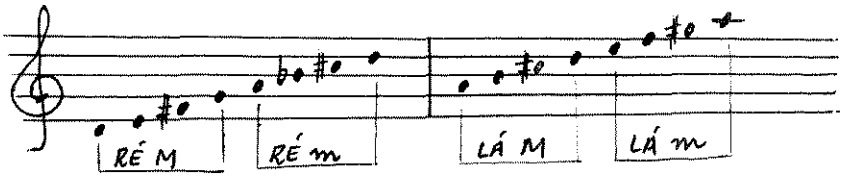
**Clave de sol**: os três primeiros compassos têm desenho melódico descendente sobre o arpejo de Ré menor. A partir do c.4 o desenho é basicamente acordal e ascende gradualmente com graus conjuntos (c.4 e 5) e saltos, de 3a. M (c.5), 4a. J (c.7), 5a.J (c.6), considerando as notas agudas dos acordes.

Um retardo no c.8, contribui para o caráter exuberante do número.

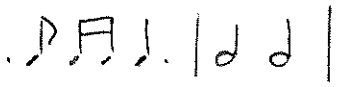
Ritmicamente prevalecem as mínimas (  )

Nos c.6 a 8 ocorre pequena passagem por Dó Maior.

Na Primeira Seção, a clave de sol dá apoio harmônico à clave de fá com trêmulos (  ), acordes (c.13), e realiza ligações melódicas escalares (c.10 e 12) mesclando o tom Maior com o menor:




Na Ponte 1, existe uma progressão ascendente na clave de sol, cujo modelo se encontra nos c.16 e 17 e a reprodução nos c.18 e 19. O ritmo entre

modelo e reprodução é o mesmo:  A progressão é formada por graus conjuntos em bicordes.

Na Segunda Seção,a clave de sol desenvolve uma linha melódica que se caracteriza preponderantemente por acordes nas marcações de tempo e, notas simples em partes fracas de tempo, normalmente em semicolcheias (c.25 e 26).

A movimentação melódica é intensa e as mudanças de direção, para o agudo ou para o grave ocorrem com freqüência (considerando as notas agudas dos acordes e as notas simples). Existe uma progressão cujo modelo se encontra no c.22 até o terceiro tempo do c.24. A reprodução é parcial e modificada e se encontra no último tempo do c.24 até o c.25.

Com relação aos intervalos aparecem graus conjuntos e:

| | |
|---|---|
| 3a.m | c.24 |
| 4a.J | c.27 |
| 4a.dim. | c.30 |

Ritmicamente prevalece

Todo o número tem indicações de dinâmica e interpretação como "*misterioso*", "*agitado*", "*marcado*".

Também estão indicadas as articulações ( *marcato* > , *molto marcato* ^) e os fraseados.

3.11.5 RESUMO

Número instrumental em Ré menor (embora sua primeira cadência seja em Dó Maior) designado por prelúdio e por abertura.

Tem forma livre de duas seções AB.

Seus dois últimos compassos caracterizam uma Ponte para o próximo número musical que deve seguir imediatamente após este. (É a cadência à dominante).

Possui cadências do tipo perfeita (c.8, 14-15, 14-32, 20-21, 30-31) e suspensiva à dominante (c.33).

O baixo perfaz linha melódica própria na Primeira Seção. Na Ponte 1 faz nota pedal lá e, na Segunda Seção realiza um ostinato melódico e depois rítmico-melódico.

Ritmicamente predomina 

A clave de sol tem em cada seção características diferentes: arpejos, ligações melódicas, acordes, trêmolos. A compositora mescla o tom M e m homônimos.

Há indicações de dinâmica, articulação, fraseio e interpretação.

Realiza um retardo no c.8

## 3.12. NÚMERO 11B - BIS - CIGANA E CÔRO

3.12.1 ASPECTOS GERAIS

Tonalidade: Mib Maior;

Compasso: 3/4;

Andamento: *tempo de bolero*;

Seções: Introdução: c.1 a 4;

Seção Única, duas frases: Primeira frase: anac. c.5 até c.12;

Segunda frase: c.13 até c.20b;

Coda: c.21 a 24;

Ponte: c.25 a 27[12];

Textura: melodia acompanhada com partes para solista e coro em uníssono.

Forma: livre de uma única seção A.

### 3.12.2 ASPECTOS HARMÔNICOS

**Cadências**: Imperfeita: c.24: Bb7/F-Eb (final da Coda);

À Dominante: c.25 a 27- G7 (Ponte preparatória para o próximo número que está na tonalidade de Dó Maior;

**Linha do Baixo e Clave de fá**: Segue por todo o número fazendo arpejo sobre o acorde. Utiliza a tônica e a 5a.J do acorde e algumas vezes a 3a.M ou m (c.13, 14) e a 7a.m (c.19b).

O ritmo perfaz um ostinato: 

### 3.12.3 PARTE VOCAL

**Extensão**: sol3 a fá4.

**Linha melódica**: caracteriza-se pela repetição de notas. Na primeira frase os intervalos de 3a. m e 5a. J são predominantes. Na segunda frase, os graus conjuntos predominam, só aparecem intervalos de 3a.m no c.18 e 5a.J no c.19b.

**Ritmo**: As colcheias são predominantes na parte vocal.

**Texto**: Os versos da partitura não coincidem com aqueles anotados à mão, fora do corpo da peça teatral. Tudo indica que este número foi abolido da peça, o que é plenamente possível devido ao padrão de escrita adotado por Chiquinha Gonzaga, como a separação em Pontes, Codas.

A letra da partitura é a seguinte:

---

[12]Preparando para o número 11C.

Cigana: *Sou com'as aves vadias*

*Ora aqui, ali e além*

*Vivo a sonhar fantasia*

*Vivo a cantar para alguém*

Coro: *Sou com'as loiras ciganas*

*As ciganas d'alegria*

*Com violas e guitarras*

*Vivo a cantar noite e dia*

*Olé! Olé! Olé!*

**Prosódia** Existem defasagens prosódicas:

*Aves* - c.5, paroxítona onde a sílaba átona *-ves* está sobre a marcação de tempo e procedendo por salto de 3a.m descendente, resultando em *avís*.

*Ali* - c.9, oxítona está com sua sílaba átona sobre marcação de tempo, resultando em *áli*. O mesmo ocorre com a palavra *cantar* no c.17 que ao ser entoado fica *cântar*.

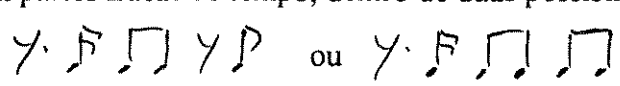
Com os versos da segunda estrofe ocorrem problemas semelhantes.

Com relação à outra letra escrita no texto dramático, ela se encaixa nesta melodia mas também com desajustes prosódicos.

## 3.12.4 PARTE INSTRUMENTAL

**Função**: Apoiar harmonicamente a melodia.

**Clave de sol**: Apresenta acordes, bicordes e até mesmo notas simples apenas em partes fracas de tempo, dentro de duas possibilidades rítmicas:

 ou 

Por se tratar de uma redução para piano de um número para conjunto instrumental, aparece, por seis compassos: 7-8, 11-12, 15-16, uma notação miúda de linha melódica sobreposta à notação da parte para piano. Também nesses mesmos trechos há indicação de instrumentos de percussão, na ordem:

pandereta, pandereta, castanholas. Trata-se de partes de outros instrumentos e rítmicos aí indicados.

Nos três últimos compassos denominados Ponte, ocorre mudança de armadura de clave - Dó Maior, e de compasso (2/4). A clave de fá apresenta um único acorde - G7 e a clave de sol perfaz uma ligação melódica com notas do acorde.

O número tem indicações de dinâmica e andamento apenas na Ponte.

**Lapsos de escrita**:

c.1 - primeiro tempo, clave de fá, a nota da semicolcheia é sib1;

c.19a - primeiro tempo, clave de fá, falta ponto de aumento na colcheia. O ritmo fica: 

c.21 - primeiro tempo, clave de sol, falta ponto de aumento na pausa de colcheia. O ritmo fica: 

3.12.5 RESUMO

Número em Mib Maior de forma livre em uma única seção.

É uma melodia acompanhada para solo feminino e coro.

Tem cadências do tipo imperfeita (c.23-24) e à dominante (c.25 a 27).

A linha do baixo e clave de fá perfazem um ostinato rítmico em arpejo.

A linha melódica vocal caracteriza-se pela repetição de notas.

Os intervalos utilizados são 3as. menores e 5as. Justas.

Ritmicamente prevalecem as colcheias.

Os versos da partitura não são os mesmos do texto dramático e tudo indica que o número foi abolido.

Prosodicamente apresenta problemas.

A parte instrumental tem por função apoiar harmonicamente a melodia.

Apresenta apontamentos referentes ao conjunto instrumental para o qual foi escrito originalmente.

Há indicações de dinâmica e andamento apenas na Ponte.

## 3.13. NÚMERO 11C - BAILE

### 3.13.1 ASPECTOS GERAIS

Tonalidade: Fá Maior;

Compasso: 2/4;

Andamento: sem indicação;

Seções - Primeira Seção: c.1-16 - Dó Maior;

Segunda Seção: c.17-33 - Fá Maior;

Textura: melodia acompanhada. Número instrumental escrito para flauta, clarineta e piano na Primeira Seção. Na Segunda Seção está escrito para piano mas com a indicação "*todos*", reportando-se à totalidade do conjunto instrumental para o qual foi originalmente escrito;

Forma: canção ampliada com duas seções que se repetem: ABAB.

### 3.13.2 ASPECTOS HARMÔNICOS

**Cadências** - Perfeitas: c.14-16 - G7-C/E-C (final da Primeira Seção);

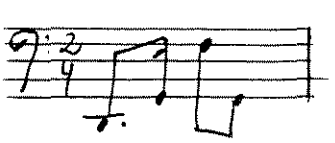
c.30- 33 - C7-F (final do número);

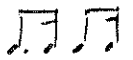
**Linha do Baixo e Clave de fá**: sob o ostinato rítmico  , a sua linha melódica na Primeira Seção é o arpejo com notas do acorde como a 5a.J, a 3a.M e a 7a.m, além da tônica (c.5, 12). Na Segunda Seção, a compositora acopla bicordes ou acordes nos tempos fracos e partes deles, deixando uma única nota na cabeça do compasso. Veja o esquema de distribuição de notas:

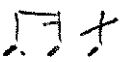


Existem exceções nos c.24 e 30 que são variações deste esquema.

**Lapsos de escrita**: c.5, clave de fá incompleta. Chiquinha Gonzaga só colocou a primeira nota do arpejo. O compasso completo provavelmente fica assim:



c.2, a compositora escreve  No segundo tempo ou falta um ponto de aumento na colcheia ou, a semicolcheia não existe, seriam duas colcheias. Pela estética do número optou-se por: 

c.28, o problema é semelhante, mas no primeiro tempo. Está faltando o ponto de aumento na colcheia: 

c.29, deve haver erro na notação melódica dos bicordes, pois, o acorde aí deveria ser F/A, devido a sua semelhança com o c.24

3.13.3 PARTE VOCAL: não se trata de composição com linha vocal.

3.13.4 PARTE INSTRUMENTAL

**Linha da flauta e clarineta** (em dó): Primeira Seção, em pentagrama separado.

Está dividida em duas frases semelhantes:

Primeira frase: c.1-8;

Segunda frase: c.9-16.

É caracterizada por movimento melódico (ascendente e descendente) irregular, em seqüências de semicolcheias (  ) e predominância de saltos de:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m | c.14 | 3a.M | c.2 |
| 4a.J | c.2 | 5a.J | c.12 |
| 6a.m | c.13 | 6a.M | c.14 |
| 8a.J | c.13 | | |

mesclados com graus conjuntos.

Ocorre no c.1 um trillo, como ornamento.

A linha da clarineta é responsável por ligações melódicas nos c.4 a 9. Sua característica é a presença de graus conjuntos. Tem salto apenas na passagem do c.4 e 5 (5a.J) e no arpejo do c.8 e 9 (3a.M e m, 5a.J e 6a.M).

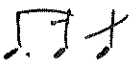
Sua última aparição está escrita na clave de fá da parte para piano, c.12 e 13, uma pequena seqüência descendente de graus conjuntos em semínimas.

A linha da clarineta guarda grandes intervalos com a linha da flauta. O menor deles é a 4a.J (c.4) e, os maiores estão além de 8a. (c.5, 12, 13).

Pode-se considerar uma progressão descendente na linha da clarineta entre os c.4 a 7 onde, o modelo se encontra nos c.4 e 5 e a reprodução modificada está nos c.6 e 7.

Ritmicamente, predominam colcheias e semicolcheias na linha da clarineta.

**Linha do piano**: Primeira Seção tem a função de apoiar harmonicamente as linhas da flauta e da clarineta.

A clave de sol é acordal sob ostinato rítmico: 

Segunda Seção:

Está dividida em duas frases:

Primeira frase - c.17 a 24;

Segunda frase - c.25 a 33.

A clave de sol aparece com acordes e notas simples. Quando em acordes, a nota mais aguda perfaz uma linha melódica que prossegue quando aparecem apenas notas simples. Tem como característica os saltos:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m | c.24 | 3a.M | c.24 |
| 4a.J | c.19 | 5a.J | c.28-29 |
| 6a.m | c.32 | 6a.M | c.31 |
| 7a.dim. | c.17 | 8a.J | c.25 |

e maior de 8a. no c.31.

Aparece uma seqüência de graus conjuntos nos c.21 e 22 e também em pequenos trechos (c.18, 23, 26,30).

Ritmicamente predominam semínimas e colcheias.

Ocorrem ornamentos no c.20 (grupeto escrito) e no c.23 (mordente escrito).

Apresenta indicações de dinâmica, de articulação, fraseado.

### 3.13.5 RESUMO

Número instrumental na tonalidade de Fá Maior, dividido em duas seções e forma canção ampliada ABAB (seção A em Dó Maior).

Tem apenas cadências perfeitas (c.14-16, 30-33).

A linha do baixo e clave de fá perfazem ostinato rítmico.

A Primeira Seção está escrita para flauta, clarineta e piano.

A flauta realiza linha melódica de movimento irregular com predomínio de saltos e semicolcheias.

A clarineta realiza ligações melódicas.

O piano apóia harmonicamente os instrumentos de sopro.

Na Segunda Seção, Chiquinha Gonzaga indica "*todos*" e escreve apenas os pentagramas para piano. As notas agudas da clave de sol perfazem uma linha melódica também predominantemente de saltos mas, com colcheias e semínimas.

Existe uma gradação rítmica entre a Primeira e a Segunda Seção. A Primeira é mais movimentada que a Segunda.

Apresenta ornamentos, indicações de dinâmica, articulação e fraseado.

## 3.14. NÚMERO 12 - Marocas, Vidoca, Calunguinha, Santinha - Todos

### 3.14.1 ASPECTOS GERAIS

Tonalidade: Fá menor;

Compasso: 2/4;

Andamento: sem indicação;

Seções: Introdução e Coda - c.1-8 - Fá menor;

Primeira Seção: c.9-24 - Fá Maior;

Segunda Seção: c.25-28 - Fá menor;

Textura: melodia acompanhada;

Forma: canção ampliada - ABA'B' com Introdução e Coda.

### 3.14.2 ASPECTOS HARMÔNICOS

**Cadências** - Perfeitas: c.7-8 e 27-28- C7-Fm (final da Introdução, do número e da Segunda Seção);

c.23-24 - C7-F (final da Primeira Seção).

**Linha do baixo e clave de fá**: A linha do baixo está presente em todo o número realizando arpejo ritmado sobre notas do acorde. Exceções: c.4 e 28a - ligação melódica escalar.

Os intervalos presentes são:

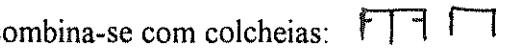
| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 3a.m | c.1 | 3a.M | c.8 | 4a.J | c.2 |
| 5a.J | c.3 | 5a.dim. | c.17 | 6a.m | c.23 |
| 6a.M | c.20-21 | 7a.m | c.3 | 8a.J | c.26 |

Além disso, ocorrem graus conjuntos amenizando alguns saltos (c.15) ou seqüências de graus conjuntos (c.17).

O ritmo predominante é a síncope 

Na Introdução-Coda a síncope aparece justaposta a outra célula perfazendo



No restante do número combina-se com colcheias: 

Pode-se afirmar que na Introdução-Coda a linha do baixo faz a melodia principal do período e, por todo o número faz contraponto à linha do canto.

**Lapso de escrita:** c.25 - a linha da clave de fá não está escrita

3.14.3 PARTE VOCAL

**Extensão**: dó3 a sol4.

**Linha melódica**: Caracteriza-se pela repetição de notas e predomínio de intervalos de 3a.M e m. Os outros intervalos presentes são:

| | |
|---|---|
| 4a.J | c.20-21 |
| 5a.J | c.27-28b |
| 7a.m | c.26-27 |

além de graus conjuntos.

Há *divisi* nos c.25 e 26 para a linha do cantor. O intervalo entre as duas vozes é de 8a.J.

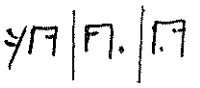
Cada seção do número está dividida em duas frases na linha melódica:

Primeira Seção - primeira frase: c.9-16;

segunda frase: c.17-24;

Segunda Seção - primeira frase: c.25-28a;

segunda frase (repetição): c.25-28b.

**Ritmo**: A síncope  é predominante também com suas variantes:  na Primeira Seção. Na Segunda Seção há colcheias e semínimas perfazendo a parte rítmica.

**Texto**: Os versos da partitura tem algumas diferenças com aqueles do texto dramático e ainda mais uma estrofe:

"(Calunguinha): *Até mesmo a senhora*

*Mas de carne frescalhota*

(Marocas): *Meu marido foi-se embora*

*Foi-se embora pro Amazonas."*

A Segunda Seção tem versos diferentes na repetição e Chiquinha Gonzaga escreveu apenas as duas últimas sílabas no c.28b - *pinho*. A estrofe completa é:

*"Ai, ai, Amor é mauzinho*

*Dói, dói, dói como espinho."*

Chiquinha Gonzaga anotou no texto, ao lado dos versos originais (os quais ela modificou): "Música brejeira, engraçada, viva e com traços de caricatura."

**Prosódia** - Existem defasagens prosódicas:

c.15 e 23 - *Chame* - paroxítona. A sílaba *-me*, átona está sobre marcação de tempo e procede por grau conjunto descendente, resultando em *"chamí"*.

c.19 - *da* - preposição átona sobre marcação de tempo resultando em *dá*, do verbo dar, conturbando o sentido do verso.

Para os versos da repetição existem problemas semelhantes a estes.

### 3.14.4 PARTE INSTRUMENTAL

**Função**: Dar apoio harmônico à linha vocal e fazer-lhe contraponto.

**Clave de sol** - toda acordal. Perfaz uma cadência em sol menor nos c.17 e 18. A nota superior dos acordes coincide por todo o número com a nota da linha do canto.

Ritmicamente, a presença da síncope  é predominante.

Tem indicações de dinâmica e articulação (*marccato* - c.1).

### 3.14.5 RESUMO

Número na tonalidade de fá menor e forma de canção ampliada ABA'B' com Introdução e Coda iguais.

A seção A está na tonalidade de Fá Maior.

Só apresenta cadências perfeitas (c.7-8, 23-24, 27-28).

A linha do baixo faz contraponto à linha do cantor utilizando arpejo ritmado com predomínio de síncope 

Na Introdução-Coda o baixo detém a melodia principal.

A linha melódica do cantor caracteriza-se pela repetição de notas, síncope e intervalos de 3a.M e m.

Prosodicamente apresenta problemas.

Existem diferenças entre o texto dramático e os versos da partitura.

A parte instrumental tem por função dar apoio harmônico à linha vocal e fazer-lhe contraponto.

## 3.15 **NÚMERO 13 - Archimedes e Maroca - Dueto Cômico**

### 3.15.1 ASPECTOS GERAIS

Tonalidade: Dó Maior;

Compasso: 2/4;

Andamento: sem indicação;

Seções: Introdução- c.1-5b;

Primeira seção - c.6-29;

Coda - c.2, 3, 30,31.

Textura: melodia acompanhada;

Forma: canção estrófica AA' com Introdução e Coda.

### 3.15.2 ASPECTOS HARMÔNICOS

**Cadências** À Dominante: c.5b - G7 (final da Introdução)

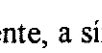
Perfeita: c.28-29 e 30-31 - G7-C (final da seção e final do número);

**Linha do baixo e clave de fá**: Na Introdução e na Coda (possuem dois compassos comuns) perfaz uma nota pedal: sol. Durante o número, realiza arpejo ritmado sobre o acorde, contraponteando a linha melódica do canto.

Os intervalos utilizados são:

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 3a.m | c.9 | 3a.M | c.15 | 4a.J | c.10 |
| 4a.aum. | c.12 | 5a.J | c.21 | 6a.m | c.15-16 |
| 6a.M | c.17 | 7a.m | c.20 | 8a.J | c.26 |

Aparece intervalo maior de 8a. na passagem do c.28 para o 29. Os graus conjuntos são raros: c.7-8 e 9-10.

Ritmicamente, a síncope  está presente justaposta à célula  que é predominante na linha do baixo.

### 3.15.3 PARTE VOCAL

**Extensão**: dó3 a fá4.

**Linha melódica** - Apresenta duas frases:

Primeira frase: c.6-13;

Segunda frase: c.14-29.

Cada frase apresenta duas semifrases semelhantes:

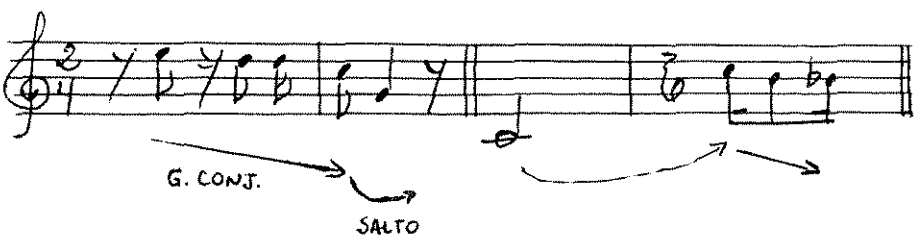
Primeira frase: semi-frase a - c.6-9;

semi-frase a' - c.10-13;

Segunda frase: semi-frase b - c.14-21;

semi-frase b' - c.22-29.

A primeira e segunda frases apresentam como característica comum a combinação salto-grau conjunto e vice-versa. Exemplo:




Diferem essencialmente pelo procedimento rítmico que será tratado logo abaixo.

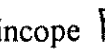
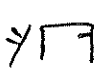
Os intervalos utilizados, além de graus conjuntos, são:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m | c.7 | 4a.J | c.7-8 |
| 5a.J | c.28-29 | 6a.m | c.15 |
| 6a.M | c.9 | 8a.J | c.21-22 |

Existe uma pequena passagem pela subdominante (Fá Maior) que compreende os c.14 e 15 e, 22 e 23. Logo em seguida, nos c.16 e 24 ocorre nota cromática de passagem, láb, que representa a 3a.m de fá, insinuando a subdominante homônima - Fá menor.

**Ritmo**: A primeira frase caracteriza-se ritmicamente pelo contratempo, enfatizado pelo *staccato* que irá diferenciar tanto a articulação como a duração real do som.

A segunda frase caracteriza-se por motivos acéfalos e em *legato*. Pode-se dizer que a primeira frase é de caráter rítmico e a segunda frase é de caráter melódico.

Ambas as frases apresentam síncope  porém, na primeira frase ela aparece com variante: 

**Texto**: Os versos presentes no texto dramático foram reestruturados na partitura com supressão de seis deles.

A letra da música organiza-se desta maneira:

"(Archimedes): *Não me maltrates*

*Ma-ma-ma-maroca*

*Não me desprezes*

*as-as-as-assim*

(Maroca): *Velho por velho*

*co-co-co-coroca*

*Eu tenho o meu*

*Se-se-serafim*

(Dueto - Maroca/Archimedes): *Velho por velho/ Não me maltrates*

*Co-co-coroca/ Ma-ma-maroca*

*Eu tenho o meu/ Não me desprezes*

*Se-se-serafim/ As-as-as-assim*

(Archimedes): *Por ti eu deixo*

*Ma-ma-ma-maroca*

*Todos os cargos*

*a-a-a-até*

(Maroca): *Velho por velho*

*co-co-co-coroca*

*O Serafim*

*tam-tam-também é*

(Dueto - Maroca/ Archimedes): *bis* "

A compositora anota à mão, no texto, ao lado dos versos: "Música com grande acento caricato, pois vai ser cantada pelas duas figuras mais ridículas da peça."

Esse número se assemelha muito à composição de número 27 da autora, para a peça **Conspiração do Amor** (1920) cujo texto é de Avelino de Andrade.

**Prosódia**: Não apresenta defasagens entre as acentuações silábicas e musicais.

### 3.15.4 PARTE INSTRUMENTAL

**Função**: Reforçar e harmonizar a linha vocal e fazer-lhe contraponto.

**Clave de sol**: A clave de sol é formada prioritariamente por bicordes ou acordes nos quais a nota mais aguda coincide com a linha vocal. Exceção: c.15.

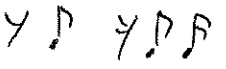
Na Introdução é também a nota mais aguda que forma a linha melódica, composta por saltos e graus conjuntos.

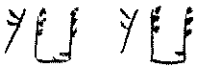
Os intervalos são:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m | c.3 | 3a.M | c.2 |
| 4a.J | c.3 | 5a.J | c.4a |
| 6a.m | c.5b | | |

Ritmicamente, na Introdução há uma síntese dos procedimentos usados na linha vocal: contratempo, motivos acéfalos e síncope.

No restante do número, a linha da clave de sol não segue exatamente o mesmo ritmo da linha vocal. Aqui na parte instrumental, o ritmo é mais enfatizado, fazendo algumas combinações como no c.12:

vocal: 

clave de sol (instrum.): 

Tem uma fermata sobre a pausa do segundo tempo do c.6, após a primeira nota da linha do cantor.

Apresenta indicações de dinâmica e articulação (> *marcato*).

### 3.15.5 RESUMO

Canção estrófica em Dó Maior com Introdução e Coda.

Possui cadência à dominante (c.5b) e perfeita (c.28-29, 30-31).

A linha do baixo faz contraponto à linha vocal. Ocorre nota pedal sol na Introdução e na Coda.

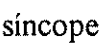
Ritmicamente apresenta síncope  e  na linha do baixo.

A linha melódica do canto tem duas frases e a combinação salto-grau conjunto na sua estrutura.

Faz passagem pela tonalidade de Fá Maior e tem nota cromática de passagem - láb.

A principal diferença entre as duas frases é rítmica: A primeira frase compõe-se de contratempos e a segunda de motivos acéfalos.

Pode-se dizer que a primeira frase tem caráter rítmico e a segunda frase tem caráter melódico.

A síncope está presente em todo o número. 

Quanto aos versos, estão organizados na partitura diferentemente do texto dramático.

Foi aproveitada da peça **Conspiração do Amor** (1920)

Não apresenta defasagens prosódicas.

A parte instrumental tem por função reforçar a linha melódica vocal, inclusive enriquecendo-a harmonicamente e fazendo-lhe contraponto.

Existem combinações ritmicas entre vocal e instrumental.

Apresenta indicações de dinâmica e articulação.

Apresenta fermata.

## 3.16. NÚMERO 14 - Lauro e Maria

### 3.16.1 ASPECTOS GERAIS

Tonalidade: Dó Maior;

Compasso: 3/4;

Andamento: *tempo de valsa lenta*;

Seções: Introdução: c.1-8;

Primeira Seção: c.9-24b;

Segunda Seção: c.25-32b;

Textura: melodia acompanhada;

Forma: binária, canção AB.

### 3.16.2 ASPECTOS HARMÔNICOS

**Cadências** Perfeitas: c.6-8 - G7-C (final da Introdução);

c.22a-23a - D7-G (primeira casa, final da Primeira Seção);

c.23b-24b - G7-C (segunda casa, final da Primeira Seção)*;

c.30b-32b - G7-C (final do número).

* Após o c.24b, final da Primeira Seção e após o c.32b, final do número, existe em ambos indicação de fim.

**Linha do baixo e clave de fá**: o baixo realiza, predominante, marcações do primeiro tempo com notas simples ou dobradas em 8as. Pode realizar também ligações melódicas como no c.3,7,12 utilizando os outros tempos do compasso.

Além da linha do baixo podem aparecer acordes em semínimas ou mínimas completando o compasso da clave de fá.

No trecho compreendido pelos c.18a-24a e também, 17b-24b, a linha do baixo faz contraponto à linha do cantor num desenho primordialmente

descendente. Esse contraponto se inicia com graus conjuntos descendentes e, depois, para a cadência, realiza saltos:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m | c.23a | 3a.M | c.20a |
| 4a.J | c.22-23a | 7a.m | c.21-22b |
| 8a.J | c.24b | | |

Em alguns trechos, aparecem duas vozes preenchendo os tempos fracos como no c.23a (ligação melódica), 18, 19, 20a e 30a.

A figura predominante na linha do baixo é a mínima pontuada.

As colcheias só aparecem em ligações melódicas.

### 3.16.3 PARTE VOCAL

**Extensão**: dó3 a fá4.

**Linha melódica**: composta por arpejos e pequenas escalas. Os saltos são mais freqüentes na Segunda Seção.

Os intervalos utilizados são:

Primeira Seção:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m | c.22a | 3a.M | c.21a |
| 4a.J | c.22b | 4a.aum | c.22a |

Segunda Seção:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.M | c.30-31 | 5a.J | c.29a |
| 6a.m | c.25-26 | 6a.M | c.27-28 |

Há *divisi* na Segunda Seção, do c.25 a 32a, com indicação de *bocca chiusa* nos c.25 a 28. Os intervalos entre as vozes são:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 2a.M | c.29a | 3a.m | c.28 |
| 3a.M | c.25 | 6a.M | c.27 |

Ocorre uma passagem pela tonalidade de Sol Maior nos c.21a até 24a e, 21b a 22b.

**Ritmo**: As semínimas predominam na Primeira Seção. Na Segunda Seção, são as mínimas.

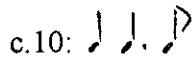
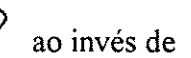
**Texto**: Os versos do texto dramático compõem três estrofes, das quais duas estão indicadas na partitura também. Da terceira estrofe do texto existe apenas o último verso indicado na partitura, precedido por um trecho cantado em *bocca chiusa.* Mas, os outros três versos se encaixam numa repetição da Primeira Seção que siga direto para a casa 2 (c.9-16, 17b-24b). Pode-se optar por acabar aí (primeira indicação de fim), ou ir para a Segunda Seção e terminar. Nessa última possibilidade, a Segunda Seção funcionaria como Coda. Também existe mais uma possibilidade que é a exclusão dessa última estrofe de onde só se aproveita o último verso ("*Sem a luz do teu amor*").

**Prosódia** - Existem pequenas defasagens:

Na palavra *colméia*, paroxítona, nos c.17 e 18a, a última sílaba *-a* está sobre marcação de tempo, resultando em "*colmeiá*".

Nos outros versos ocorrem problemas semelhantes.

**Lapsos de escrita**:

c.10:  ao invés de 

c.24b:  ao invés de 

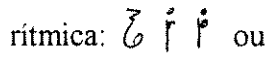
c.28:  ao invés de 

3.16.4 PARTE INSTRUMENTAL

**Função**: Reforçar a linha melódica vocal, inclusive harmonizando-a e fazer-lhe contraponto.

**Clave de sol**: por toda a clave de sol, suas notas mais agudas coincidem com a nota da melodia do cantor. Exceção: c.30b.

Em alguns trechos faz ligações melódicas: c.16, 20a, 20b.

Na primeira parte do número existem compassos onde a clave de sol está separada em duas vozes, realizando bicordes na voz inferior nesta distribuição rítmica:  ou  ou 

A partir do c.21b, final da Primeira Seção, prevalecem duas notas na clave, guardando intervalos de 6a.M e m. Exceção: c.23b.

Na Segunda Seção ainda ocorrem duas notas na clave e, nos c.26 até 32a, a linha da clave de sol é igual a linha dos cantores.

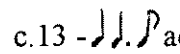
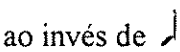
Os intervalos entre as notas são:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 2a.M | c.29a | 3a.m | c.28 |
| 3a.M | c.25 | 5a.dim. | c.29b |
| 6a.m | c.31b | 6a.M | c.27 |
| 7a.M | c.30b | | |

Na Introdução, a linha da clave de sol é escalar e arpejada.

Existem indicações de dinâmica e de fraseado na Introdução.

**Lapsos de escrita**:

c.13 -  ao invés de 

c.15 -  ao invés de 

c.17a -  ao invés de 

c.22a -  ao invés de 

c.22b -  ao invés de 

## 3.16.5 RESUMO

Canção AB em Dó Maior com duas seções e Introdução.

Ocorrem apenas cadências perfeitas (c.6-8, 22a-23a, 23b-24b, 30b-32b).

A linha do baixo marca o tempo, faz ligações melódicas e contraponto à linha do cantor.

A linha melódica do vocal é composta por arpejos e pequenas escalas. Tem uma passagem por Sol Maior e um *divisi* na Segunda Seção, em *bocca chiusa*.

Ritmicamente são encontradas mínimas e semínimas.

No texto dramático existe mais uma estrofe cantada em dueto que pode ser incluída ou excluída do número. Portanto, apresenta-se neste número a possibilidade concreta de extendê-lo ou encurtá-lo, dependendo da necessidade, daí a existência de dois finais prováveis indicados.

Existem problemas na prosódia.

A parte instrumental tem por função reforçar a linha do cantor, harmonizá-la e fazer-lhe contraponto.

Existem indicações de fraseado e de dinâmica.

## 3.17 **NÚMERO 15A - Araponga**

### 3.17.1 ASPECTOS GERAIS

Tonalidade: Sib Maior;

Compasso: 2/4;

Andamento: *allegretto*;

Seções: Introdução - c.1-4;

Primeira Seção - c.5-20;

Coda (semelhante à Introd.) - c.21-24;

Textura: melodia acompanhada;

Forma: canção estrófica com Introdução e Coda.

### 3.17.2 ASPECTOS HARMÔNICOS

**Cadências**: Imperfeita - c.3-4 - F13/Eb-Bb/D-Bb (final da Introdução);

Perfeita - c.19-20 - F7-Bb (final da seção);

c.23-24 - F7-Bb/D-Bb (final da Coda).

**Linha do baixo e clave de fá**: A linha do baixo marca o primeiro e o segundo tempos do número, utilizando tônica, 3a. e 5a. do acorde.

Nos c.7-11 ocorre nota pedal fá no segundo tempo de cada um desses compassos.

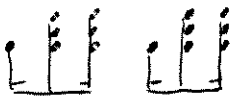
No c.12 há ligação melódica - arpejo ritmado sobre o acorde de Bb.

Nas frações de tempo existem acordes ou bicordes.

O ritmo e a distribuição de notas predominante na clave de fá é:



E variante:



3.17.3 PARTE VOCAL

**Extensão**: dó3 a fá4.
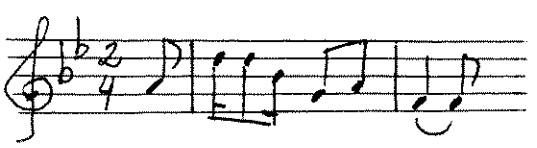
**Linha melódica** Está dividida em duas frases e Coda:

Primeira frase: c.5-12;
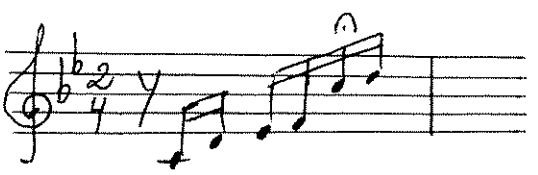
Segunda frase: anacruze do c.13 ao c.20;

Coda: anacruze do c.21 ao c.24.
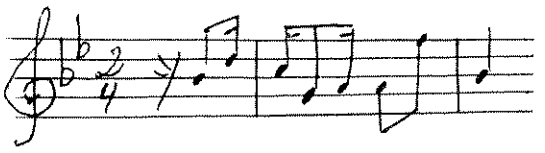
A primeira frase tem como característica movimentos gradativamente descendentes e saltos abruptos ascendentemente:



A segunda frase, ao contrário, tem como característica movimentos ascendentes e gradativos:



A Coda apresenta saltos abruptos e movimento ascendente gradativo, sintetizando os movimentos das duas frases:



Nesse trecho (Coda), a compositora indica o ritmo, os versos: *lá-rá-lá-rá-lá-lá...* e quem canta - o coro. Não indica a linha melódica, porém, pela coincidência entre a clave de sol da linha instrumental e a linha vocal predominante no número, pode-se concluir que na Coda, as linhas melódicas também coincidem. Portanto, o coro segue a clave de sol da parte instrumental.

Os intervalos utilizados na linha vocal são:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m | c.5 | 3a.M | c.7 |
| 4a.J | c.6-7 | 5a.J | c.17 |
| 6a.m | c.9 | 6a.M | c.8 |

além de graus conjuntos.

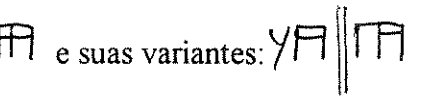
Ocorre passagem por sol menor nos c.13 a 16.

No c.17 existe nota cromática de passagem - solb, enarmônico de fá#. É um compasso de transição entre sol menor e Sib Maior.

Há ornamento - apogiatura breve no c.20.

Nos c.16 e 19 ocorrem fermatas. A primeira encontra-se na terminação do verso. A segunda suspende momentaneamente o número, criando tensão.

**Ritmo**: A síncope  é predominante. Aparece justaposta às seguintes células: 

Mas, também ocorre o grupo de semicolcheias  e suas variantes: 

quiálteras  e semínimas.

Pode-se dizer que o número oferece uma gama diversificada de combinações rítmicas.

**Texto**: Os versos presentes na partitura coincidem com os do texto dramático. Porém, não seguem a mesma ordem estrófica (são cinco estrofes). Cada vez que se chega ao fim da partitura, duas estrofes são contempladas o que nos dá uma estrofe extra. Não existem indicações de cortes ou mudanças mas, todos os versos do texto encaixam-se na melodia.

A compositora anotou no texto: "Música sentimental, amorosa, quente, macia, que toque o coração da gente."

**Prosódia**: Quanto aos acentos poéticos e musicais das duas primeiras estrofes presentes na partitura, não foi encontrado nenhum problema que pudesse comprometer o entendimento dos versos. Quanto ao restante das estrofes, presentes no texto dramático, ocorrerão erros prosódicos. Eles serão em maior ou menor quantidade dependendo da ordem estrófica seguida.

### 3.17.4 PARTE INSTRUMENTAL

**Função**: reforçar a linha melódica vocal e dar apoio harmônico.

**Clave de sol**: predominantemente acordal, coincidindo sua nota mais aguda com a linha do cantor. Exceções: c.11 (primeiro tempo), c.13 (segundo tempo), c.17 (primeiro tempo), c.19.

Ritmicamente também coincide seu ritmo com o ritmo da linha vocal. Exceções: c.11, 17, 18, 19.

Ao trecho denominado Coda e que o coro deve seguir a clave de sol da parte instrumental (c.21-24), são encontradas notas duplas (bicordes), o que pode indicar *divisi* das vozes do coro.

Existe indicação agógica - *rall.*.(c.19).

Duas fermatas no c.16 marcam final de verso e de semi-frase.

3.17.5 RESUMO

Canção estrófica com Introdução e Coda na tonalidade de Sib Maior.

Cadências perfeitas (c.19-20, 23-24) e imperfeitas (c.3-4).

O baixo marca os tempos e realiza nota pedal. Nas frações de tempo ocorre acordes ou bicordes:

A linha melódica apresenta duas frases e Coda, com movimentos ascendentes, descendentes e saltos.

Faz passagem na tônica relativa sol menor, apresenta ornamento, nota cromática de passagem e fermatas.

Embora não indicado no cabeçalho, o coro também participa do número.

Ritmicamente, predomínio da síncope  e diversificadas combinações rítmicas; quiálteras.

Existem mais estrofes no texto dramático e sua ordenação, na partitura, está diferente.

Nos versos constantes na partitura não foram encontradas defasagens prosódicas.

A parte instrumental tem por função reforçar a linha melódica vocal e dar apoio harmônico.

Existe indicação agógica.

## 3.18. **NÚMERO 16 - Concertante**[13]

### 3.18.1 ASPECTOS GERAIS

Tonalidade: Sib Maior;

Compasso: 2/2; 2/4; 3/4;

Andamento: *allegro agitato; allegro giusto; andante; allegretto moderato, lento; valsa moderato à 3;*

Seções: Introdução - c.1-10 - Ré menor; fórm. comp.4/4; *allegro agitato*;

Primeira Seção: anac. c.11-23 - Ré menor; fórm. comp.2/4; *allegro giusto*;

Segunda Seção: c.24-46 - Ré menor;

c.24-32 - Ré menor; fórm. comp.4/4; *andante*;

c.33-37 - Ré Maior; fórm. comp.3/4; *allegretto moderato*;

c.38-46 - Ré menor; fórm. comp.2/4; *allegretto moderato*

Ponte: c.47-52 - Ré menor; fórm. comp.2/4; *lento*;

Terceira Seção: c.53-83 - Sib Maior; fórm. comp.3/4; *valsa moderato à 3*;

Coda: anacruze c.84-89 - Sib Maior; fórm. comp.3/4; *valsa moderato à 3*;

Textura: melodia acompanhada. Na Primeira e Segunda Seções, o número está escrito para voz solista e piano. Na Terceira Seção ocorre simultaneamente três linhas de solistas, coro e piano, portanto, é uma seção polifônica.

Forma: livre, ABC com Introdução e Coda.

[13]"Denominação de antecedentes operísticos que se dá a uma peça, quase sempre colocada ao final de um ato, com a qual se pretende obter um efeito grandiloquente, conferindo intervenções a todos os personagens (ou aos mais importantes), ao coro e à orquestra. "
ZAMACOIS, J. **Curso de Formas Musicales**. 5a. ed. Barcelona: Labor, 1982. p.252.

3.18.2 ASPECTOS HARMÔNICOS

**Cadências -** À Dominante: c.9 - Am (final da Introdução);

c.46-Am (final da Segunda Seção)

Perfeitas: c.23-24 - A7-Dm (passagem da Primeira para Segunda Seção);

c.82-83 - F7-Bb (final da Terceira Seção);

**Linha do baixo e clave de fá**:

Introdução (c.1-10): caracteriza-se pela escala cromática a partir da nota ré, em movimentos ascendentes e descendentes. No último tempo do c.5, justaposto ao desenho cromático, ocorre trêmulo sobre o acorde de ré diminuto (D°). A partir do c.8, notas duplas em 3a.m, 5a.J ou 8a.J conduzem à cadência.

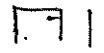
Ritmicamente, predomínio de semicolcheias.

Primeira Seção (anac. c.11-23): Da anacruze do c.11 até o primeiro tempo do c.14, a linha do baixo faz uníssono com a linha do cantor. O desenho melódico é ascendente com intervalos de 3a.m e 4a.J. A partir do c.14, existem notas duplas ou acordes. As notas duplas podem estar distantes por 8a.J, 6a.m, 5a.J.

Predomínio rítmico de semínimas.

Segunda Seção (c.24-46):

Nos c.24-32 com fórmula de compasso 4/4, a linha do baixo faz contraponto à linha vocal. Utiliza graus conjuntos e saltos de 3a.M e m (c.29), 5a.J e 6a. m (c.24).

Predomínio rítmico da célula 

Este trecho da seção possui caráter rítmico propiciado pela linha do baixo.

Nos c.33-37 com fórmula de compasso 3/4, a linha do baixo apresenta-se em 8as. e graus conjuntos. Existe apenas um salto de 4a.J. Nos c.36 e 37, justaposto às 8as., existe um ostinato rítmico  [14], composto por notas duplas separadas por 3a.m ou 4a.J.

[14]Este ostinato rítmico prevalece em todo o trecho mas, nos c.33-35 é realizado na clave de sol.

A figura predominante no baixo é a mínima.

Nos c.38-46 com fórmula de compasso 2/4, a clave de fá é muito diversificada. Existem notas duplas em 8as., acordes, trêmulos e notas simples. Os saltos são predominantes: 3a.M (c.41), 4a.aum. (c.40) e intervalos maiores que 8a.

Ponte (c.47-52): Predomínio de notas simples em desenho escalar descendente e figuras de mínimas.

Terceira Seção (c.53-83): A linha do baixo realiza, predominantemente, o baixo contínuo, dando a base harmônica da seção. Prevalecem mínimas e semínimas ritmicamente.

Completando o desenho da clave de fá são encontrados acordes e bicordes em semínimas.

Coda (anac. c.84-89): É uma condução para o final do número contendo basicamente notas simples ou dobradas em 8as.

Na parte rítmica predominam mínimas e semínimas.

**Lapsos de escrita**:

c.10 - clave de fá: desnecessária a pausa de colcheia, ela excede o tempo do compasso.

c.30 - clave de fá: a mínima é pontuada.

c.37 - clave de fá: idem

c.40 - clave de fá: falta um ponto de aumento na semínima.

### 3.18.3 PARTE VOCAL
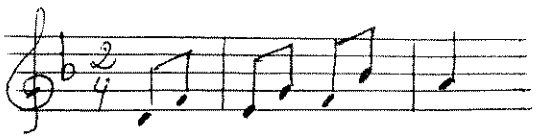
**Extensão**: dó3 a sib4.

**Linha melódica**:
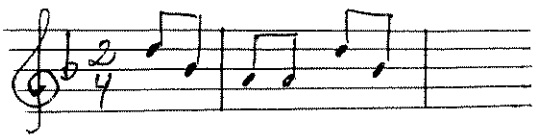
Introdução(c.1-10): Intervalo de 3a.m ascendente sobre o nome de Maria.

Primeira Seção(c.10-23): Caracteriza-se por pequenos motivos que se repetem:

Primeiro motivo - Composto por 3a.m e 4a.J em sentido ascendente:



Segundo motivo - Descendente contendo 3a.M e 4a.J:



Terceiro motivo: Repetição da nota lá3. Aparece *divisi* nos c.23 e 24 guardando intervalos de 4a. e 5a.J entre as vozes.

Segunda Seção(c.24-26): A insistência sobre o lá3 (V de Ré Maior ou menor) do último motivo da seção anterior persiste. Mas, agora, combinada à saltos e graus conjuntos.

Os intervalos realizados são:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 2a.aum. | c.34 | 3a.m | c.34 |
| 3a.M | c.30 | 4a.J | c.38 |
| 5a.J | c.26-27 | 6a.m | c.26 |
| 6a.M | c.29-30 | | |

Existem vestígios de progressão nesta seção nos inícios das semifrases:

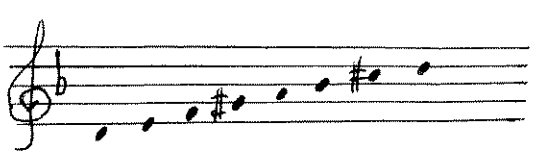
c.25-29 - o intervalo lá3-fá4 - modelo;

c.29-32 - o intervalo sol3-mi4 bequadro - reprodução;
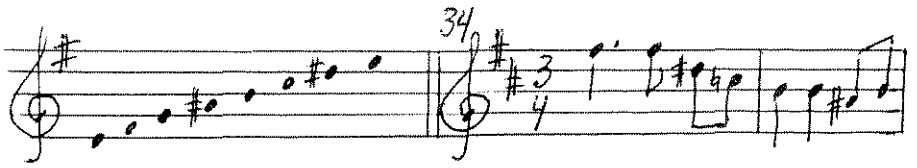
c.33-35 - o intervalo lá3-fá#4 - modelo;

c.35-37 -o intervalo si3-sol4 - reprodução.

Existe nota cromática de passagem nos c.26 e 42 - sol# que é o IV grau alterado da escala menor cigana:



Esta escala é realmente utilizada na cadência em mi menor nos c.34-35



O trecho que compreende os c.33-37, em Ré Maior, não se pode esquecer que lá# é enarmônico de sib, reportando-se à tonalidade anterior e posterior a ele -Re menor.

Ocorre passagem por sol menor harmônico nos c.28-29.

Existe *divisi* nos c.42 e 43 guardando intervalos de 3a.M e m, 5a.dim., 6a.M e m, 7a.dim., 8a.J entre as vozes.

**Lapso de escrita**:

c.43 - falta o sustenido ao lado da nota fá4.

Ponte (c.47-52): o texto é falado, indicado na partitura (melodrama).

Terceira Seção e Coda (c.53-89): A sua linha melódica está escrita para 3 e 4 vozes solistas e, coro com alguns trechos em *divisi*.

Primeira voz: personagem Lauro - sua linha melódica é composta essencialmente por saltos:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 2a.aum. | c.86 | 3a.m | c.52-53 |
| 3a.M | c.54 | 4a.dim | c.86-87 |
| 4a.J | c.76-77 | 5a.dim. | c.65-66 |
| 5a.J | c.62 | 6a.m | c.66 |
| 6a.M | c.68-69 | 7a.m | c.56-57 |

Nota cromática de passagem no c.61 - dó# e c.65 - sol#, reportando-se à escala menor cigana da segunda seção. Também ocorre fá# como nota cromática de passagem no c.86.

Existem progressões:

Modelo: c.61-64;

Reprodução: c.65-68;

Progressão modificada:

Modelo: c.69-72;

Reprodução modificada: c.73-76.

Segunda voz: personagem Maria - sua linha melódica é composta por saltos e graus conjuntos. Ocorrem intervalos de:

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 2a.aum. | c.86 | 3a.m | c.52-53 | 3a.M | c.70 |
| 4a.J | c.86 | 5a.dim. | c.64-65 | 5a.J | c.56-57 |
| 6a.m | c.66 | 6a.M | c.79-80 | 7a.m | c.72-73 |

Existem alguns trechos de contato (uníssono) com a primeira linha (do personagem Lauro): c.60 e 61, 65-68, 77-83.

Aparece progressão modificada:

Modelo: c.61-64;

Reprodução modificada: c.65-68;

Apresenta notas cromáticas de passagem: dó# - c.61, sol# - c.65 e fá# - c.86 (como na primeira linha), mi bequadro - c.62 e si bequadro c.75-76.

Terceira linha: personagem Helena e_____[15] - caracteriza-se predominantemente por graus conjuntos. Mas os saltos existem em pequena quantidade:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 2a.aum. | c.76 | 3a.m e M | c.54 |
| 4a.dim. | c.72 | 4a.J | c.58-59 |
| 5a.dim. | c.65-66 | 6a.m | c.66 |

Aparecem trechos em *divisi*: c.71-74, guardando intervalos de 4a.aum., 6a.M e 6a.m entre as vozes.

C.86 e 87 apresentam intervalos de 3a.M e 3a.m entre as vozes.

São encontradas progressões modificadas:

Modelo: c.53-56;

[15]Não foi possível compreender o que está escrito. Não se refere a nenhum personagem mencionado até então ou, aos prováveis atores listados no início do texto dramático.

Reprodução modificada: c.57-60;

Modelo: c.61-64;

Reprodução modificada: c.65-68.

Apresenta o sol# como nota cromática de passagem no c.65, como as outras vozes superiores e também no c.57. O dó# (c.53), o si bequadro (c.75), o láb (c.76) e o fá# (c.84) devem ser acrescentados a esta lista.

Essa terceira linha possui três compassos iguais aos das vozes superiores: c.65, 67 e 68.

Quarta linha: Coro - apresenta trechos em uníssonos e *divisi* de até três vozes. Tem elementos das outras linhas, principalmente da segunda (personagem Maria).

O trecho que compreende os c.69-73 é em uníssono com a segunda linha. Os c.55-57 será realizado exatamente igual nos c.71-73 pela terceira linha.

Os c.59-71 perfazem uma ligação melódica escalar descendente. Nos outros compassos realiza complementação harmônica.

Quanto ao conjunto vocal[16], os cruzamentos de vozes são constantes. Os intervalos mais comuns entre as vozes são de 3as. menores e Maiores, 4as. Justas e aumentadas, 5as. Justas, diminutas e aumentadas e, 6as. Maiores e menores.

Procedimentos de imitação entre as vozes também são adotados - c.57-63.

**Ritmo:** Na Primeira e Segunda Seções predominam colcheias, mas aparecem tercinas  e a síncope 

Na Terceira Seção predominam semínimas e mínimas.

**Lapso de escrita**: É comum nessa seção, pela complexidade de vozes, a falta de pontos de aumento completando o compasso - c.67, terceira e quarta linha.

**Texto**: Os versos presentes no texto dramático sofreram algumas modificações como mudança de ordem, cortes e acréscimos na partitura.

[16]ver anexo, redução da parte vocal.

Existem anotações no texto feitas pela compositora sobre o local do palco onde os personagens devem cantar (direita, esquerda, frente, centro...) e voltados para quem. Exemplo: "para Doca."

Chiquinha Gonzaga anota também: "Continuação do concertante. Por ele deve passar todos os motivos de Maria, Lauro e Araponga."

Na partitura, esta indicação foi seguida em parte. O personagem Araponga não aparece no número e nem o seu motivo.

Esse concertante é uma variação de um outro concertante composto por Chiquinha Gonzaga para a peça **Pudesse esta Paixão**, texto de Álvaro Colás (1912). A compositora aqui, funde dois números musicais daquela peça (n.22 e 28)

A letra, no texto, deve ficar desta maneira:

"(Helena grita): *Ai!*

*Maria!*

*Meu Deus!*

(Maria): *Não fui a tanto impelida*

*Pelos ódios em furor*

*Defendi a minha vida*

*Defendi o meu amor*

(Helena): *Defendeu o seu amor*

(Archimedes e Coro): *Defendeu o seu amor*

(Maria): *Sinto um frio que regela*

*Meu coração contrafeito*

*Vejo sombras que se esgueiram*

*Nas solidões do meu peito*[17]

[17]Essa estrofe é a mesma presente no número 14.

(Lauro para Doca): *Não mereces nem a morte*

*Alma que os ares vicia*

*O meu desprezo é mais forte*

*Do que a tua covardia*

(Todos): *Tua covardia*

(Archimedes para Doca, falando): *Vais pagar a brincadeira*

*Entre as grades da prisão*

(Saída de Doca preso)

(Tutti: Lauro/Maria/Helena e ____/Coro)[18]:

*1 Maria, Maria, Maria, Maria / Amor,amor, amor*

*2Vem a meus braços querida/ Defendo a minha vida*

*3Quero sentir teu calor/ Defendo o meu amor*

*4Nos teus braços querida sinto imenso o teu amor/ Adeus, amor, adeus, amor*

*5Vou defender a tua vida/ Vem defender a minha vida*

*6Quero sentir teu calor/ Vem defender meu amor*

*7Maria, Maria/ Meu amor, meu amor*

(Helena e ____/ Coro):

*1Pobre filha querida tu pecaste oh meu bem/ Pobre filha que vida tu pecaste oh meu bem*

*2Pra defender tua vida/ Oh! Maria*

*3Pra defender teu amor/ Oh! Maria*

*4Pobre filha querida tu pecaste meu bem/ Maria, Maria, Maria, Maria*

*5Pobre filha querida/ Vem defender a sua vida*

*6Pecaste contra o senhor/ Vem defender seu amor*

*7Maria, Maria/ Maria!*

[18]Os versos foram numerados para facilitar o entendimento pois, cada número ocorre simultaneamente.

**Prosódia**: Não foi encontrado nenhum problema na compreensão dos versos quando entoados.

### 3.18.4 PARTE INSTRUMENTAL
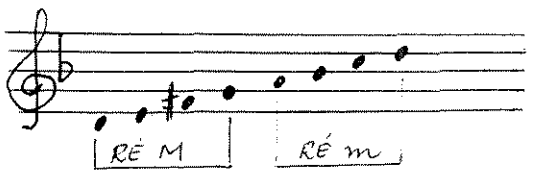
**Função**: reforçar a linha melódica vocal e dar-lhe apoio harmônico.

**Clave de sol**:

Introdução(c.1-10): realiza cromatismo.

Primeira Seção (anac. c.11-23): Segue a linha melódica do canto nos três compassos iniciais. Depois ocorrem cinco compassos em acordes ou bicordes e, em alguns deles a nota mais aguda coincide com a nota da linha melódica do cantor.

No c.19 há uma pequena escala que inicia em Ré Maior e termina em Ré menor natural:




A seção termina com bicordes na clave de sol.

Segunda Seção (c.24-46): caracteriza-se por acordes arpejados e escalas em contraponto à linha melódica vocal. No c.33 passa a ser acordal e polifônica realizando ostinato rítmico  numa das vozes. A partir do c.35, a nota mais aguda da clave é igual à linha do canto. Do c.38 em diante, os acordes predominam, desaparecendo a polifonia, culminando num arpejo descendente que conduz à cadência.

Ponte (c.47-52): Os arpejos prevalecem perfazendo uma extensa ligação melódica.

Terceira Seção (c.53-83): Acordal e polifônica. A nota mais aguda da clave coincide com as linhas melódicas da parte vocal. Atenção às notas de

passagem que sugerem a tonalidade de Ré menor (tom da anti-relativa, presente nas outras seções como tom principal) nos c.54, 61-62, 64-65.

Coda (anac.c.84-89): arpejos, acordes e trêmulo.

Ritmicamente não se pode dizer que existe o predomínio de alguma célula rítmica. A figura da semínima está presente em todo o número na parte instrumental.

Existem indicações de dinâmica, articulação, interpretação por todo o concertante. Há muitas mudanças no andamento como *allegro*, *lento*, *andante*, *largo*, e usa-se as indicações agógicas: *rallentando*, *rittenuto.*

Fermatas também se fazem presentes neste número.

Aparecem indicações de cortes (//), que até então, não haviam sido usados na peça.

**Lapsos de escrita**:

c.21 - clave de sol e de fá: a figura é de mínima e não de semínima.

c.39 - clave de sol: falta uma pausa de colcheia para completar o tempo.

A partir do c.53, como a parte instrumental é polifônica, é comum que a compositora nem sempre complete os tempos de cada voz. Também o número de vozes da polifonia não é constante. Às vezes três, às vezes quatro (c.64-65) e até duas vozes apenas (c.72). No c.56, clave de sol, falta o bequadro na nota si.

### 3.18.5 RESUMO

Número musical de final de ato, denominado concertante pela compositora, de forma livre ABC com Introdução e Coda.

As seções iniciais são em ré menor e Ré Maior. A última é em Sib Maior.

Mutabilidade da fórmula de compasso e do andamento.

Cadências à dominante (c.9,46) e perfeita (c.23-24, 82-83).

A linha do baixo realiza uníssonos com a linha vocal, contraponto, baixo contínuo ou simplesmente apoio harmônico no decorrer do número.

A clave de fá realiza de modo geral apoio harmônico através de acordes, bicordes e trêmulos.

A parte vocal é bastante diversificada variando a cada seção, mas a presença de saltos é uma constante.

A partir da Segunda Seção, notas cromáticas de passagem são comuns.

A Terceira Seção, em Sib Maior, é polifônica e nela são encontrados cruzamentos de vozes e procedimentos de imitação e progressão.

As escalas cromática, menor cigana e menor harmônica são utilizadas.

Ritmicamente o número é bastante diversificado.

Os versos do texto dramático foram modificados na partitura.

Este concertante é uma variação de outro concertante da peça **Pudesse esta Paixão** (1912).

Prosodicamente sem problemas.

A parte instrumental tem por função reforçar a(s) linha(s) melódica(s) e dar-lhe(s) apoio harmônico, mesmo quando realiza polifonia (Terceira Seção).

Tem indicações de dinâmica, agógica, articulação e interpretação por todo o número.

Possui fermatas e cortes (//).

Existem lapsos de escrita.

Francisca Gonzaga faz anotações cênicas no texto sobre o local do palco onde as personagens devem cantar e voltados para quem.

TERCEIRO ATO

## 3. 19. **NÚMERO 17 - Banda em cena**

### 3.19.1 ASPECTOS GERAIS

Tonalidade: Mib Maior;

Compasso: 2/4;

Andamento: *tempo de marcha*;

Seções: Introdução - c.1- até a primeira pausa de colcheia do c.4;

Primeira Seção - anac. c.5 - c.20;

Textura: melodia acompanhada;

Forma: canção AA' com Introdução.

### 3.19.2 ASPECTOS HARMÔNICOS

**Cadências**: Perfeita - Bb7-Eb (c.18b-20b).

**Linha do baixo e clave de fá**: a linha do baixo marca as pulsações do compasso com notas simples utilizando a 3a., a 5a. e a tônica do acorde. Ocorrem ligações melódicas nos c.11-12, graus conjuntos descendentes e, no c.19b-20b, arpejo descendente sobre Eb6.

Nas partes fracas de tempo do compasso aparecem bicordes na clave de fá.

Ritmicamente imperam as seqüências de colcheias com esta distribuição de notas:



### 3.19.3 PARTE VOCAL: não se trata de composição com linha vocal.

### 3.19.4 PARTE INSTRUMENTAL

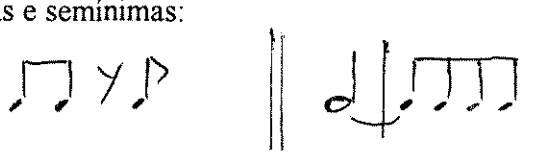
**Clave de sol**: Nos três primeiros compassos é acordal. Quando inicia a seção, é nela que é encontrada a linha melódica predominantemente de notas simples e graus conjuntos.

Existem saltos de:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m | c.15 | 3a.M | c.17b |
| 4a.J | c.14 | 5a.J | c.18b |

Há uma progressão cujo modelo se encontra na ancruze do c.5 até a primeira colcheia do c.8 e, a reprodução está na anacruze do c.9 até a primeira colcheia do c.12.

Ritmicamente as colcheias predominam, mas com variantes e, justapostas à mínimas e semínimas:



Cadência em Fá menor (subdominante relativa) nos c.13-16.

**Lapso de escrita**: c.19b - desalinhamento entre a clave de sol e de fá na escrita rítmica.

3.19.5 RESUMO

Número instrumental em Mib Maior em forma canção AA' com Introdução.

Há uma única cadência do tipo perfeita (c.18b-20b).

A linha do baixo marca as pulsações do compasso usando tônica, 3a. ou a 5a. do acorde. Também realiza ligações melódicas.

Nas partes fracas de tempo ocorrem bicordes na clave de fá.

Ritmicamente predominam as seqüências de colcheias na clave de fá.

Na clave de sol, a linha melódica é predominantemente de notas simples e graus conjuntos.

Existe uma progressão e uma passagem em fá menor.

Ritmicamente também são as colcheias que predominam na clave de sol, mas com variantes.

## 3.20 **NÚMERO 18 - Casemiro, Calunguinha e côro - samba-dança**

### 3.20.1 ASPECTOS GERAIS

Tonalidade: Dó menor;

Compasso: 2/4;

Andamento: *allegro*;

Seções: Introdução - c.1-6;

Primeira Seção - c.7- primeiro tempo c.23;

Segunda Seção - anac. c.24 - primeiro tempo c.31a;

Coda - c.2-6 e 31b;

Textura: melodia acompanhada;

Forma: canção AB com Introdução e Coda.

### 3.20.2 ASPECTOS HARMÔNICOS

**Cadências**: À Dominante - c.7 e 22 - G7 (final da Introdução e da Primeira Seção);

Perfeita - G7-C - c.30-31a (final da Segunda Seção);

G7-C - c.6-31b (final do número; terminação picarda).

**Linha do baixo e clave de fá**: faz contraponto à linha melódica vocal, seguindo a seqüência dos acordes, mas amenizando os saltos. Na Introdução, para ir da tônica à dominante, utiliza uma pequena escala com passagem cromática (c.1,3). Também utiliza tônica, 3a. e 5a. dos acordes, aproximando-os (c.5 e 6).

Na Primeira Seção usa cromatismo descendente com inversão dos acordes (c.8-9, 12-13, 20-21) e, graus conjuntos (c.9-10, 13-14, 17-18, 21-22).

Pequenos saltos:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m | c.9 | 3a.M | c.18-19 |
| 4a.J | c.22 | 5a.J | c.14 |
| 6a.m | c.13 | | |

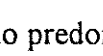
e apenas um salto maior de 8a. no c.20. Mas, todos esses saltos referem-se ou a tônica, 3a., 5a. ou 7a. do acorde.

Na Segunda Seção prevalecem estas características acrescentando-se na relação intervalar acima, a 7a.m (c.30).

A compositora realiza na clave de fá do c.26 da Segunda Seção (Dó Maior), exatamente a mesma linha melódico-rítmica do c.8 da Primeira Seção (Dó menor).

O c.31a tem a mesma escala do c.1, agora funcionando como ligação melódica entre seções.

Além da linha do baixo, na clave de fá do número aparecem acordes ou bicordes em partes fracas de tempo.

O ritmo predominante é a síncope 

A distribuição rítmica das notas é:



E variantes:



**Lapso de escrita**:
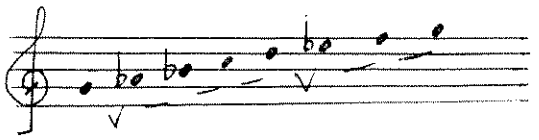
c.10 - a nota si2 é bequadro como no c.14.

3.20.3 PARTE VOCAL

**Extensão**: ré3 a fá4.

**Linha melódica**: o número tem como característica principal a repetição, quer seja de notas, quer seja de motivos. Por exemplo, a primeira semi-frase - c.7-10 é semelhante a segunda semi-frase - c.11-14. Somando-se a isto, na Primeira Seção há nos c.7-18 uma forte tendência modal.

Este trecho pode ser entendido dentro da escala frígia de sol:



Na Segunda Seção também existe semelhança entre as duas frases:

Primeira frase - anac. c.24 até o primeiro tempo do c.27;

Segunda frase - anac. c.28 até o c.31.

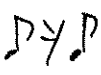
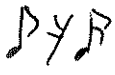
Os intervalos utilizados são:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m e M | c.9 | 4a.J | c.10-11 |
| 5a.J | c.16 | 6a.m | c.20 |
| 6a.M | c.25 | 7a.m | c.19 |

Considerando a Primeira Seção tonal, ocorre cadência em fá menor nos c.15-16, subdominante de Dó menor e, outra em Mib Maior nos c.19-21, relativa maior de Dó menor.

**Ritmo**: Predomínio da síncope 

**Lapso de escrita**:

c.21 - primeiro tempo. Ao invés de  o ritmo é 

**Texto**: No texto dramático há uma estrofe de seis versos para solista, um estribilho de quatro versos (para o coro) e, outra estrofe de seis versos com indicação para retornar ao estribilho.

Na partitura consta apenas a primeira estrofe acrescida de dois versos finais, iguais aos dois primeiros:

*"Ninguém comigo se meta*

*Não se meta mesmo não."*

Quanto ao estribilho, já no texto dramático está feita a alteração à mão que prevaleceu na partitura.

A segunda estrofe presente no texto cabe perfeitamente na repetição da partitura com o mesmo acréscimo anterior.

A compositora anotou ao lado uma informação incompleta: "Poderá servir o número 4 ou o número 5 ou o número 15 de..."

Estruturalmente, este número guarda semelhança com o número 12 (Desafio) da peça **Forrobodó**.

**Prosódia**: Apresenta problemas apenas na palavra *comigo*, paroxítona, no c.19, onde a sílaba átona *-go* está sobre marcação de tempo resultando em "*comigô*".

No caso de repetição para se contemplar a segunda estrofe do texto dramático, não foram encontradas defasagens prosódicas.

### 3.20.4 PARTE INSTRUMENTAL

**Função**: Reforçar a linha melódica vocal, dar-lhe apoio harmônico e fazer-lhe contraponto.

**Clave de sol**: Na Introdução é basicamente acordal. Por todo o restante do número segue a linha vocal com pequenas modificações.

Nos c.8, 10, 12 e 14 perfaz um ostinato rítmico-melódico com a nota sol4 em semínima.

Nos c.16, 18, 19, 20, 21 existem pequenas diferenças rítmicas e/ou melódicas com relação à linha vocal.

Nos c.19 e, 24 a 31 podem ser encontrados bicordes ou acordes formados sob a nota da melodia.

Ritmicamente, prevalece a síncope 

Apresenta sinais de articulação e corte (//).

**Lapso de escrita**: c.11 - falta em todos os pentagramas, o láb na armadura das claves.

3.20.5 RESUMO

Melodia acompanhada em Dó menor, de forma canção AB com Introdução e Coda.

Cadências do tipo à dominante (c.7, 22) e perfeita (c.30-31a, 6-31b).

O número apresenta terminação em Dó Maior (picardia).

O baixo faz contraponto à linha vocal. Completando a clave inferior aparecem acordes ou bicordes.

A síncope predomina ritmicamente na clave de fá 

A linha melódica tem como característica a repetição.

Na Primeira Seção existe um trecho, c.7-18 que pode ser considerado modal - sol frígio.

Existem cadências em fá menor e Mib Maior, ambas na Primeira Seção.

Na linha melódica predomina a síncope  no aspecto rítmico.

Existem pequenas diferenças entre o texto dramático e o texto da partitura.

Apresenta semelhanças com o número musical 12 - Desafio de **Forrobodó**.

Existe apenas uma defasagem prosódica.

A parte instrumental tem por função reforçar e dar apoio harmônico à linha vocal além de lhe fazer contraponto. Apresenta ostinato rítmico-melódico em 4 compassos.

## 3.21. NÚMERO 19 - Fanfarra (banda no palco) - Pequeno concertante - Tenor, Soprano e Coro.

### 3.21.1 ASPECTOS GERAIS

Tonalidade: Fá Maior;

Compasso: 4/4; 2/4; 3/4;

Andamento: algumas seções com indicação outras sem;

Seções: Introdução - c.1-9 - Dó Maior; fórmula de comp. 4/4, sem indicação de andamento.

Primeira Seção - c.10-25a - Fá Maior; fórmula de comp. 2/4; andamento: *marcha*;

Ponte 1 - c.25b até primeiro tempo do c.27 - Sol Maior; fórmula de comp.2/4; sem indicação de andamento.

Segunda Seção - anac. c.28-43 - Sol Maior; fórmula de comp.4/4; sem indicação de andamento;

Ponte 2 - c.44-48 - tonalidade de transição (Sol Maior para Dó Maior); fórmula de comp.3/4; andamento: *allegro*;

Terceira Seção - anac. c.49 até dois primeiros tempos c.57 - Dó Maior; fórmula de comp.4/4; andamento: *allegretto*.

Quarta Seção - anac. c.58 até os dois primeiros terços c.81 - tonalidade: Fá Maior (c.58-65) e Dó Maior no restante da seção; fórmula de comp. 3/4; sem indicação de andamento.

Quinta Seção - anac. c.82-89 - Dó Maior; fórmula de comp. 3/4; sem indicação de andamento;

Ponte 3 - c.90-91 - tonalidade de transição (Dó Maior para Fá Maior); fórmula de comp. 3/4; sem indicação de andamento;

Coda - c.92-107 - Fá Maior; fórmula de comp.3/4; sem indicação de andamento.

Textura: melodia acompanhada. O número foi concebido para orquestra e vozes (coro ou solo), daí as anotações de "rufos", "metal".

Forma: livre, ABCDE com Introdução e Coda;

### 3.21.2 ASPECTOS HARMÔNICOS

**Cadências** - Perfeitas: c.8-9 - G7-C (final da Introdução);

c.24-25a - C7-F (final da Primeira Seção);

c.43 - D7-G (final da Segunda Seção);

c.56-57 - G7-C (final da Terceira Seção);

c.71-73 - G7-C (final da Quarta Seção);

c.88b-89b - G7-C (final da Quinta Seção);

c.106-107 - C7-F (final do número);

À Dominante: c.27 - D7 (Ponte 1);

c.48 - G7M (Ponte 2);

c.91 - C7M (Ponte 3);

**Linha do baixo e clave de fá**:

Introdução (c.1-19): linha do baixo composta por notas duplas em 8as. (c.5) ou notas simples que sustentam a harmonia (c.4). Ocorre um trêmulo no c.7 com intervalo de 6a.m entre as notas. Os outros intervalos presentes na linha do baixo são:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m | c.3 | 3a.M | c.6 |
| 4a.dim. | c.3-4 | 5a.J | c.8 |
| 8a.J | c.9 | | |

No c.1 é encontrado um desenho acordal descendente (Abm) na clave de fá.

**Lapsos de escrita**:

c.1 - as notas dó e mi são bemóis em ambas as claves;

c.2 - a nota mais grave do primeiro e segundo tempos é mib;

c.3 - as notas lá e dó são bemóis em ambas as claves;

c.6 - a nota si é bemol em ambas as claves;

Primeira Seção (c.10-25a): a linha do baixo marca as pulsações do compasso ou pelo menos o primeiro tempo, em notas simples ou dobradas em 8a. Os intervalos são:

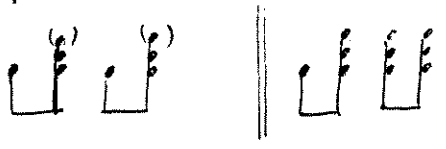
| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m | c.17 | 3a.M | c.11 |
| 4a.J | c.12 | 5a.J | c.10 |

além dos graus conjuntos que amenizam as passagens de acordes (c.19-20).

Existe ligação melódica nos c.17 e 24.

As colcheias perfazem a figura rítmica predominante.

No restante dos tempos aparecem acordes ou bicordes configurados nesta distribuição de notas:



Ponte 1 (c.25b até primeiro tempo c.27): notas simples perfazem o arpejo sobre o acorde de D7 em figuras de semínima.

Segunda Seção (anac. c.28-c.43): a linha do baixo é formada por:

a) arpejos, normalmente em figura de colcheia (c.28) e notas simples; ou

b) notas duplas com intervalos entre si de:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 5a.dim. | c.34 | 5a.J | c.32 |
| 5a.aum. | c.38 | 8a.J | c.31 |

os quais aparecem em semínimas, marcando as pulsações ou apenas no primeiro tempo do compasso.

Ocorrem acordes nos c.40 e 43 em mínimas.

Completando a clave de fá aparecem acordes ou bicordes em tempos fracos.

Ponte 2 (c.44-48): a linha do baixo realiza apenas a nota sol, dobrada em 8a. no último compasso (48).

Terceira Seção (anac. c.49 até dois primeiros tempos c.57): baixo predominantemente de notas simples em semínimas, no primeiro e terceiro tempos do compasso. O restante do compasso é preenchido por pausas. Apenas no c.56 não existem pausas. Os baixos, em 8as., fazem um movimento ascendente de 2a.M e o compasso é terminado por uma nota simples, sol1, repetição do tempo anterior.

Nessa seção, os intervalos realizados pelo baixo são:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m | c.49 | 3a.M | c.52 |
| 4a.J | c.50 | 5a.J | c.51 |
| 6a.M | c.54 | | |

além dos graus conjuntos.

Quarta e Quinta Seções (anac. c.58 até c.89): o baixo marca o primeiro tempo do compasso com notas simples em figura de semínima. São utilizadas as tônicas, ou 3as., ou 5as., ou 7as. dos acordes em questão em cada compasso.

Os intervalos entre os baixos são:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m | c.74-75 | 3a.M | c.58-59 |
| 4a.J | c.59-60 | 5a.J | c.64b-65b |
| 6a.m | c.82-83 | 6a.M | c.65b-66 |
| 7a.m | c.75-76 | 7a.M | c.64a-65a |

além dos graus conjuntos. Nos c.83-84 aparece um intervalo maior de 8a.

No restante do compasso ocorrem acordes ou bicordes em mínimas ou semínimas perfazendo a seguinte distribuição de notas:

a) 

b) 

A distribuição do tipo a, acima, é a única a aparecer na Quinta Seção.

Ponte 3 e Coda (c.90-107): o baixo aparece predominantemente no primeiro tempo, em figura de semínima, dobrado em 8a. Veja esquema:



No restante do compasso existem acordes ou bicordes em semínimas e, pausas.

### 3.21.3 PARTE VOCAL

**Extensão**: indicação de tenor - ré3 a sol4;

indicação de coro (misto de vozes agudas) - si2 a sol4;

indicação de soprano - sol3 a dó5.

**Linha melódica**:

Segunda Seção (anac. c.28-43):

Primeira frase: anac. c.28-35 - tenor. A linha melódica caracteriza-se pelo movimento predominantemente ascendente em arpejos ou graus conjuntos.

Intervalos:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m | c.30 | 3a.M | c.28 |
| 4a.J | c.28 | 5a.J | c.34 |
| 6a.M | c.32 | 8a.J | c.31 |

Nota cromática de passagem - mib (c.30).

Segunda frase: c.35-43 - coro e tenor. A parte do coro está dividida em três vozes escritas em dois pentagramas.

O pentagrama superior do coro destina-se a uma única linha melódica que imita, até o c.39, a primeira frase feita pelo tenor. A partir do c.40 ocorre uma pequena variação que conduz à cadência. Os intervalos realizados aqui são os mesmos realizados pelo tenor na primeira frase.

O pentagrama inferior do coro possui *divisi* para duas vozes que tem como característica, a repetição de notas e graus conjuntos quando observadas linearmente. Possuem apenas um salto: 5a.J (voz superior) e 4a.J (voz inferior) no c.37. Se observadas verticalmente, estão separadas por intervalos de:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m | c.41 | 3a.M | c.36 |
| 4a.J | c.42 | 4a.aum. | c.38 |
| 5a.J | c.37 | 6a.m | c.39 |

Atenção, o cruzamento de vozes é comum e, no c.42, primeira metade de tempo, existem três vozes no pentagrama inferior do coro.

A linha do tenor nessa segunda frase delimita-se à ligações melódicas, que utilizam graus conjuntos e intervalos de 3a.M ou 3a.m. No c.42 e 43 realiza uníssono com o pentagrama superior do coro na condução à cadência (pequena escala ascendente).

Há nota cromática de passagem, mib, no c.38.

Terceira Seção (anac. c.49 até dois primeiros tempos c.57):

Soprano: sua linha melódica é predominantemente descendente, composta por graus conjuntos intercalados por saltos abruptos.

Os intervalos são:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m | c.50 | 3a.M | c.52 |
| 4a.aum. | c.49 | 5a.aum. | c.53 |
| 6a.m | c.51 | 6a.M | c.55 |
| 7a.m | c.52 | | |

Notas cromáticas de passagem: láb nos c.49 e 53, lá# no c.51.

Quarta Seção (anac. c.58 até dois primeiros terços c. 81):

Soprano e coro.

Primeira frase: anac. c.58-c.65. A linha melódica do soprano é característicamente ascendente de graus conjuntos e saltos abruptos.

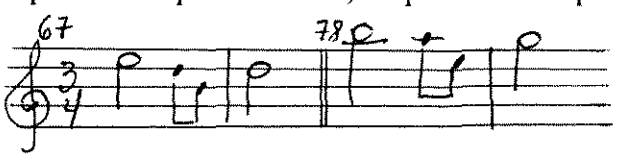
Os intervalos são:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m | c.62 | 3a.M | c.60-61 |
| 4a.J | c.63a | 5a.J | c.64b |
| 6a.m | c.63b | 8a.J | c.62-63 |

Notas cromáticas de passagem: si bequadro (c.58), réb (c.62), dó# (c.64a).

A linha melódica do coro, nessa primeira frase, caracteriza-se por um baixo contínuo de notas longas e próximas umas das outras. Os maiores intervalos são de 3a.M e m. Também ocorre cruzamento de vozes.

Segunda frase: anac.c.66-81. Apenas o soprano canta. Essa segunda frase caracteriza-se por rápidos saltos que iniciam no último tempo do compasso e repousam na primeira nota, do próximo compasso:




Os saltos são:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m | c.78 | 3a.M | c.75 |
| 4a.J | c.78 | 5a.J | c.77-78 |
| 5a.dim. | c.79 | | |

Notas cromáticas de passagem: ré# (c.66) e láb (c.75).

Quinta Seção (anac. c.82-c.89):

Soprano, Tenor e Coro.

A compositora dividiu a parte vocal em três pentagramas: pentagrama superior - soprano, pentagrama intermediário - tenor e mulheres, pentagrama inferior - palhaços e homens.
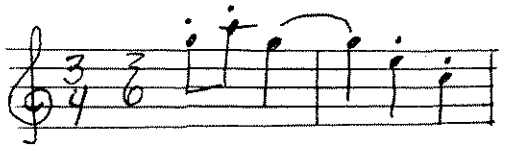
A linha melódica do pentagrama intermediário inicia-se na anacruze do c.82. Caracteriza-se pela repetição de notas, graus conjuntos e saltos de: 4a.J (c.87b), 5a.J (c.81-82), 6a.M (c.82-83).

O pentagrama inferior realiza arpejos ascendentes apenas, referentes aos acordes de cada compasso. Os intervalos são:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m e 3a.M | c.82 | 4a.J | c.83 |
| 5a.J | c.83-84 | 6a.M | c.84-85 |
| 8a.J | c.88a-89a | | |

O último compasso, 89b, tem *divisi* para três vozes, formando o acorde de Dó Maior no primeiro tempo.

O pentagrama superior realiza contraponto à linha melódica do pentagrama intermediário. Caracteriza-se por arpejos descendentes e pequenas escalas ascendentes. Os arpejos dão-se desta maneira:



Os intervalos são:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m e 3a.M | c.83 | 4a.J | c.85a-86b |
| 4a.aum. | c.87a | 5a.J | c.85-86a |
| 6a.M | c.83-84 | | |

Ocorre cruzamentos de vozes.

**Ritmo**: pode-se dizer que, ritmicamente, o par de colcheias ⌐¬ é predominante por todo o número.

**Texto**: no texto dramático existem indicações apenas sobre a marcha tocada pela charanga. A compositora anotou à mão na pág.58: "Uma marcha de circo, viva, quente, bonita, vide marcha número 19". Em um pedaço de papel colado na mesma página, outra indicação: "Poderá ser outra marcha, também viva, também quente, também bonita".

Haverá ainda outra indicação sobre a marcha, na pág.62, não muito legível. A compositora menciona sobre o caráter do número, seu tamanho e a que fim

destina-se. Do que se pôde decifrar, deveria ser um grandioso número destinado à dança, ao coro e aos solistas.

Na página que numeramos como 61, existe uma espécie de rascunho dos versos, que coincidem com aqueles encontrados na partitura. Veja a transcrição:

Diretor (tenor): *As vossas palmas ardentes*

*Vossos gritos, vossas flores,*

*Os vossos brados frementes*

*Dai-nos senhoras, senhores*

Coro/Tenor: *As vossas palmas ardentes/ Palmas ardentes*

*Os vossos gritos, vossas flores/ As vossas flores*

*Os vossos brados frementes/ Gritos frementes*

*Dai-nos senhoras/ Dai-nos senhores*

(ambos): *Dai-nos senhores/ senhores*

(gargalhadas de palhaços)

Luizinha: *A dança com franqueza*

*Há muito predomina*

*A própria natureza*

*A valsa nos ensina*

*Quem dança põe em jogo*

*um chique sedutor*

*Qu'ateia n'alma o fogo*

*Voraz, abrazador*

Luizinha/ Coro (*bocca chiusa*): *Eu gosto da valsa*
*que cansa, na trança*
*balança, sacode*
*sacode os quadris*

*Eu gosto da valsa*
*que exalta, realça*
*sem falsa, sem falsa*
*vergonha do bis.*

*Corrida fremente*
*valente, qu'a gente*
*sacode*
*sacode feliz*

*Eu gosto da dança*
*que cansa, balança,*
*na trança,*
*sacode'os quadris.*

Tenor e mulheres/ Soprano/ Palhaços e homens:

*Palhaço, palhaço/ ahahahahah/ lálálálá*
*eu sou também/ ahahahah/ lálálálá*
*tu pulas por vinte/ ahahahah/ lálálálá*
*eu pulo por cem/ ahahahah/ eu pulo por cem*

Trechos desse número foram aproveitados de músicas das peças **Colégio de Senhoritas** (1911-1912) de Frederico Cardoso de Menezes e **Conspiração do Amor** (1920) de Avelino de Andrade. A compositora das músicas é a mesma: Chiquinha Gonzaga.

**Prosódia** Existem algumas pequenas defasagens prosódicas:

c.32 - *vossos* - palavra paroxítona mas com a sílaba átona *-sos* no primeiro tempo do compasso, resultando em *"vossus"*. Este mesmo erro incorre no c.40.

*brados* - palavra paroxítona com a sílaba átona *-dos* no terceiro tempo do compasso e procedendo por salto ascendente de 3a.m, resultando em *"bradus"*.

c.42 - *senhores* - paroxítona com a sílaba átona - *res* no terceiro tempo do compasso e procedendo por grau conjuntos ascendente, resultando em *"senhoris"*.

### 3.12.4 PARTE INSTRUMENTAL

**Função**: reforçar a linha melódica principal e/ou dar-lhe apoio harmônico.

**Clave de sol**

Introdução (c.1-9): prioritariamente acordal. Ritmicamente predomínio da célula 

Primeira Seção (c.10-25a): contém a linha melódica caracterizada por saltos e graus conjuntos. Por cinco compassos tem acordes cuja nota superior refere-se à melodia.

Os saltos são de:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m | c.12-13 | 3a.M | c.22 |
| 4a.J | c.11 | 6a.m | c.12 |
| 7a.m | c.23 | | |

Ocorrem notas cromáticas de passagem: dó# (c.10 e 18), ré# (c.19), réb e láb (c.21).

Pode-se dizer que existe um vestígio de progressão entre o início da primeira e da segunda frase: modelo: c.10 e 11; reprodução: c.18 e 19.

Ritmicamente predomina a célula 

Ponte 1 (c.25b até primeiro tempo c.27): composta por quatro notas simples em graus conjuntos descendentes a partir de ré4, em figuras de semínima.

Segunda Seção (anac. c.28-43): caracteriza-se por arpejos e acordes ou bicordes, que perfazem quase a mesma linha melódica principal da voz. Diferencia-se pelo uso de ornamentos (c.29, 31, 34, 37, 39, 41, 42), ligações melódicas (c.35 e 43), e no aspecto rítmico, que nem sempre é o mesmo da linha melódica do vocal (c.29, 33).

Nos três últimos compassos, a linha melódica da clave de sol difere da linha do cantor, mantendo em comum, apenas o primeiro tempo do c.42 e o terceiro tempo do c.43.

Nota cromática de passagem: mib (c.30 e 38), dó# (c.35).

Ponte 2 (c.44-48): cromatismo acordal descendente em colcheias que, culmina na cadência do c.48.

Terceira Seção (anac. c.49 até dois primeiros tempos c.57): acordal em semínimas no segundo e quarto tempos do compasso. O restante é preenchido por pausas.

Notas cromáticas de passagem: láb (c.49, 53), fá# (c.55).

Quarta Seção (anac. c.58 até dois primeiros terços c.81): segue a mesma linha melódica vocal em notas simples. A partir do c.64b o primeiro e segundo tempos, preenchidos pela mínima (𝅗𝅥), aparecerão em acordes ou bicordes que possuem sua nota mais aguda igual à do cantor.

Ritmicamente, pode-se considerar um ostinato, na clave de sol da seção:

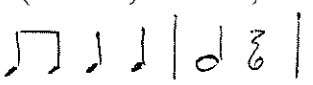


Nota cromática de passagem: si bequadro (c.58), réb (c.62), dó# (c.64a), ré# (c.66), láb (c.75), fá# (c.78).

Quinta Seção (anac. c.82-c.89): segue aproximadamente a mesma linha melódica do tenor podendo aparecer com bicordes ou não. Os compassos com alguma variação rítmica ou melódica são: 85 até 89a e 85a até 87b.

Ritmicamente predomina 

Ponte 3 (c.90-91): acordal, conduzindo à cadência. Seu motivo rítmico é



Coda (c.92-107): formada por duas frases semelhantes de 8 compassos cada. Basicamente acordal (ou bicordes) onde as notas superiores perfazem a linha melódica e onde predominam os saltos:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m e 3a.M | c.97 | 4a.J | c.92 |
| 5a.J | c.93-94 | 6a.m | c.98 |
| 6a.M | c.97-98 | 8a.J | c.107 |

A célula  da Quinta Seção continua sendo usada aqui, mas não há predomínio de nenhuma célula em particular. Estão presentes mínimas, semínimas e colcheias.

Nota cromática de passagem: sol# (c.104).

Existem indicações de dinâmica, articulação (*marccato e staccato*) por todo o número.

Fermatas também são usadas.

**Lapsos de escrita**:

c.82 e 92:  ao invés de 

### 3.21.5 RESUMO

Melodia acompanhada na tonalidade de Fá Maior e de forma livre ABCDE com Introdução e Coda.

As cadências presentes são do tipo perfeitas (c. 8-9, 24-25a, 43, 56-57, 71-73, 88b-89b, 106-107) e à dominante (c.27, 48, 91).

A linha do baixo e a clave de fá, de maneira geral, sustentam harmonicamente todo o número.

Número eminentemente polifonico.

A linha melódica varia de seção para seção. Partes de solo, de coro e *tutti* alternam-se. Cruzamento de vozes é comum entre as partes.

Os graus conjuntos predominam na confecção das linhas melódicas, de maneira geral.

Apresenta notas cromáticas de passagem e ornamentos.

Na Quarta Seção o coro realiza baixo contínuo. Uso de cromatismo e contraponto.

Ritmicamente, predomínio de colcheias.

São usados ostinatos rítmicos.

A parte instrumental tem por função reforçar a linha melódica principal e/ou dar-lhe apoio harmônico.

Tem indicações de dinâmica e articulação. Contém fermatas.

Não existe no texto dramático a exata menção sobre este número da maneira como ele se encontra na partitura.

A totalidade dos versos só foi encontrada porque, trechos dele foram aproveitados das peças: **Colégio de Senhoritas** (1911-1912) de Frederico Cardoso de Menezes e **Conspiração do Amor** (1920) de Avelino de Andrade. Todas elas têm em comum a autora das músicas: Chiquinha Gonzaga.

Existem defasagens prosódicas.

## 3.22. NÚMERO 20 - Maria

### 3.22.1 ASPECTOS GERAIS

Tonalidade: Sol Maior;

Compasso: 2/4; 4/4[19];

Andamento: Moderato;

Seções: Introdução1 - c.1-8;

Primeira Seção - c.9-16;

Segunda Seção - c.17-25;

Introdução2 - c.26 e 27;

Textura: melodia acompanhada;

Forma: canção estrófica AA'.

### 3.22.2 ASPECTOS HARMÔNICOS

**Cadências**: Imperfeita: c.7-8 - G7/F-C/E-C (final da Introdução 1);

Perfeita: c.24-25 - D7-G (final do número);

À Dominante: c.27 - G7 (final da Introdução 2).

**Linha do baixo e clave de fá**: a linha do baixo faz contraponto à linha vocal,

Sua característica é a mescla de saltos, graus conjuntos e ligações melódicas.

Os saltos podem ser de:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m | c.2 | 3a.M | c.4 |
| 4a.J | c.11-12 | 5a.J | c.12 |
| 6a.m | c.19 | 7a.m | c.11 |
| 7a.M | c.7-8 | 8a.J | c.7 |

A parece um intervalo maior de 8a. no c.24.

Existem ligações melódicas nos c.12 e 18 em figuras de colcheias.

Pode-se ter algumas progressões se se considerar:

[19]Este número apresenta duas Introduções: uma de 8 compassos e fórmula 2/4 e, outra, de 2 compassos e fórmula 4/4. Considerando que foi usada a segunda Introdução, o número possui fórmula de compasso estável - 4/4.

modelo: primeiro, segundo tempos e primeira colcheia do terceiro tempo do c.12;

reproduções: c.13 e 14, 15 e 16;

modelo: c.17 e primeira nota do c.18;

reprodução: terceiro e quarto tempos do c.19 e primeiro tempo do c.20.

A linha do baixo aparece na Introdução1 em colcheias, nas marcações de tempo. Na Primeira Seção, a figura predominante é a semínima nos primeiro e terceiro tempos dos compassos. Na Segunda Seção é composta predominantemente por mínimas.

O restante dos tempos da clave de fá são preenchidos, na Introdução 1 e Primeira Seção, por acordes ou bicordes em colcheias ou semínimas.

Na Segunda Seção, nos c.21 e 22 há escrita polifônica: além dos baixos em mínimas ocorrem bicordes em semínimas no segundo e quarto tempos do c.21. No c.22, aparece uma ligação melódica em colcheias.

Existe pequena passagem por mi menor nos c.19-20 e, lá menor nos c.21-23.

Notas cromáticas de passagem: fá# (c.1), sib (c.12), láb (c.27), dó# (c.13, 21), ré# (c.19), sol# (c.22, 24), lá# (c.22).

**Lapso de escrita**:

c.19 - clave de fá, primeira nota do compasso, falta o sustenido ao lado da nota ré.

### 3.22.3 PARTE VOCAL

**Extensão**: dó#3 a ré4.

**Linha melódica**: A Primeira Seção caracteriza-se basicamente pela repetição de notas e graus conjuntos.

Os saltos aparecem mas, em pequeno número e de pequenos intervalos: 3a.M (c.11, 12, 15), 4a.J (c.15-16) e dim. (c.15).

Na Segunda Seção a predominância de notas repetidas dá lugar à graus conjuntos, maior freqüência de saltos e intervalos mais distanciados:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m | c.18 | 3a.M | c.23-24 |
| 4a.dim. | c.19 | 4a.J | c.23 |
| 5a.J | c.23 | | |

Notas cromáticas de passagem: sol# (c.12), solb (c.14), dó# (c.15) e mi# (c.19).

**Ritmo**: predomínio de semínimas e colcheias.

**Lapso de escrita**:

c.17 - segundo tempo é uma semínima. Ao invés de  onde falta meio tempo, ficará 

**Texto**: Os versos presentes no texto dramático, com as modificações feitas à mão pela compositora, conferem com aqueles presentes na partitura.

Ela anotou ao lado dos versos: "Música sentimental. P. esta Paixão 12".

E realmente, ao verificar-se o número musical 12 da peça **Pudesse esta Paixão** (1912- Álvaro Colás) nota-se que Chiquinha Gonzaga realiza uma variação sobre aquela sua composição ao compor este número de **Maria**.

**Prosódia**: Existe um pequeno problema no c.23, palavra *alma*, paroxítona, cuja sílaba átona *-ma*, está colocada sobre a marcação do terceiro tempo do compasso (considerado tempo semiforte) e ainda, procedendo por salto de 5a.J ascendente. Disso resultará *"almá"*, trazendo dúvidas aos ouvintes.

### 3.22.4 PARTE INSTRUMENTAL

**Função**: reforçar a linha vocal e fazer-lhe contraponto.

**Clave de sol**: Na Introdução 1 é responsável pela linha melódica. Composta essencialmente por notas simples e pequenos motivos escalares.

Existem saltos de:

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| 3a.m | c.6 | 3a.M | c.6-7 | 4a.J | c.6 |
| 5a.J | c.2 | 5a.dim. | c.7 | 6a.m | c.3 |
| 6a.M | c.4 | 7a.m | c.7 | 8a.J | c.8 |

Pode-se considerar uma progressão descendente o trecho que compreende os c.2-4. No c.2 está o modelo e, nos c.3 e 4 as reproduções.

Ocorrem notas cromáticas de passagem: dó# (c.1) e fá# (c.6).

Predominam ritmicamente as semicolcheias.

Na Primeira Seção, a nota mais aguda da clave de sol coincide com a linha melódica do cantor. Em muitos trechos há a formação de bicordes ou acordes completando a harmonia.

Os c.10 e 12 estão com escrita polifônica, aparecendo pequenos motivos em graus conjuntos.

Aparecem ligações melódicas nos c.12 e 16.

Notas cromáticas de passagem: fá# (c.11), dó# (c.13, 15), solb (c.14).

Na Segunda Seção a escrita polifônica é mais freqüente. Aparece em bicordes e notas dobradas em 8as. Ainda segue a linha vocal com pequenas variações rítmicas (c.17, 18, 19) na voz superior e, preenche a harmonia na voz inferior (com bicordes).

Nos c.24 e 25 realiza uma condução para reafirmação da cadência na voz inferior.

Cadência em mi menor (relativa menor de Sol Maior) nos c.19 e 20 e em lá menor (subdominante de mi menor) nos c.21-23.

Ritmicamente a Primeira e Segunda Seções são próximas. Aparecem mínimas, semínimas e colcheias distribuídas equilibradamente.

Notas cromáticas de passagem: mi# (c.19), fá bequadro (c.24).

Na Introdução 2 ocorrem notas simples em colcheias e a conclusão do compasso se dá com acordes em semínimas ou mínimas. Existem saltos de 3a.M (c.26) e 4a.aum.(c.27) além de graus conjuntos.

Há indicações de cortes (c.8, 22), dinâmica, agógica e fermatas.

### 3.22.5 RESUMO

Canção estrófica AA' na tonalidade de Sol Maior.

Existem cadências do tipo perfeita (c.24-25), imperfeita (c.7-8) e à dominante (c.27).

A linha do baixo faz contraponto à linha vocal em mínimas ou semínimas nos tempos fortes do compasso.

No restante dos tempos ocorrem bicordes ou acordes em colcheias ou semínimas.

Existem trechos polifônicos na linha da clave de fá.

A linha melódica vocal caracteriza-se, de maneira geral, por graus conjuntos.

Ritmicamente, predomínio de semínimas e colcheias na linha vocal.

Os versos da partitura e do texto são os mesmos.

Este número é uma variação de outra composição de Francisca Gonzaga para a peça **Pudesse esta Paixão** (1912).

Existe apenas uma defasagem prosódica.

A parte instrumental tem por função reforçar a linha vocal e fazer-lhe contraponto.

Presença marcante de notas cromáticas de passagem por todo o número.

Existe indicação de dinâmica, agógica e cortes.

Contém fermatas.

## 3.23 NÚMERO 21 - Final

### 3.23.1 ASPECTOS GERAIS

Tonalidade: Dó Maior;

Compasso: 2/4; 3/4; 4/4;

Andamento: alguns com indicação outros sem;

Seções - Introdução: c.1-6 - Fá Maior, fórmula de comp.3/4 - *moderato quasi andante;*

Primeira Seção: anac. c.7-25 -Fá Maior, fórmula de comp.3/4 (no c.25 a fórmula é 4/4);

Ponte 1: anac. c.26-27 - Dó Maior, fórmula de comp.4/4 e 3/4;

Segunda Seção: anac. c.28-38 - Láb Maior, fórmula de comp.4/4;

Ponte 2: c.39-40 - Dó Maior, fórmula de comp.2/4 - *allegro*;

Terceira Seção: anac. c.41 até o primeiro tempo do c.49 - Dó Maior fórmula de comp.2/4;

Coda: anac. c.50-53 - Dó Maior - fórmula de comp.2/4.

Textura: melodia acompanhada;

Forma: livre ABC com Introdução e Coda. Atentar que as seções B e C são citações dos números musicais 10 e 4 respectivamente, ambos do Primeiro ato dessa peça.

### 3.23.2 ASPECTOS HARMÔNICOS

**Cadências**: À Dominante: c.6 - C7 (final da Introdução);

Imperfeita: c.24-25 - C7b9/Db-F (final da Primeira Seção);

Perfeitas: c.36-38 - Eb7-Ab (final da Segunda Seção);

c.26-27- G9-C (final da Primeira Ponte);

c.48b-53 - G7-C (final da Terceira Seção e do número)

**Linha do baixo e clave de fá**

Introdução: acordes ou notas dobradas em 8a. na marcação do primeiro tempo do compasso.

Primeira Seção: c.7-14 pode-se considerar um baixo contínuo. Aparecem notas simples ou bicordes (em 5as.) realizando entre um som e outro graus conjuntos e um salto de 3a.m. A figura predominante é a mínima, pontuada ou não.

Já no trecho que compreende os c.18-25 ocorre maior variedade de desenhos rítmicos e melódicos. As notas simples aparecem em seqüências de semicolcheias ou colcheias, mesclando graus conjuntos e saltos: 3a.m e M (c.18), 4a.J (c.23), 8a.J (c.18) e intervalo maior de 8a. (c.19).

Ocorrem bicordes (c.20), notas duplas dobradas em 8a. (c.21, 22...) que podem estar em semínimas, colcheias ou mínimas, predominando os graus conjuntos entre elas. Ocorrem apenas dois saltos: 4a.J (c.21-22) e 7a.M (c.23-24).

Nessa Primeira Seção predomina a linha do baixo na clave de fá. Exceção: c.20 e 22 onde aparece escrita polifônica e encontram-se, nos tempos fracos do compasso, acordes.

Ponte 1: Na clave de fá aparecem bicordes (em 5as.) na linha do baixo na marcação do primeiro tempo. No restante dos tempos existem notas simples em salto (4a.J).

Segunda Seção: ver número 10 - linha do baixo e clave de fá. Os c.28-37 desse número correspondem aos c.14-23 do número 10. A diferença está na confirmação de cadência plagal que se encontra nos c.37 e 38.

Ponte 2: trêmulo sobre o acorde de G.

Terceira Seção: ver número 4 - linha do baixo e clave de fá. Os c.41-49 correspondem aos c.13-21 do número 4.

Coda: é uma reafirmação da cadência. Prevalecem notas duplas em 8as. nas linhas do baixo, em figuras de colcheias e saltos:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m | c.50 | 5a.J | c.51 |
| 6a.m | c.50-51 | 8a.J | c.52 |

**Lapsos de escrita**:

c.1 e 2 são executados na clave de sol - falta indicações de mudança de clave.

3.22.3 PARTE VOCAL

**Extensão**: ré3 a láb4.

**Linha melódica**:

Primeira Seção e Ponte 1: tem como característica principal a repetição de notas e os saltos intervalares são mais freqüentes que os graus conjuntos. Os intervalos são:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 3a.m | c.19 | 3a.M | c.20-21 |
| 4a.J | c.7 | 5a.J | c.12-13 |
| 7a.m | c.18 | | |

Existe salto maior de 8a. no c.18.

Destes, o intervalo de 4a.J aparece várias vezes.

Pode-se afirmar que todo esse período tem características de um recitativo nas repetições de notas, na liberdade metronômica e nas indicações de cortes[20].

Segunda Seção: ver número 10, linha melódica da parte vocal. O trecho que compreende a anacruze do c.28 até o segundo tempo do c.37 corresponde à anacruze do c.14 até o segundo tempo do c.23 do número 10.

Completando o c.37, ocorre um salto de 6a.m ascendente que resulta numa nota cromática de passagem (fáb) e, no último compasso da seção - c.38, outro salto, 3a.M ascendente que conclui a cadência.

---

[20] Segundo Julio Bas, o recitativo está estritamente ligado à palavra, da qual deriva. E apto a expressar uma ação ou para expor uma situação. É o caso dessa Primeira Seção e Ponte. A situação exposta é a saudade e a solidão dos protagonistas. BAS, J. **Tratado de la Forma Musical**. p.228-231.

Terceira Seção: ver número 4, linha melódica da parte vocal. O trecho que compreende a anacruze do c.41 até o primeiro tempo do c.48b corresponde a anacruze do c.13 até o primeiro tempo do c.20b do número 4.

O segundo tempo do c.48b repete a mesma nota do primeiro tempo e então, no c.49 há um *divisi* com salto de 6a.M para a voz mais aguda e de 4a.J, para a voz mais grave, concluindo a cadência.

Apresenta indicação de cortes

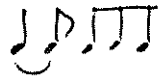
**Ritmo**: Predomínio da seqüência rítmica de colcheias por todo o número.

A síncope  só aparece no primeiro compasso da Terceira Seção (c.41).

Há tercinas no c.15 (  ).

**Lapsos de escrita**:

c.12 - falta um ponto de aumento na primeira semínima do compasso.

c.18 - como está escrito há excesso de tempo no compasso. Comparando com a linha da clave de sol da parte instrumental e com o compasso imediatamente posterior, o ritmo desse compasso deve ser: 

c.25 - falta um ponto de aumento na mínima.

**Texto**: Os versos do texto dramático são os mesmos da partitura. A compositora anotou na peça: "Música brilhante, sentimental, o côro pode tomar parte nela"(sic).

**Prosódia** - Existem pequenas defasagens:

c.12 - palavra *minha*, paroxítona onde a sílaba átona *-nha* está sobre a marcação do terceiro tempo procedendo por grau conjunto ascendente. Disso resultará *"minhá"*, prejudicando o entendimento do texto.

c.41 - palavra *gente*, paroxítona com sílaba átona *-te* sobre marcação do segundo tempo procedendo por salto descendente de 3a.m, resultando em *"genti"*.

### 3.23.4 PARTE INSTRUMENTAL

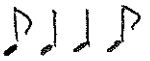
**Função**: reforçar a linha vocal e dar-lhe apoio harmônico.

**Clave de sol**:

Introdução: composta por notas simples ou dobradas em 8a. e também por acordes.

Nos dois primeiros compassos as semicolcheias prevalecem realizando graus conjuntos ou arpejos.

Os saltos são de: 3a.M e m (c.1) e 4a.J (c.2).

No terceiro compasso, acordal, há uma síncope 

Os intervalos entre as notas superiores são os mesmos presentes no c.1 e 2.

O c.4 tem um salto de 4a.J ascendente. O c.5 guarda o maior intervalo do trecho, a 7a.m descendente (considerando as notas mais graves). Nesses dois compassos, semínimas e colcheias preenchem a parte rítmica.

No c.6 existe o acorde da cadência.

Primeira Seção: de maneira geral ocorrem acordes cuja nota mais aguda coincide com a linha do canto. Exceção: c.7 no qual há bicorde no primeiro tempo e notas simples no restante dos tempos, sendo que a nota mais grave do bicorde se mantém por todo o compasso.

Nem sempre o ritmo da clave de sol é idêntico ao ritmo da linha do canto: c.11, 12, 20...

Podem ocorrer uníssonos entre o canto e a clave de sol que distam uma oitava: c.2, 19.

Há ligações melódicas: c.9, 25.

Escrita polifônica nos c.9, 15, 21, 24 e 25.

Existe uma cadência em Lá Maior nos c.12-16.

Ponte 1: Apenas acordes no mesmo ritmo da linha do canto.

**Lapso de escrita**: falta o bequadro na nota si do terceiro tempo do c.26, pois o trecho está em Dó Maior.

Segunda Seção: ver parte instrumental, clave de sol do número 10. Os c.28-37 deste número correspondem aos c.14-23 do número 10.

A cadência que se realiza na segunda metade do c.37 e todo o c.38 é feita em acordes na clave de sol.

Existe nota cromática de passagem - fáb (c.37).

**Lapso de escrita**: c.32, último tempo, o si e o ré são bequadro.

Ponte 2: trêmulo sobre o acorde de Sol Maior. O c.39, preenchido por uma pausa com fermata é dedicado ao diálogo do texto e a compositora faz a indicação "caterêtê" (sic), referindo-se à citação do número 4.

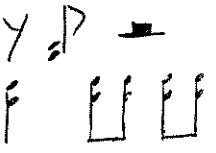
Terceira Seção: ver número 4 parte instrumental, clave de sol. Os c.41-49 correspondem aos c.13-21 do número 4.

Coda: Toda acordal, confirmando a cadência em Dó Maior. O c.51 tem nota cromática de passagem láb e indicação de fim no c.53, após um compasso de trêmulo sobre Dó Maior. Nesta seção há a síncope  e também semínimas, colcheias sucedidas por pausas.

Existe indicação de dinâmica, articulação, agógica e interpretação por todo o número.

**Lapso de escrita**:

c.4 - clave de sol, ritmicamente deve ser escrita desta forma:



Como está na partitura, haveriam quatro tempos num compasso ternário.

c.6 - falta um tempo no compasso. Seu ritmo deve ficar: 

c.18, 20, 33, 36 - desalinhamento entre a clave de sol e de fá da parte instrumental.

3.23.5 RESUMO

Melodia acompanhada em Dó Maior de forma livre ABC.

Tem cadências do tipo à dominante (c.6), perfeita (c. 26-27, 36-38, 48b-53) e imperfeita (c.24-25).

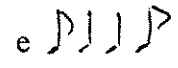
As seções B e C são idênticas à determinados trechos dos número 10 e 4 respectivamente, desta peça. Nesse número, a compositora chama a citação do número 4 de cateretê.

A linha do baixo varia de seção para seção e até mesmo dentro de uma seção. Pode apenas marcar os tempos ou, fazer baixo contínuo, aparecer em acordes ou bicordes, em ostinato, imitando a linha melódica do cantor.

A linha melódica da parte vocal também varia de seção para seção. A Primeira Seção tem como característica a repetição de notas e saltos. Constitui um recitativo.

A Segunda Seção (que tem correspondência com o número 10) tem como característica a mobilidade.

A Terceira Seção (que tem correspondência com o número 4) é modal com arpejos descendentes. Tem trechos polifônicos.

Ritmicamente, predomínio de colcheias mas, aparecem dois tipos de síncope  e  também a tercina 

Texto dramático e versos da partitura coincidem.

Existem defasagens prosódicas.

A função da parte instrumental é reforçar a linha vocal e dar-lhe apoio harmônico.

Notas cromáticas de passagem.

Há indicação de andamento, agógica, interpretação, articulação e cortes por todo o número.

Existem vários lapsos de escrita.

FIM DA PEÇA.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Artes

# O BALANÇO DE CHIQUINHA GONZAGA:

# DO CARNAVAL À OPERETA

## ANEXO II

ADRIANA FERNANDES

Este exemplar é a redação final da tese defendida por Adriana Fernandes

e aprovada pela Comissão Julgadora em 15 / 12 / 1995

Profa. Dra. Neyde de Castro Veneziano Monteiro

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes sob a orientação da Profa. Dra. Neyde de C. Veneziano Monteiro

CAMPINAS - 1995

F391b
anexo2
26895/BC

UNICAMP

UNIDADE BC
N.º CHAMADA:
T/UNICAMP
F391b
V. Anexo II.
TOMBO BC 26895
PROC. 667/96
C [ ] D [X]
PREÇO R$ 11,00
DATA 25/03/96
N.º CPD CM-00084576-9

Fernandes, Adriana
F391b O balanço de Chiquinha Gonzaga : do carnaval à opereta / Adriana Fernandes. -- Campinas, SP :[s.n.], 1995.

Orientador : Neyde de Castro Veneziano Monteiro.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.

1. Gonzaga, Francisca, 1847-1935. 2. Música popular-Brasil. 3. Teatro musical. 4. Análise musical. I. Monteiro, Neyde de Castro Veneziano. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

## ANEXO II - DOCUMENTOS

### II - PARTITURAS

1 - Ó Abre Alas

2 - Forrobodó

3 - Maria

### III - TEXTOS TEATRAIS

1 - Forrobodó

1.1 - Impresso de Coplas

2 - Maria

### IV - PARTITURAS PARA CONFRONTO
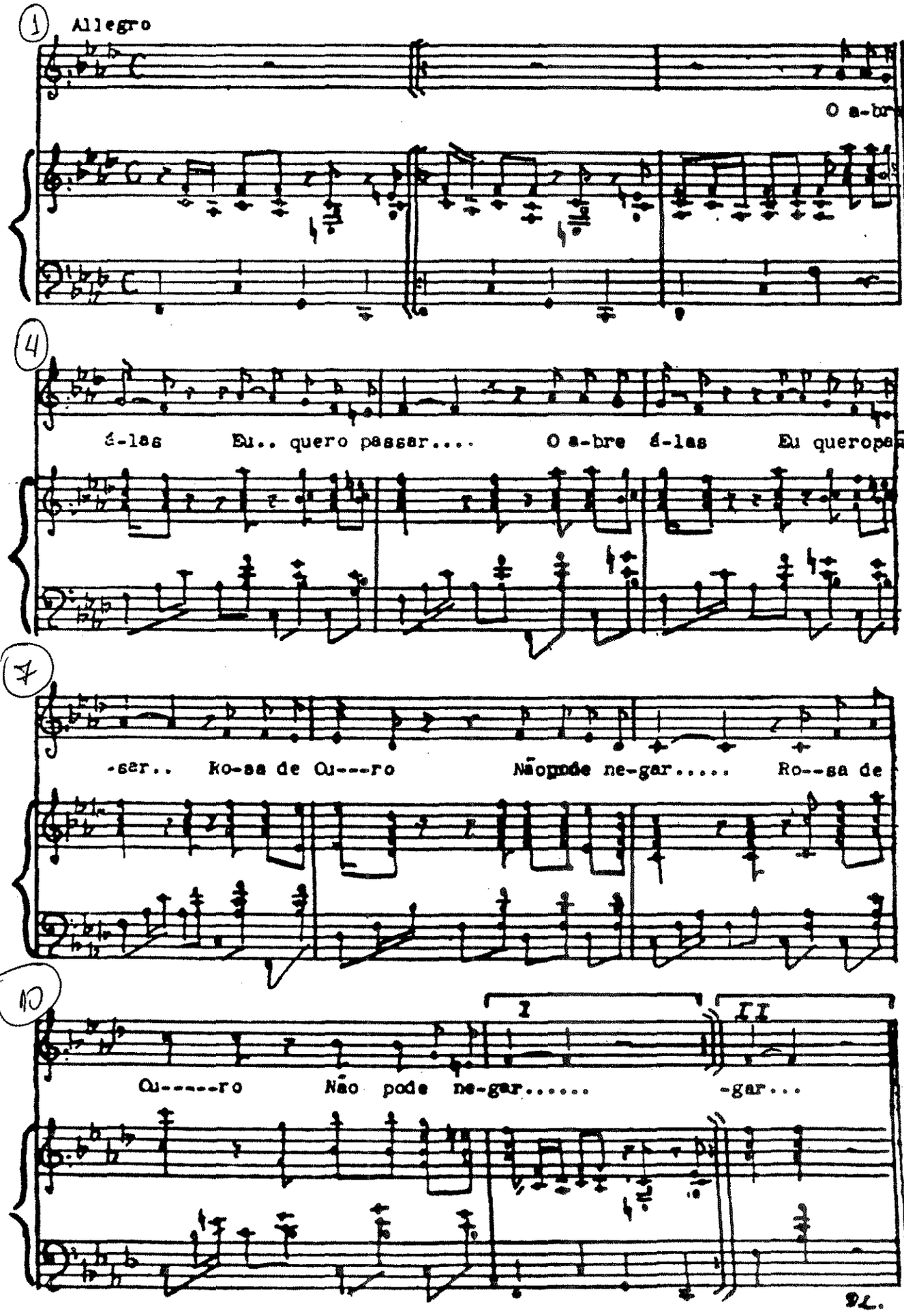
1 - GONZAGA, F. *Corta Jaca - O Gaúcho (1897)*

2 - MILHAUD, D. *Le Boeuf sur le Toit* (1919-1920) Excerto

# II - Partituras

1- Ó Abre Alas

# "O ABRE ALAS" Marcha Carnavalesca - 1899
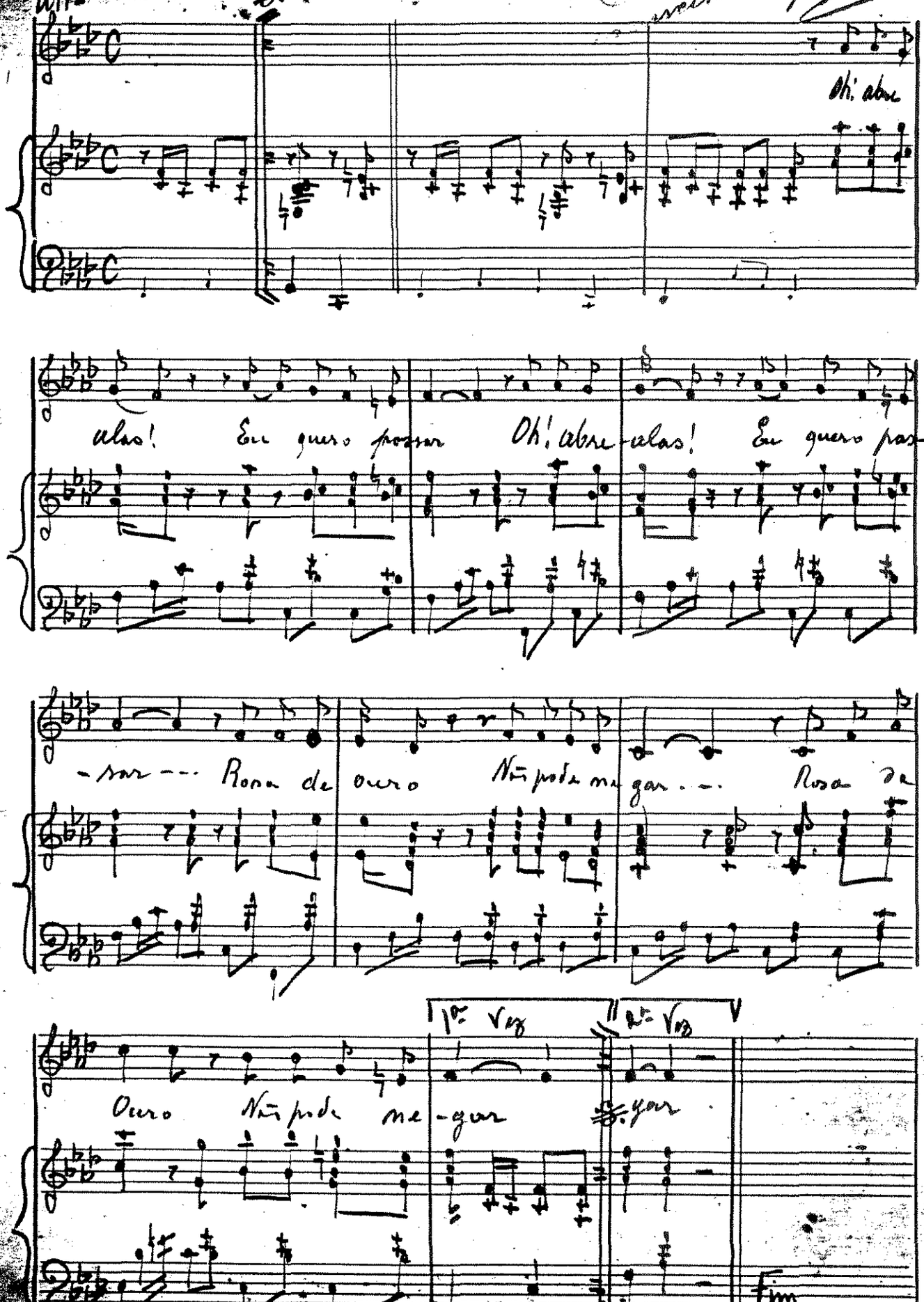


Coleção
Ayres de Andrade

# Oh! Abre Alas!

Marcha de Carnaval
1897

Luiz Moreira Gonzaga




MS
Q-III-16
579.849/1981d
BIBLIOTECA NACIONAL
Rio de Janeiro

1ª Edição
100 Exemplares

# NÃO VENHAS!...
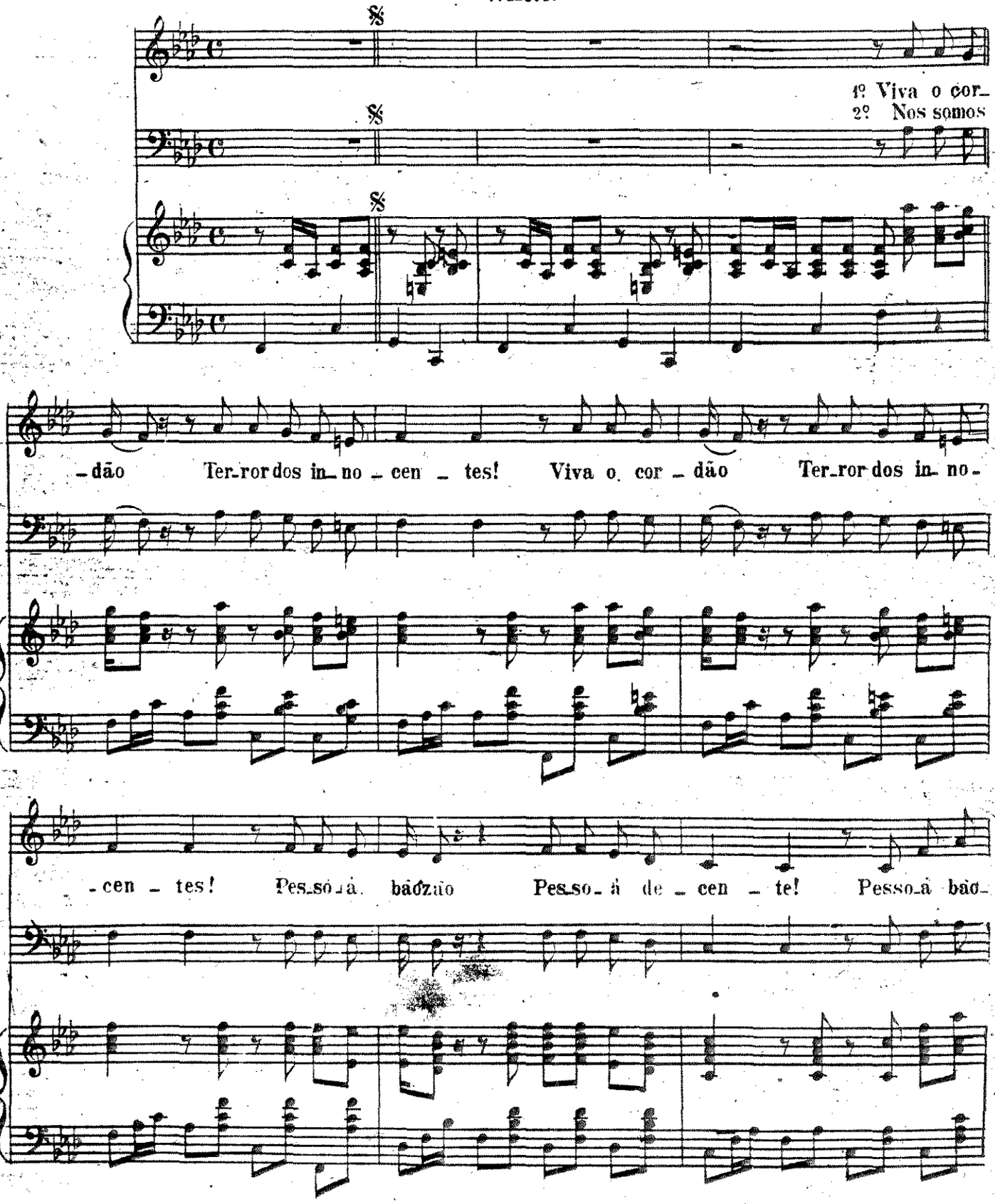
**Parodia ao Quo Vadis?**
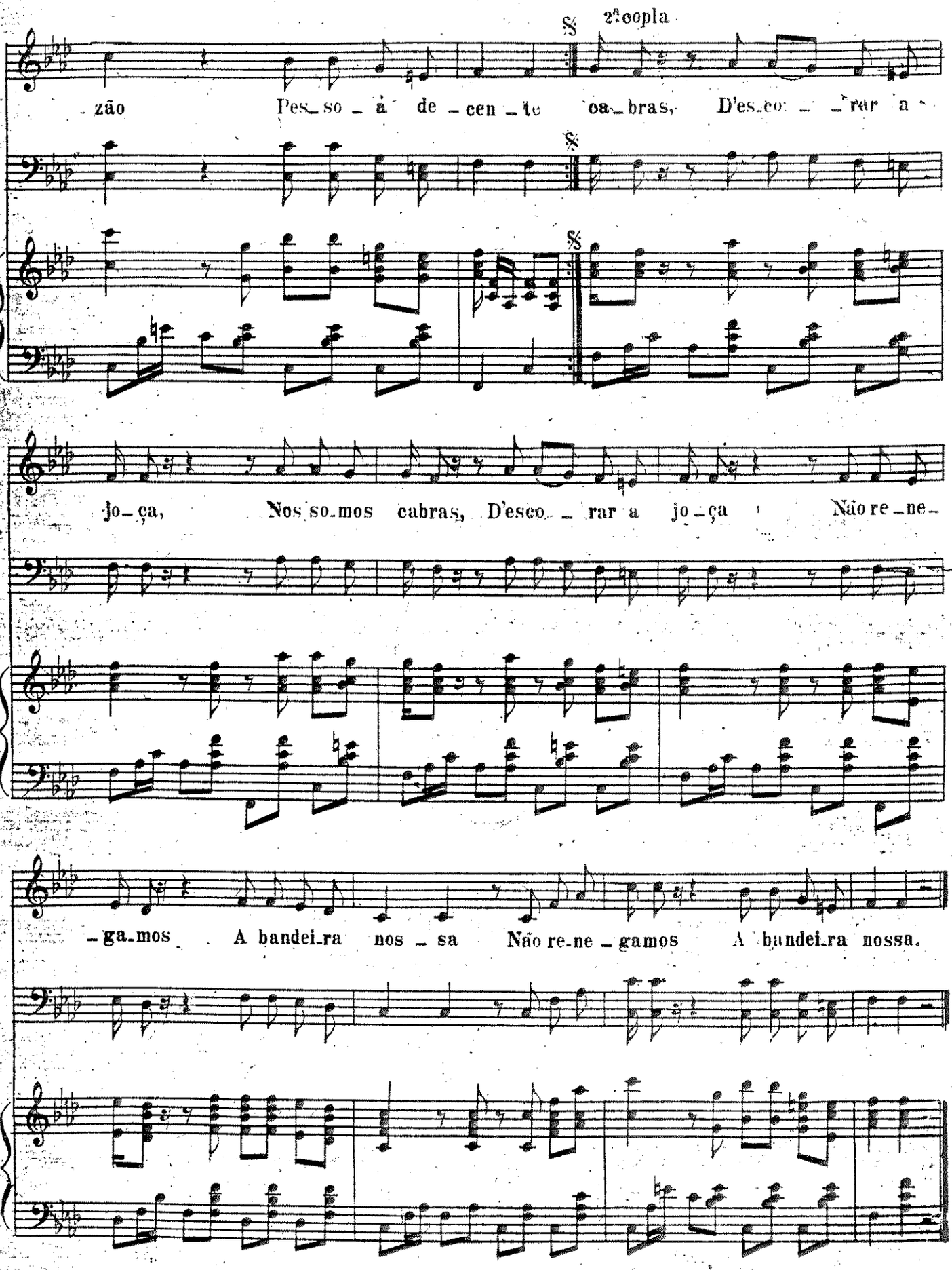
Peça em 3 actos e 10 Quadros

Original de Baptista Coelho

Versos de CARDOSO JUNIOR — DOBRADO CARNAVALESCO — Musica de Francisca Gonzaga

1º Acto.




2ª copla
zão Pes_so_a de_cen_te ca_bras, D'es_co_ _rar a
jo_ça, Nos so_mos cabras, D'esco_ _rar a jo_ça Não re_ne_
_ga_mos A bandei_ra nos_sa Não re_ne_gamos A bandei_ra nossa.



333/51

2- Forrobodó

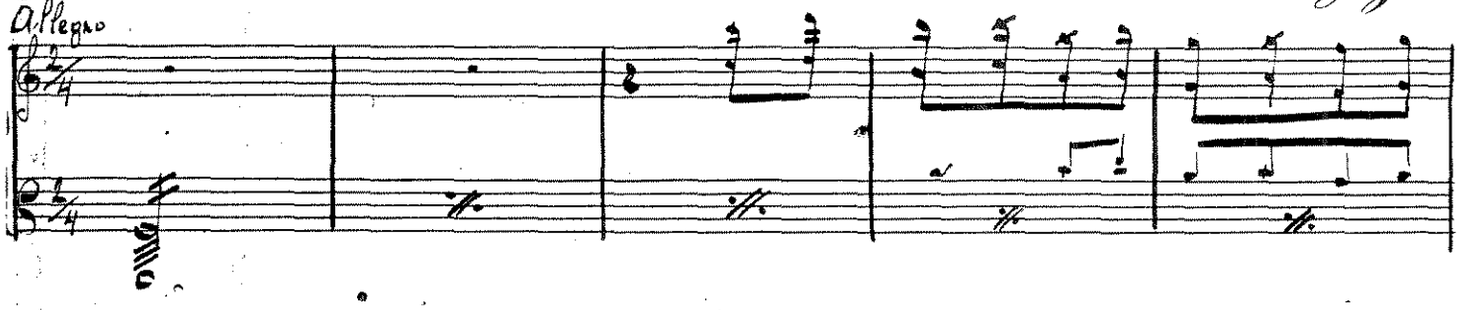
# Forrobodó

1840
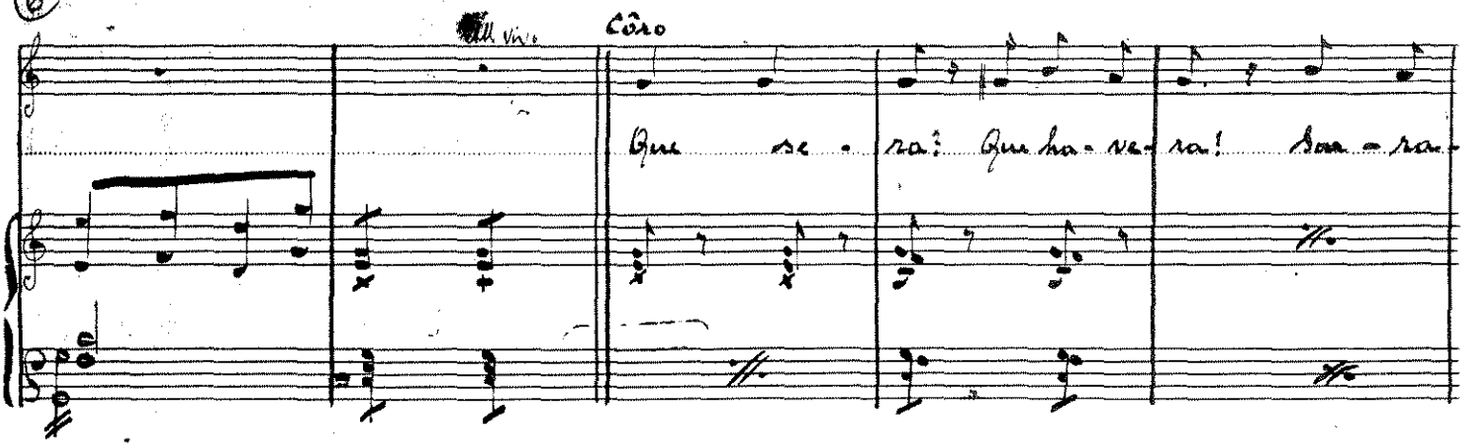
Opereta em 3 actos de Costumes Cariocas
de C. Bittencourt e L. Peixoto — Musica Original de — Nº 1

(1) Sebastião e Côro — Francisco Gonzaga
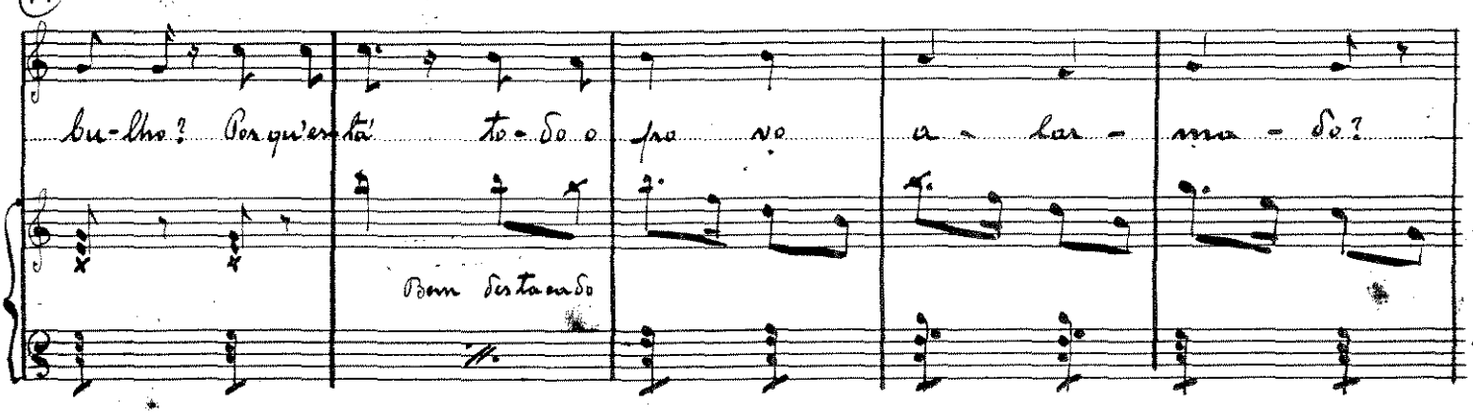
Allegro
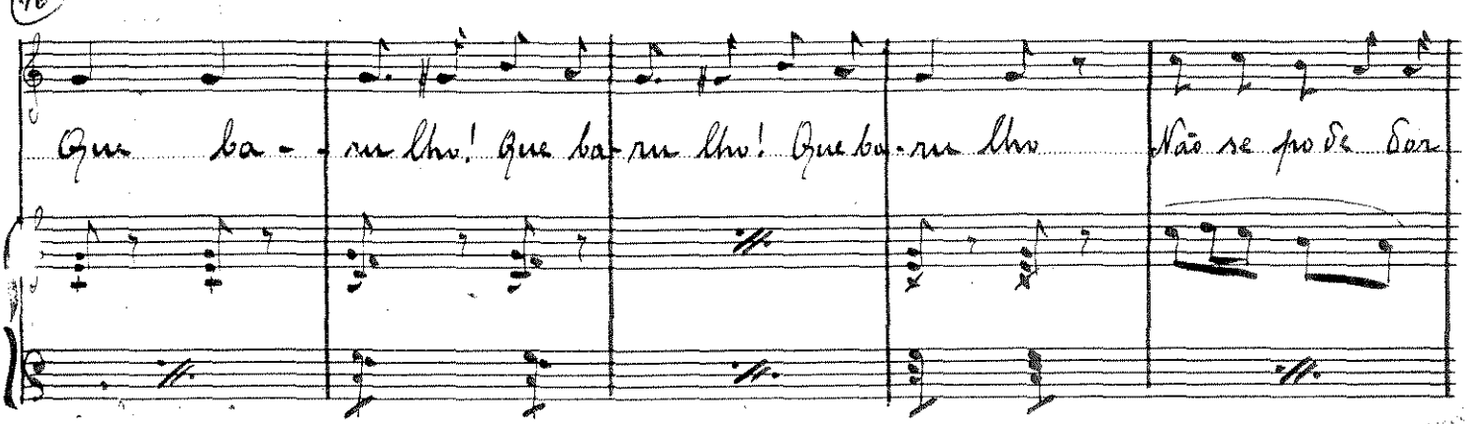


(6)
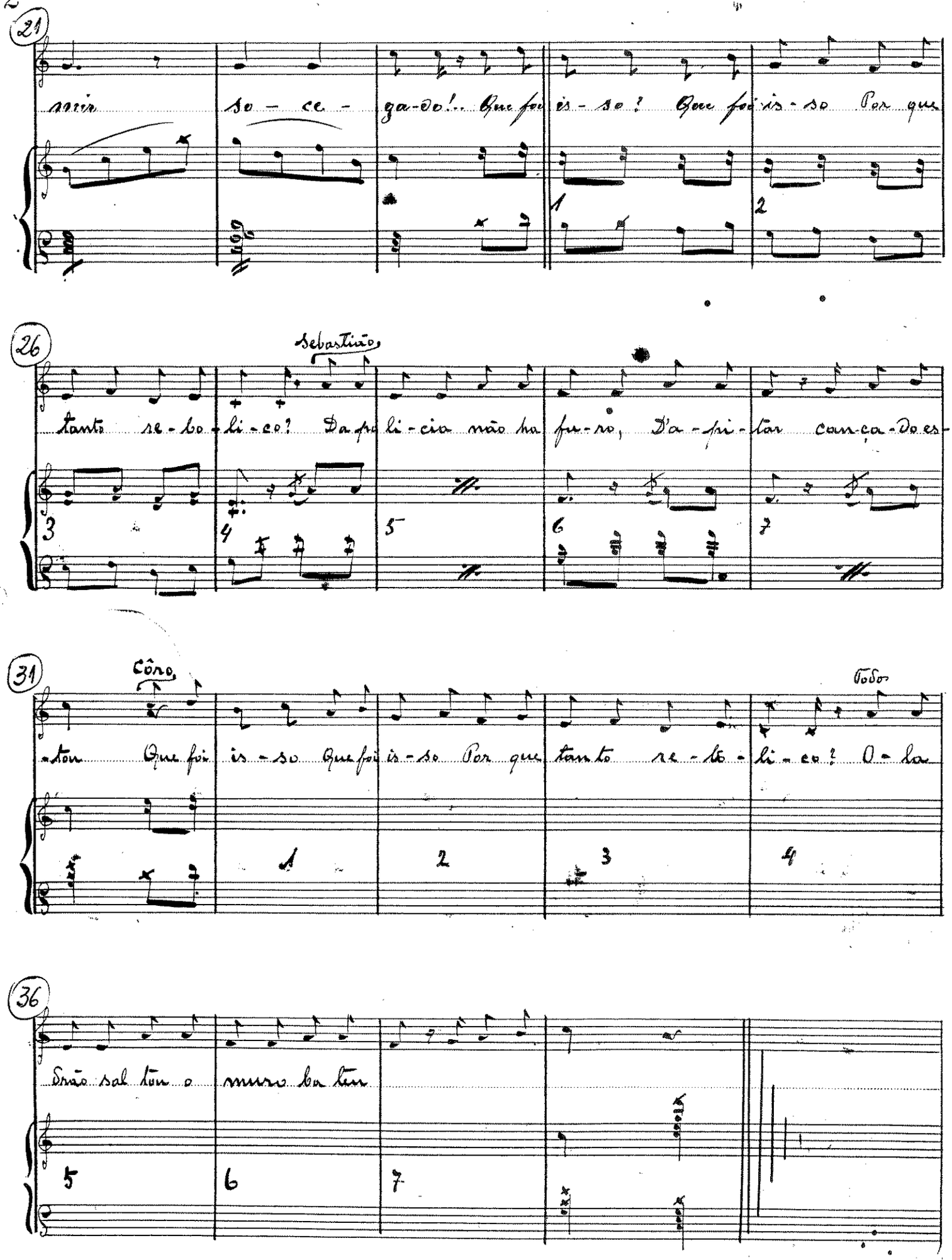



(11)
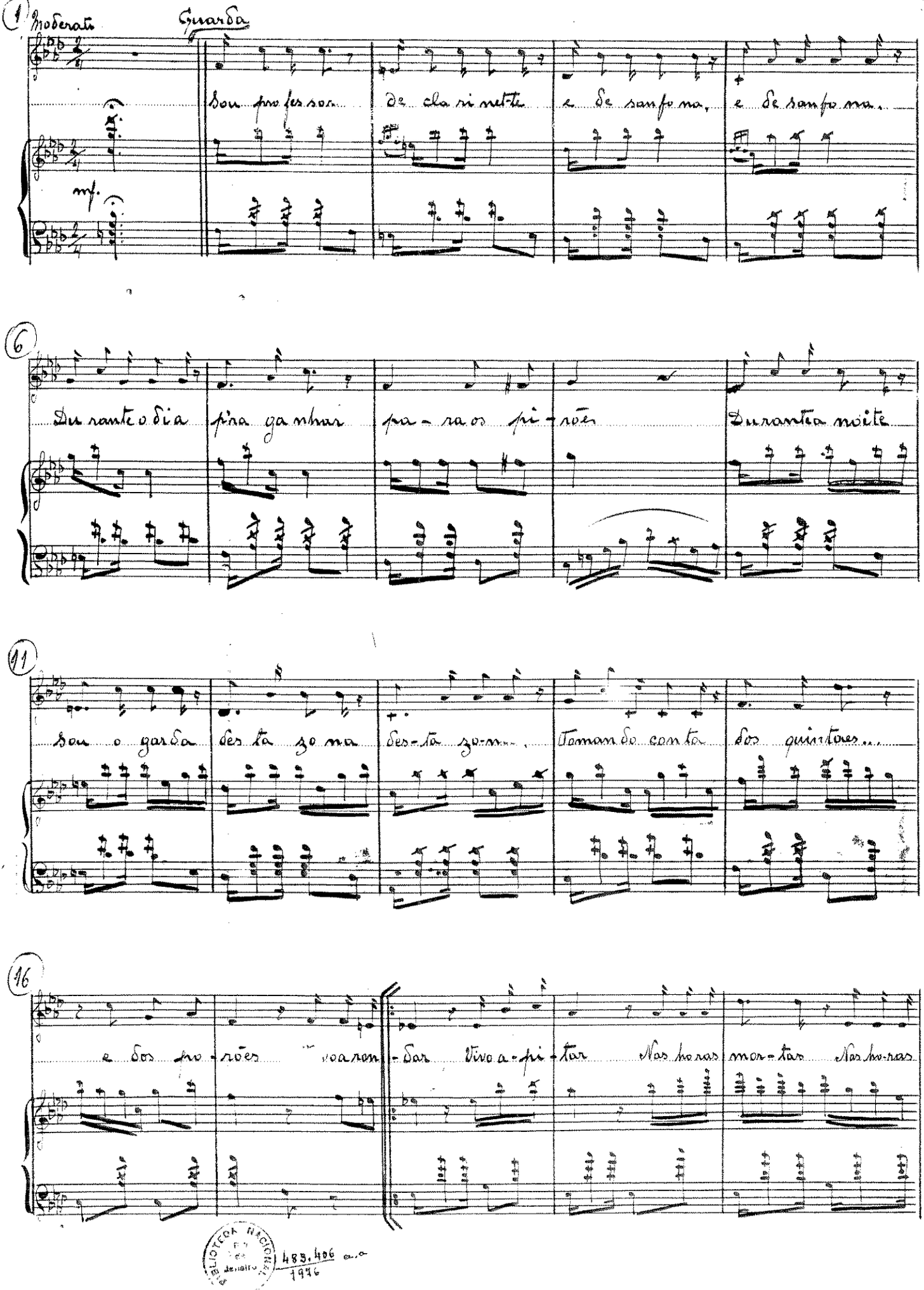



(16)




21
mas so - ce - ga-do!... Que foi is - so? Que foi is - so Por que
1
2
26
Sebastião,
tanto re - bo - li - ço? Da po - li - cia não ha fu - ro, D'a - pi - tar com-ça - do es -
3
4
5
6
7
31
Côro,
- tou Que foi is - so Que foi is - so Por que tanto re - bo - li - ço? O - lha
Todos
1
2
3
4
36
Stão sal tou o mun - do ba - lan
5
6
7

Guerreiro e Tôrre
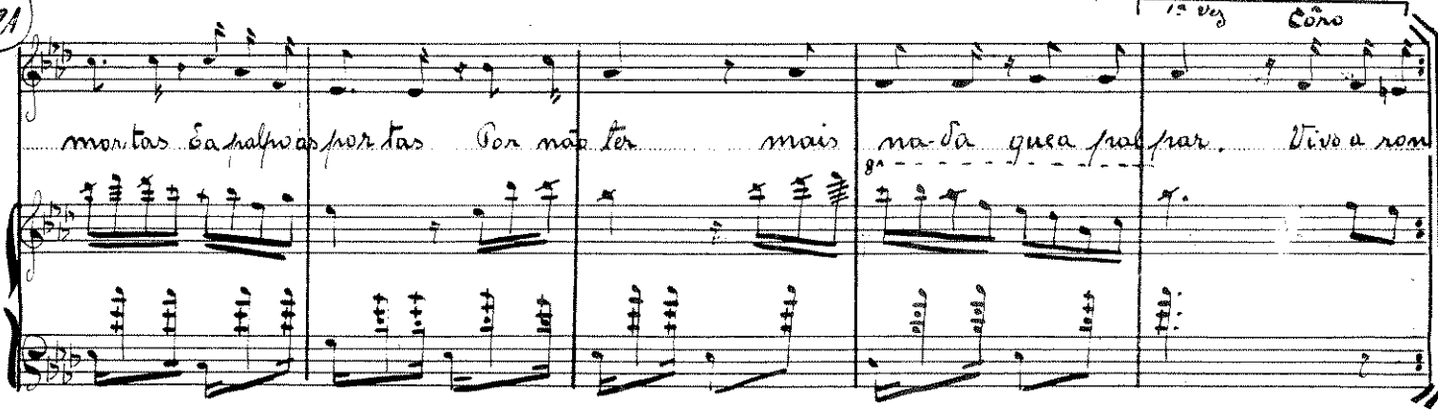
Nº 2




BIBLIOTECA NACIONAL
Rio de Janeiro
483,406 a.o
1946

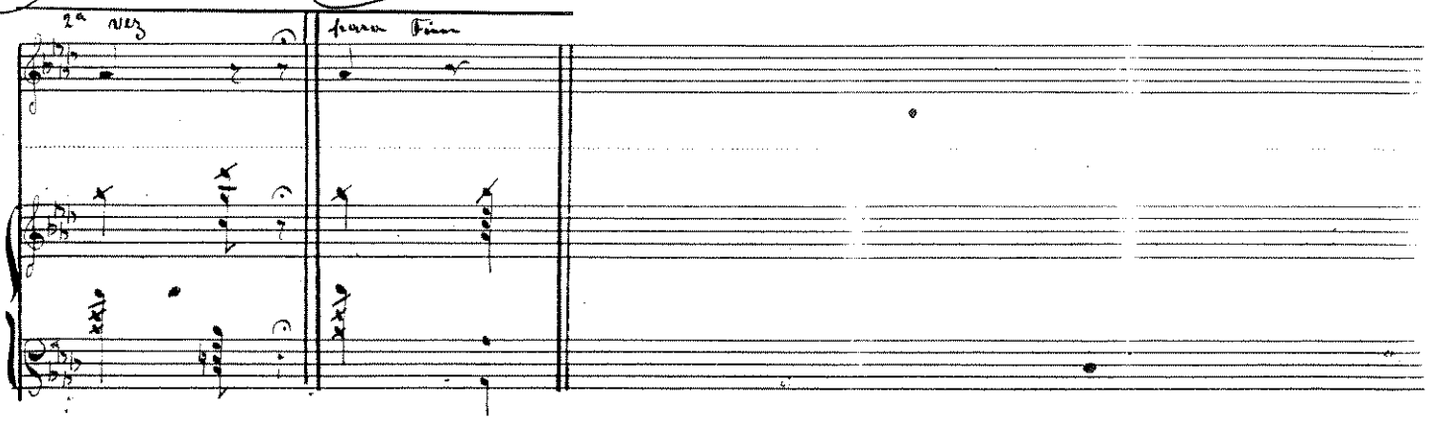
(21)

1ª vez Côro
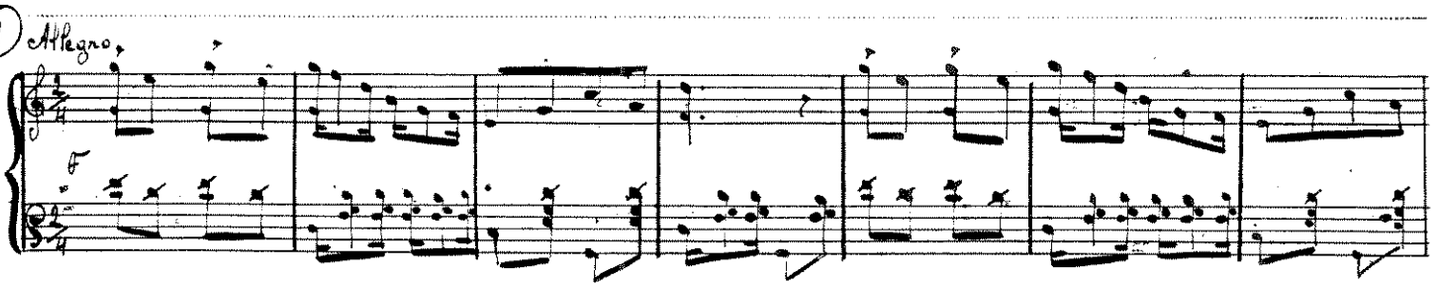



(25b) (25c)

2ª vez
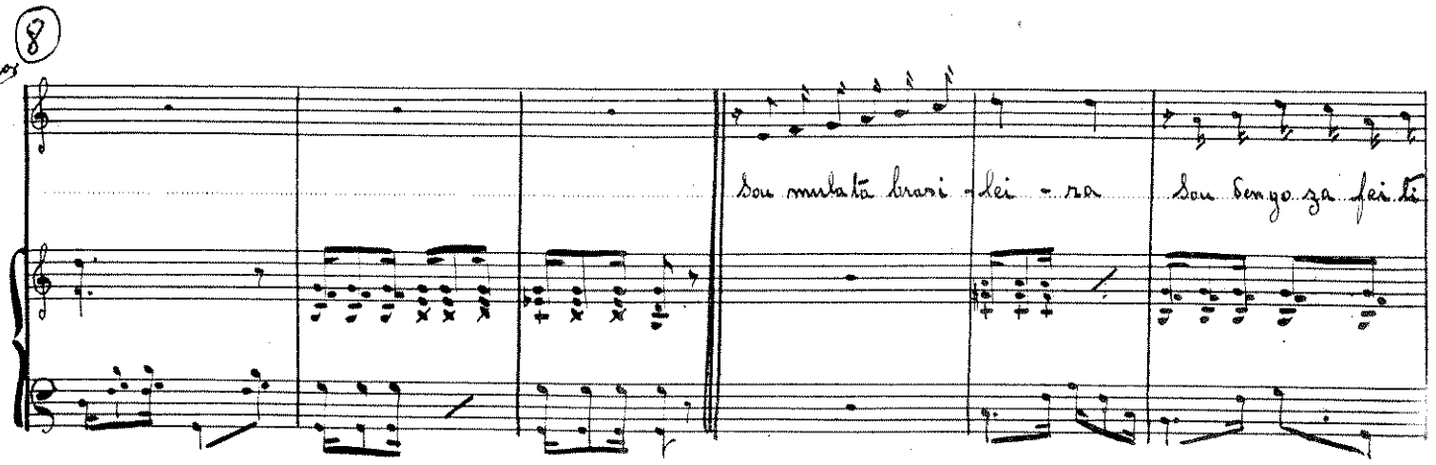



## Zeferina e Côro — Nº 3

(1) Allegro.
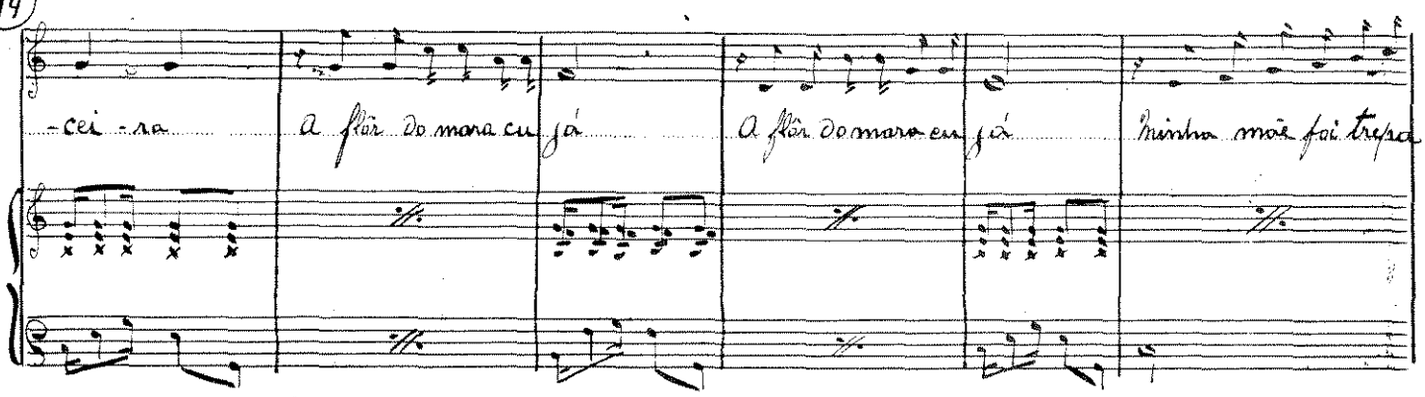



(8)
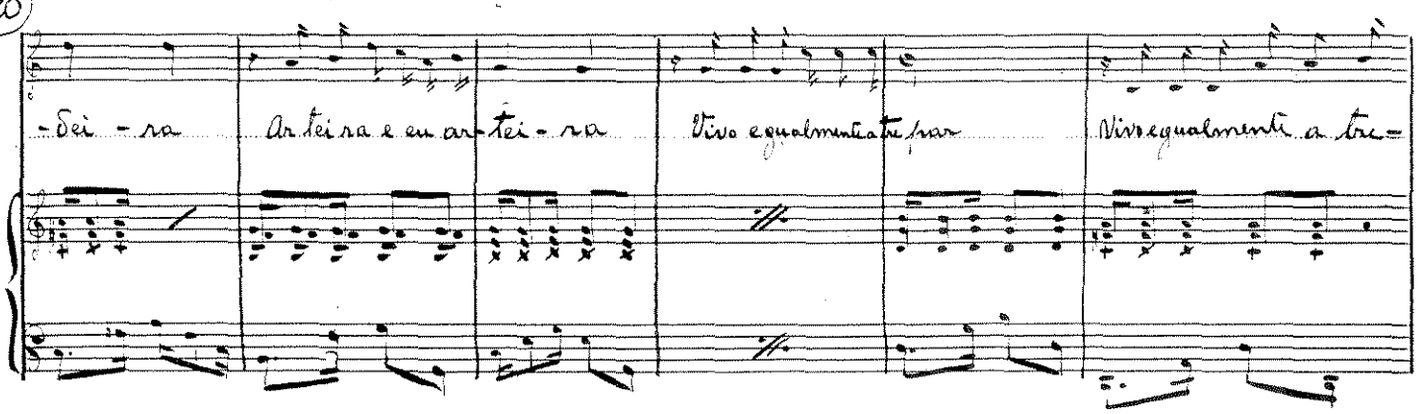
Zeferina
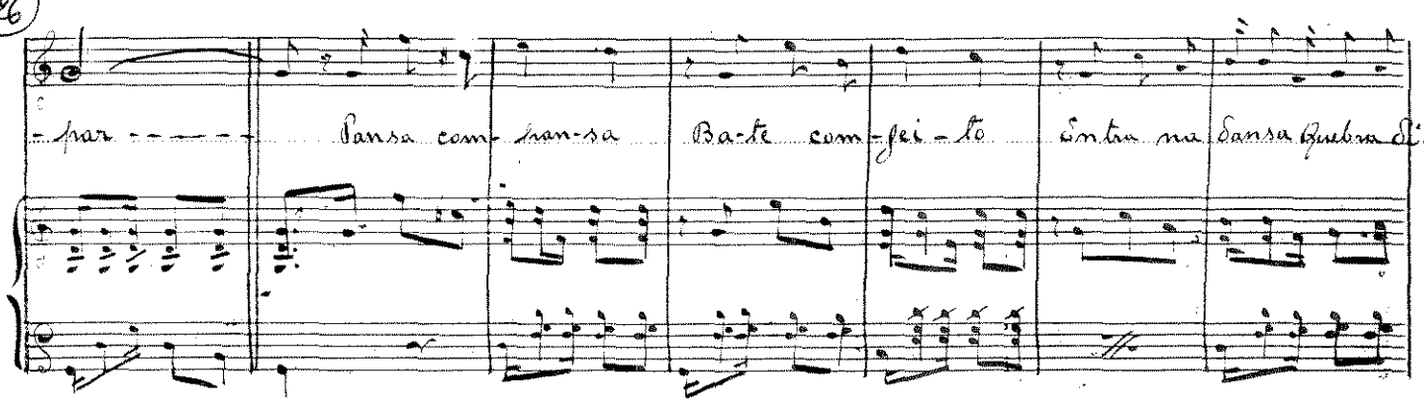


14


-cei -ra
a flôr do mara cu já
a flôr do mara cu já
Minha mãe foi trepa
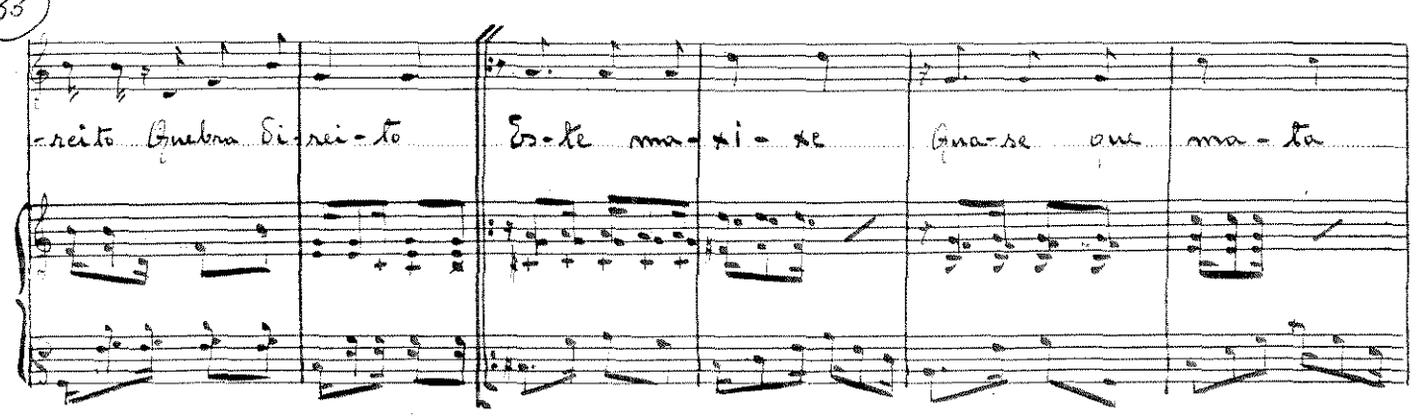
20
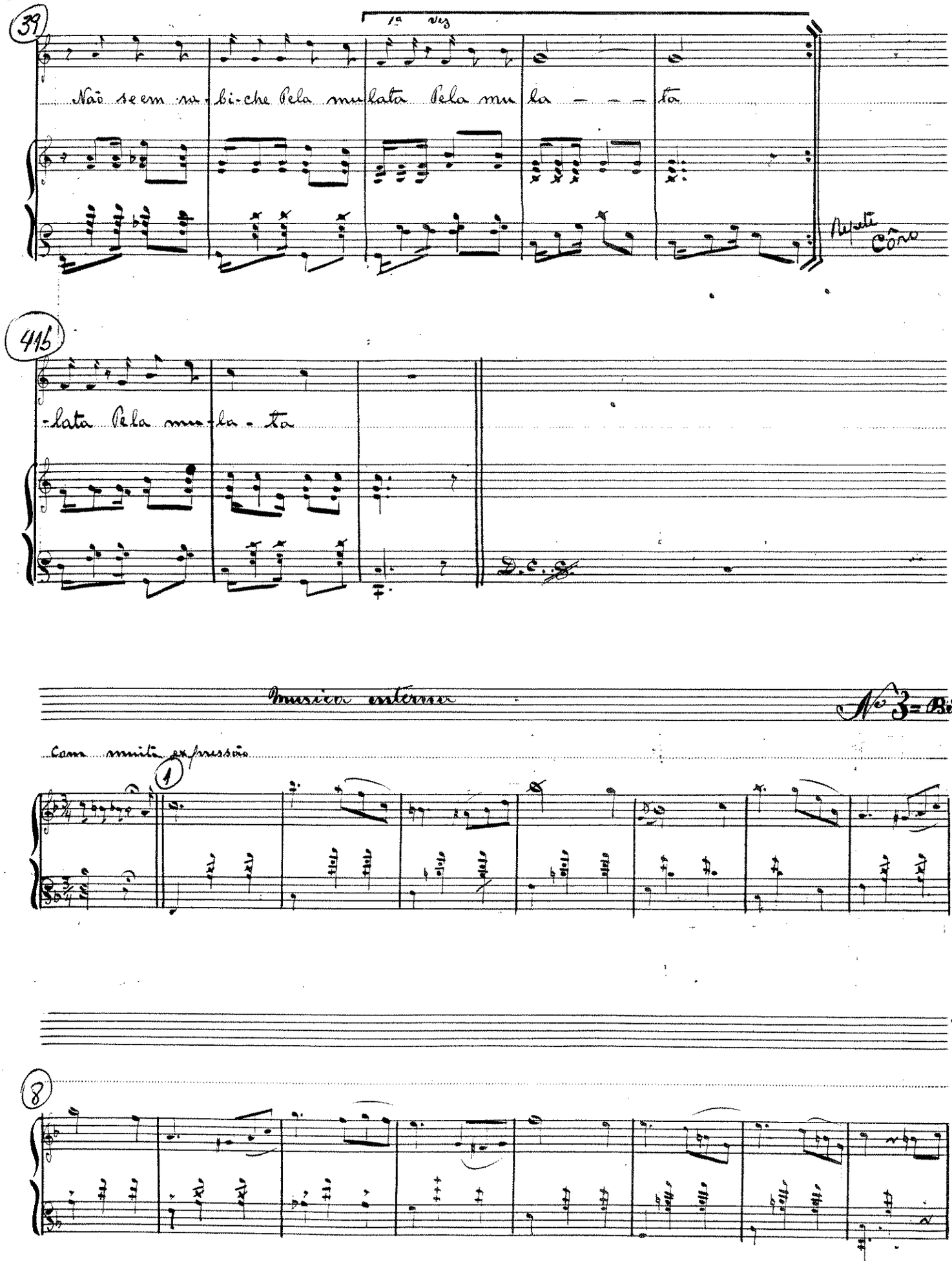

-Dei -ra
Ar tei ra e eu ar- tei - ra
Vivo equalmente a te par
Vivo equalmente a tre-
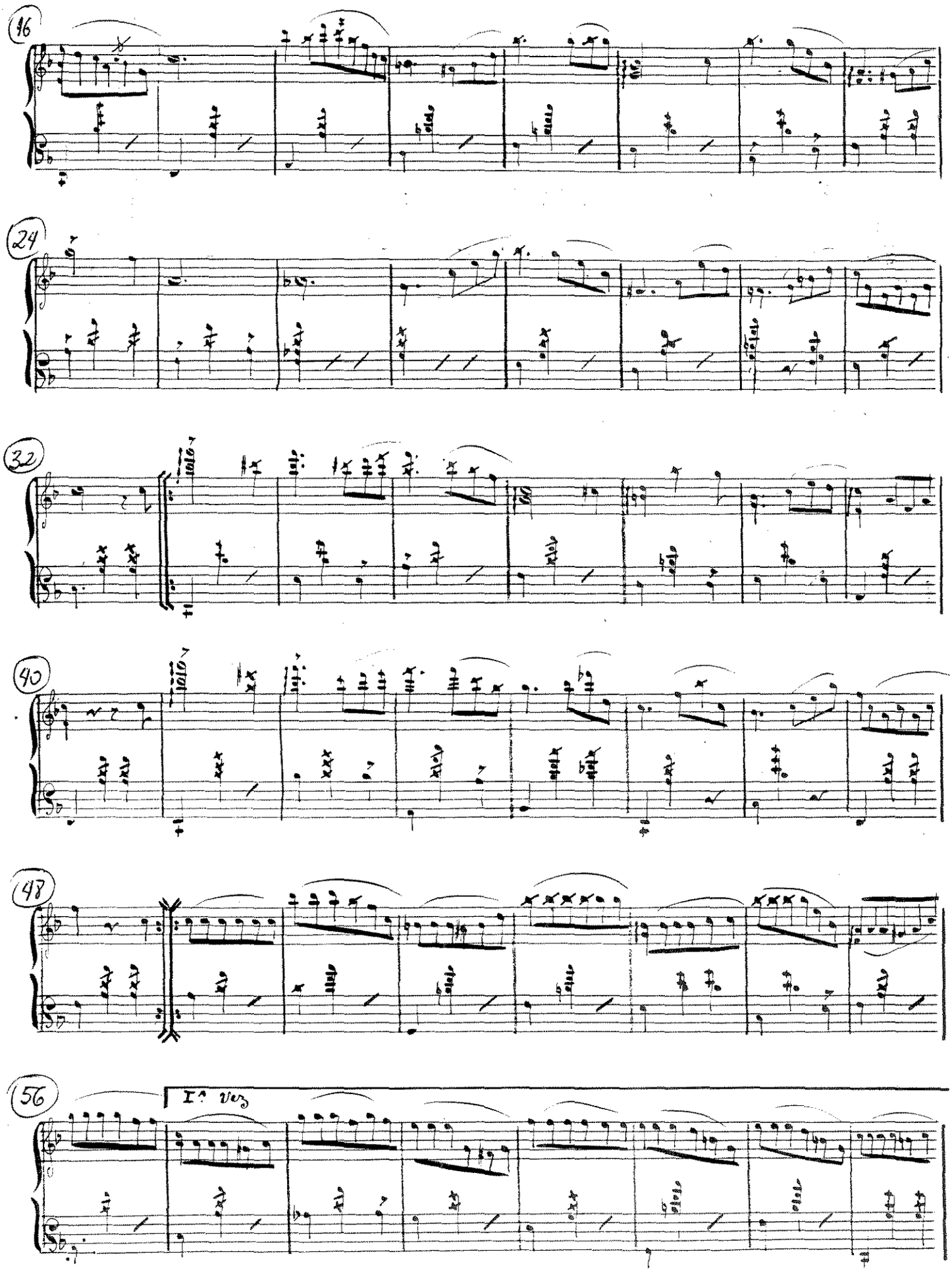
26

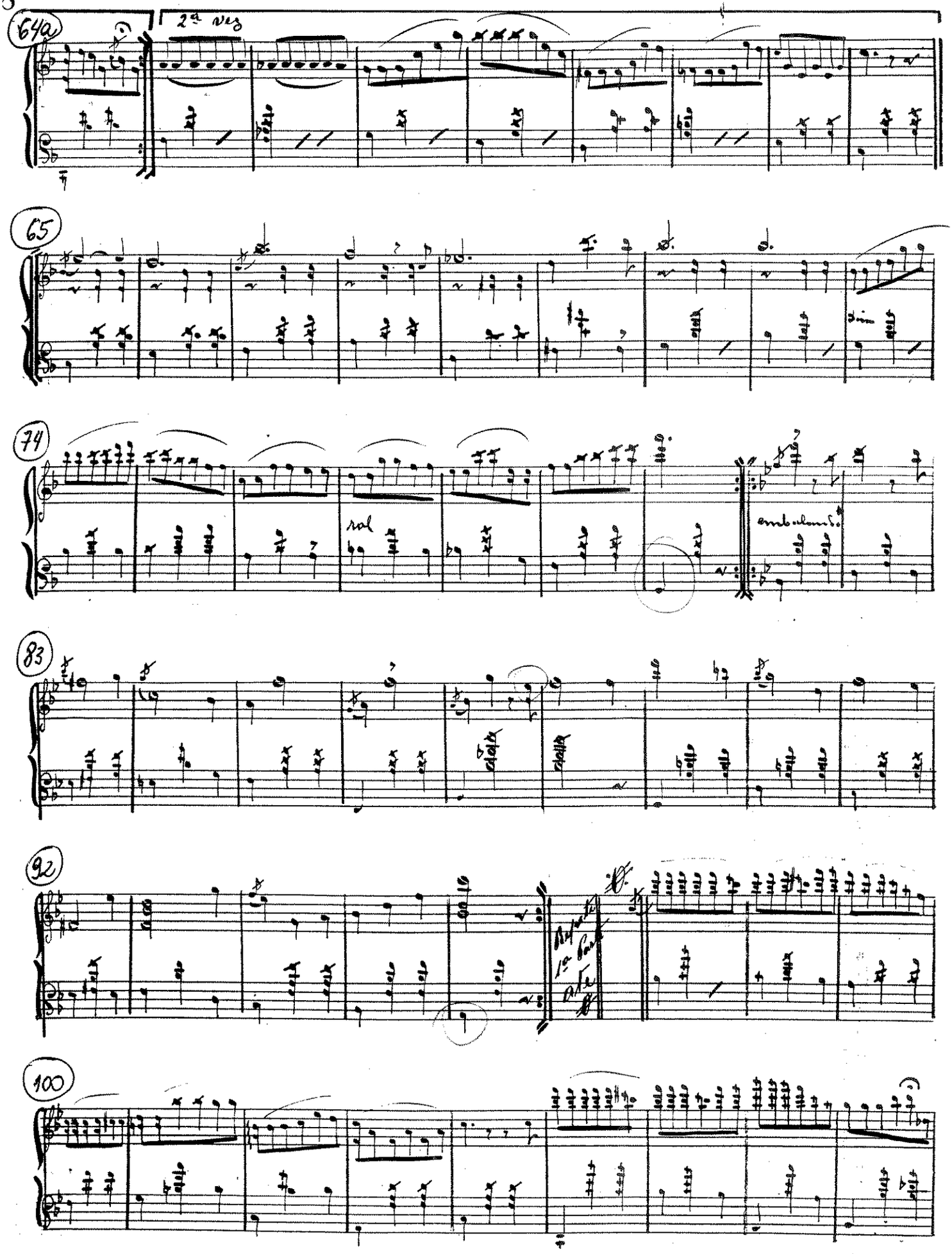

-par
Dansa com- dan-sa
Ba-te com- fei - to
Entra na dansa Quebra Di-

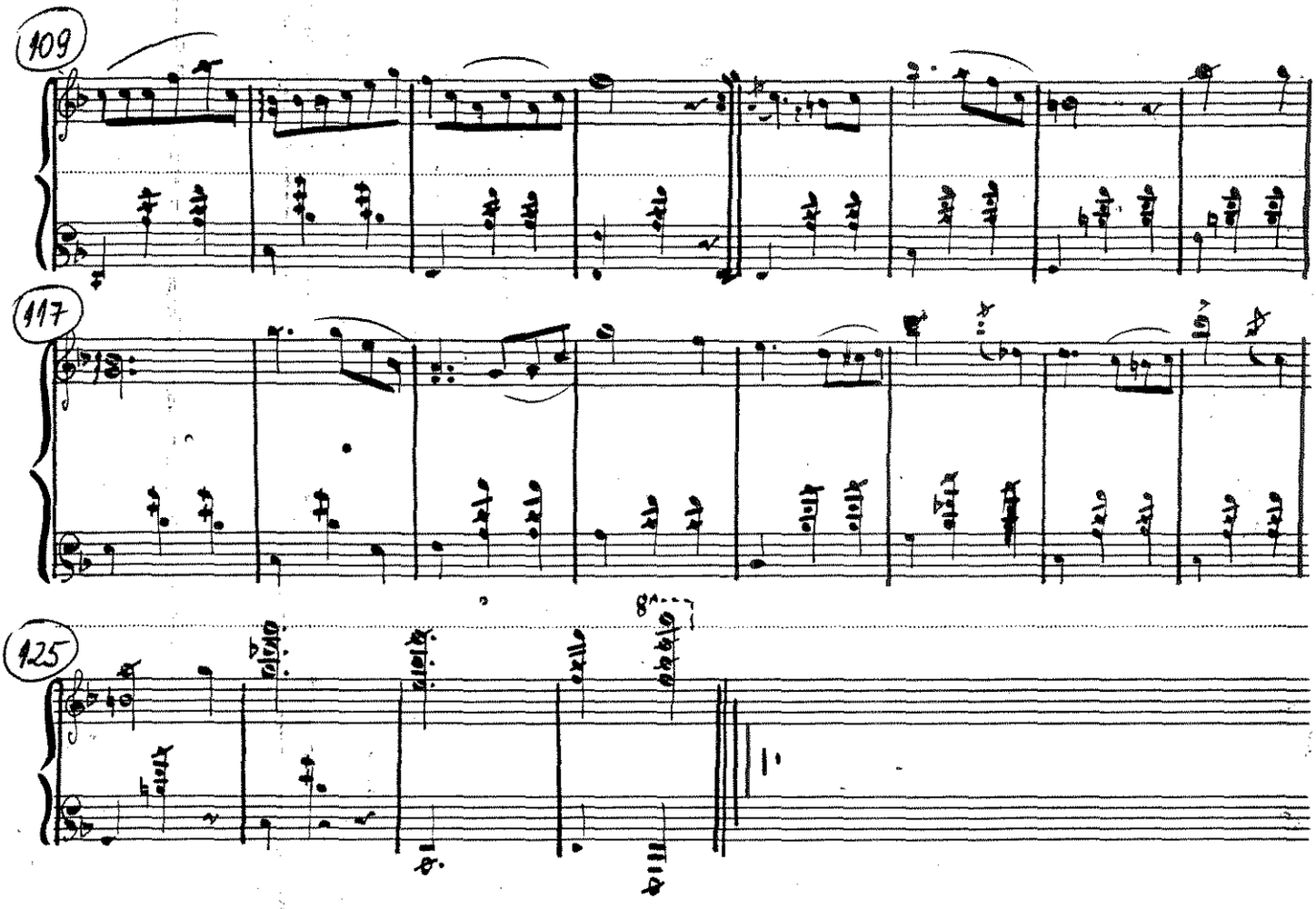
33

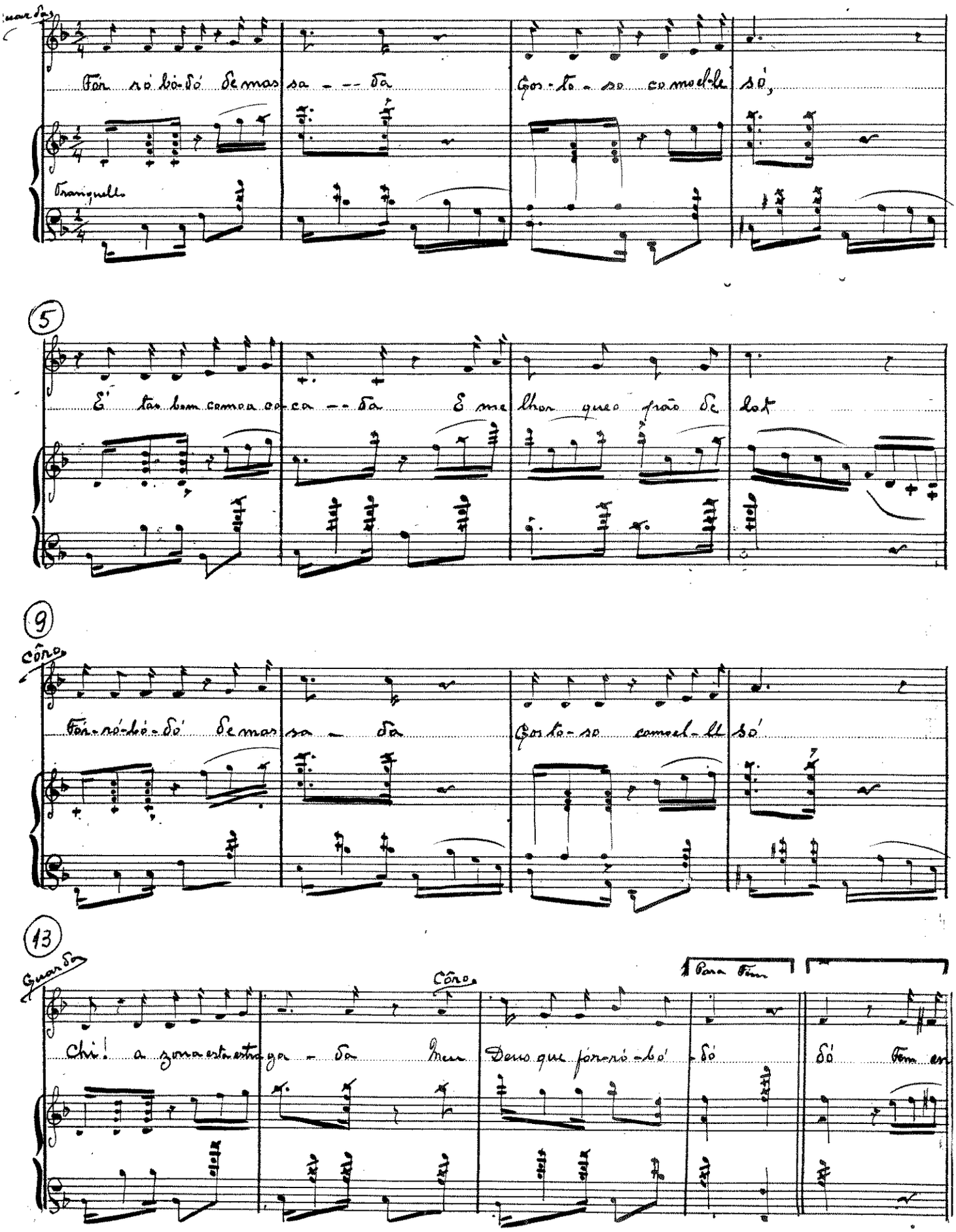

-reito Quebra Di-rei - to
Es-te ma- xi - xe
Qua-se ou ma - ta

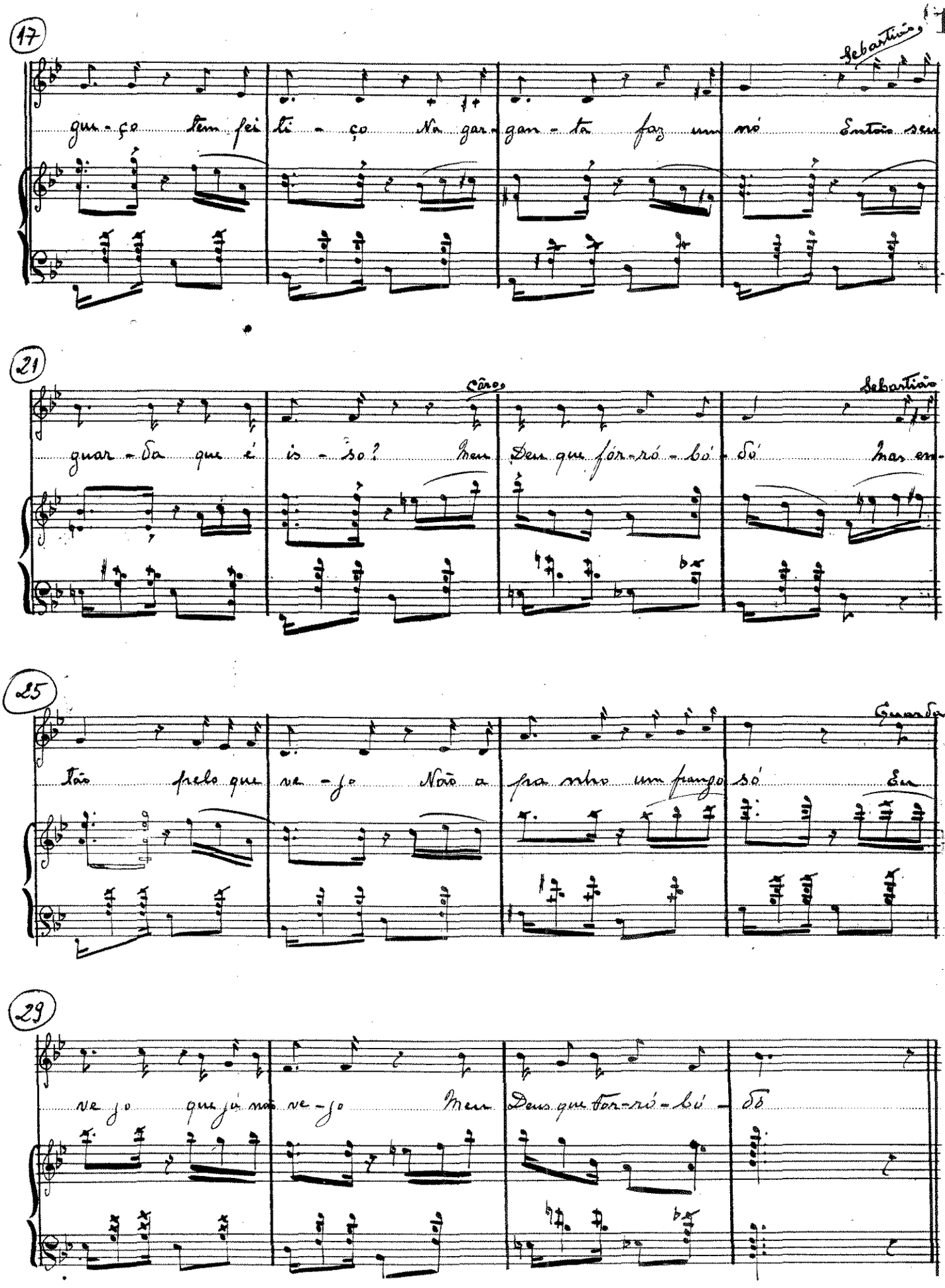

39
1ª vez
Não se em ra - bi - che Pela mulata Pela mu la — — — ta
Repete Côro
415
- lata Pela mu - la - ta
D. C.
Musica interrom
Com muita expressão
1
8


16
24
32
40
48
56
I.ª vez


64a
2a vez
65
74
sol
ambulante
83
92
100


109
117
125


Guarda
Fôrn ró bó-dó De mas sa - - - da
Gos-to - so co mel-le só,
Tranquillo
5
É tão bom como a co-ca - - da É me lhor que o grão de bot
9
Côro
Fôrn-ró-bó-dó De mas sa - da
Gos-to-so como-ll só
13
Guarda
Côro
1 Para Fim
Chi! a zona esta entra ga - da Meu Deus que fôrn ró-bó - dó
dó Fôrn


17
Sebastião
gus-ço tem fei-li-ço Na gar-gan-ta faz um nó Então sen
21
Cão
Sebastião
guar-da que é is-so? Meu Deus que for-ró-bó-dó Mas en-
25
Guarda
Não pelo que ve-jo Não a fra-nho um frango só En
29
ve-jo que já não ve-jo Meu Deus que for-ró-bó-dó
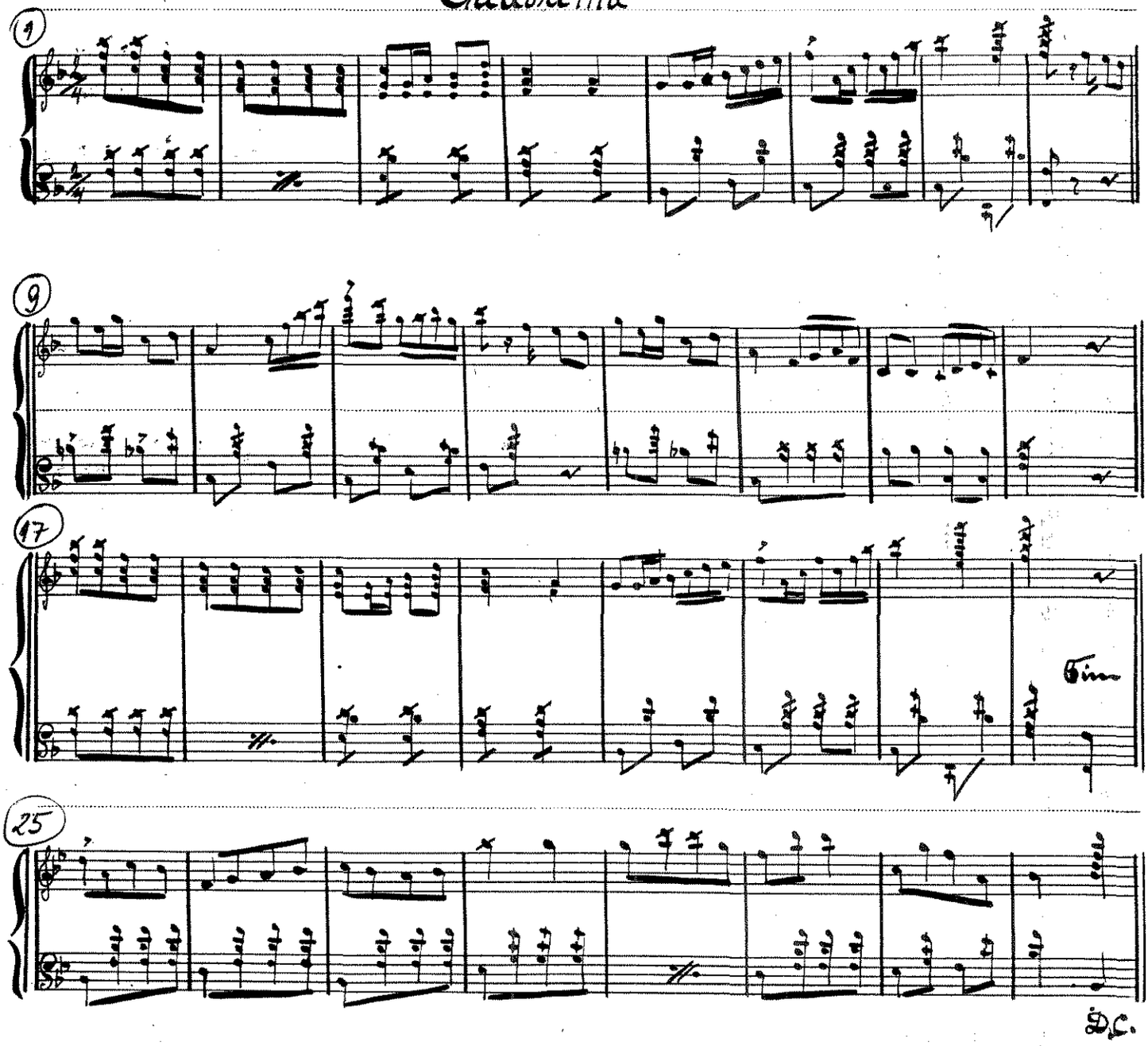
Para Final do 1º Acto

O Nº 4

2º Acto
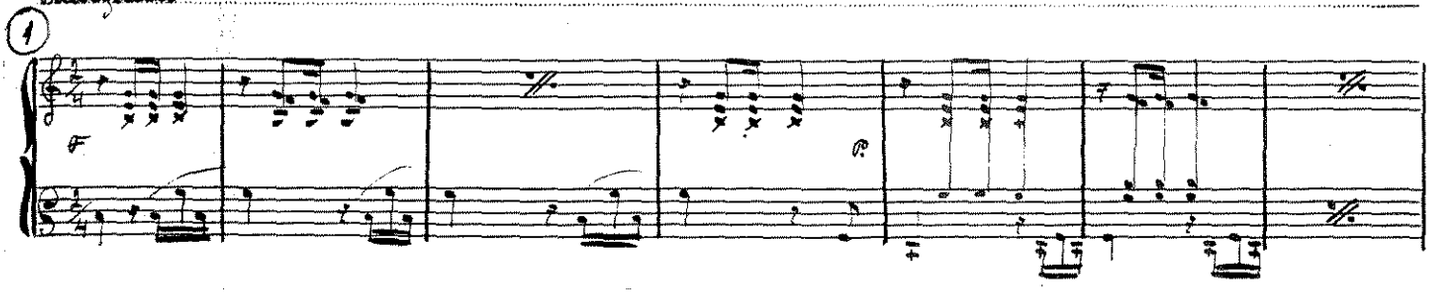
Nº 4 bis
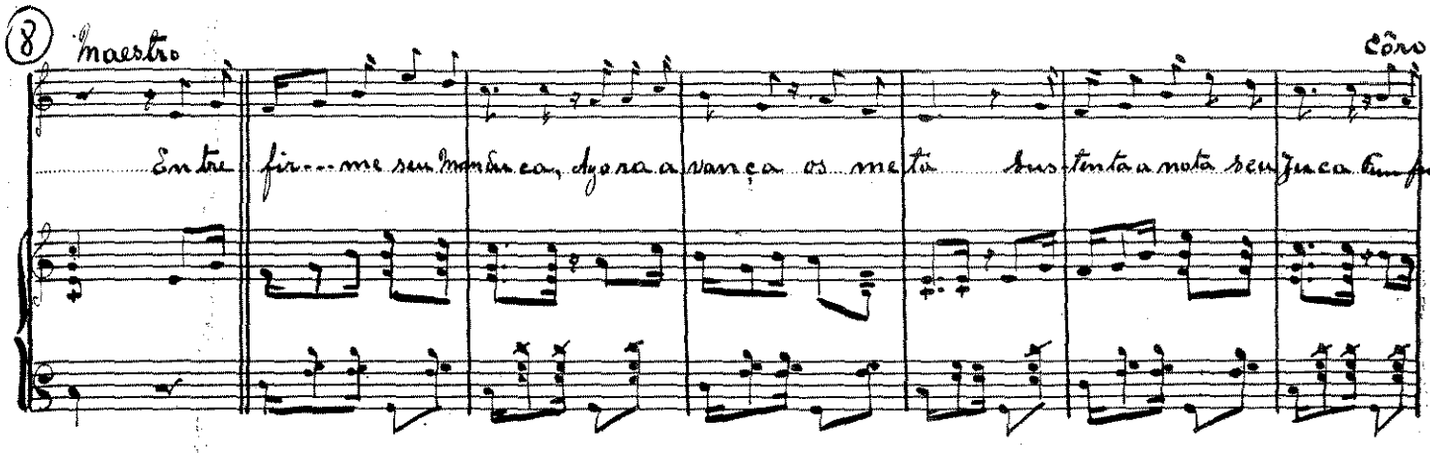
Quadrilha
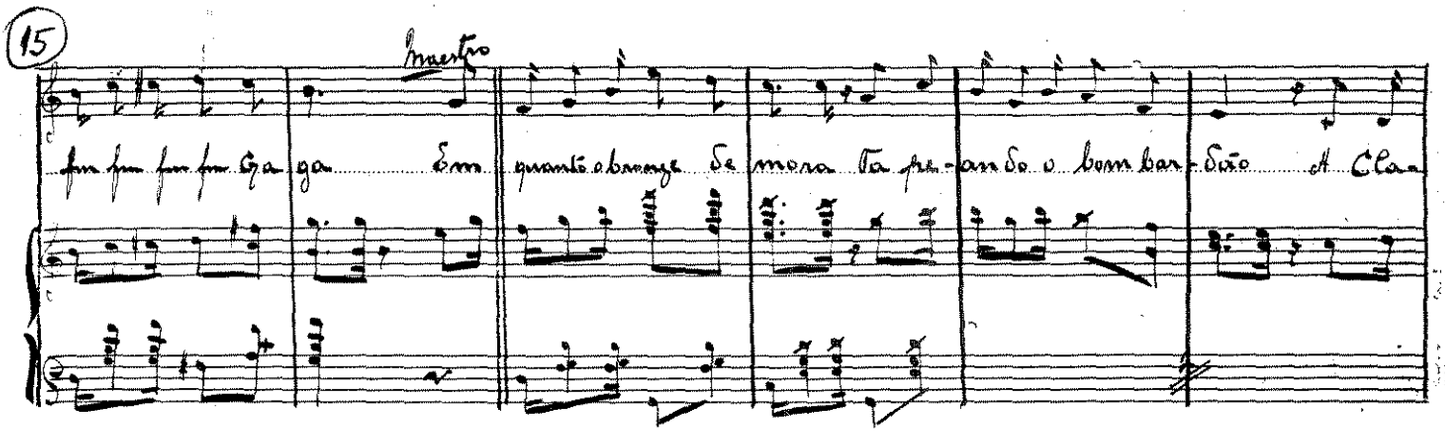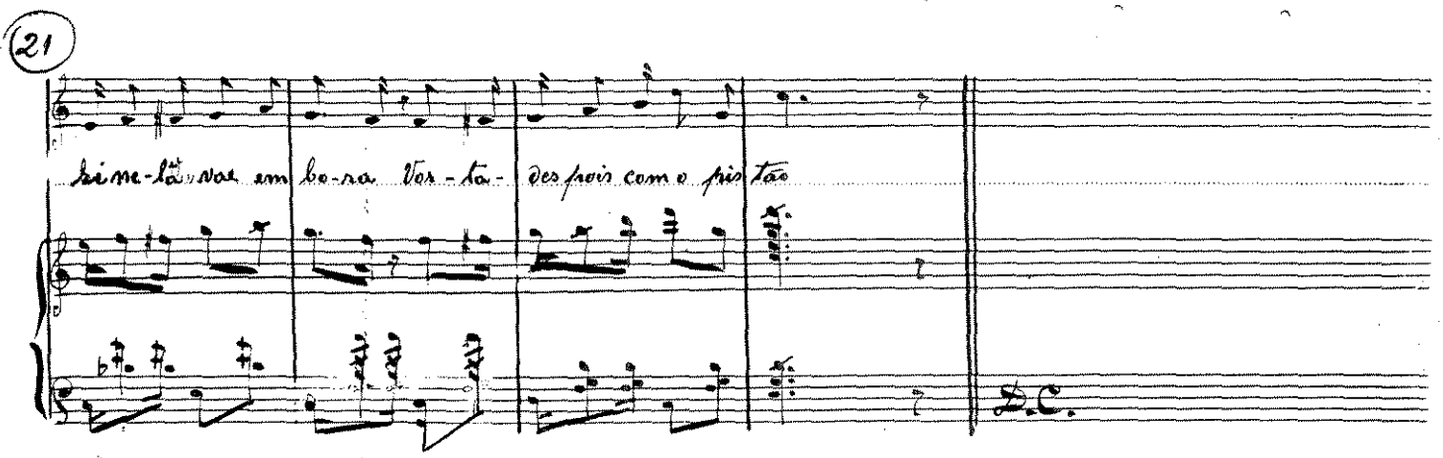


## Maestro e Côro — Nº 5

Tranquillo
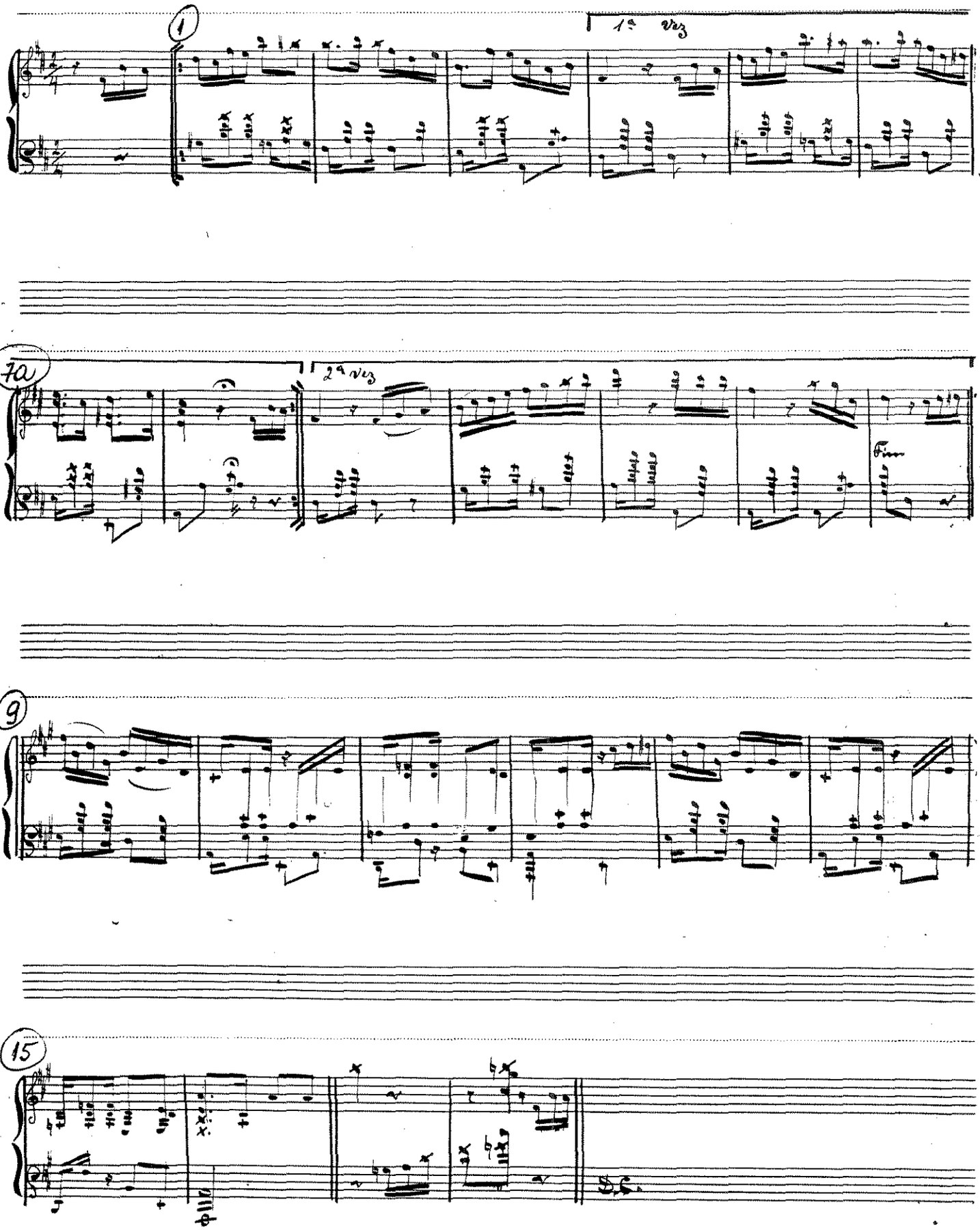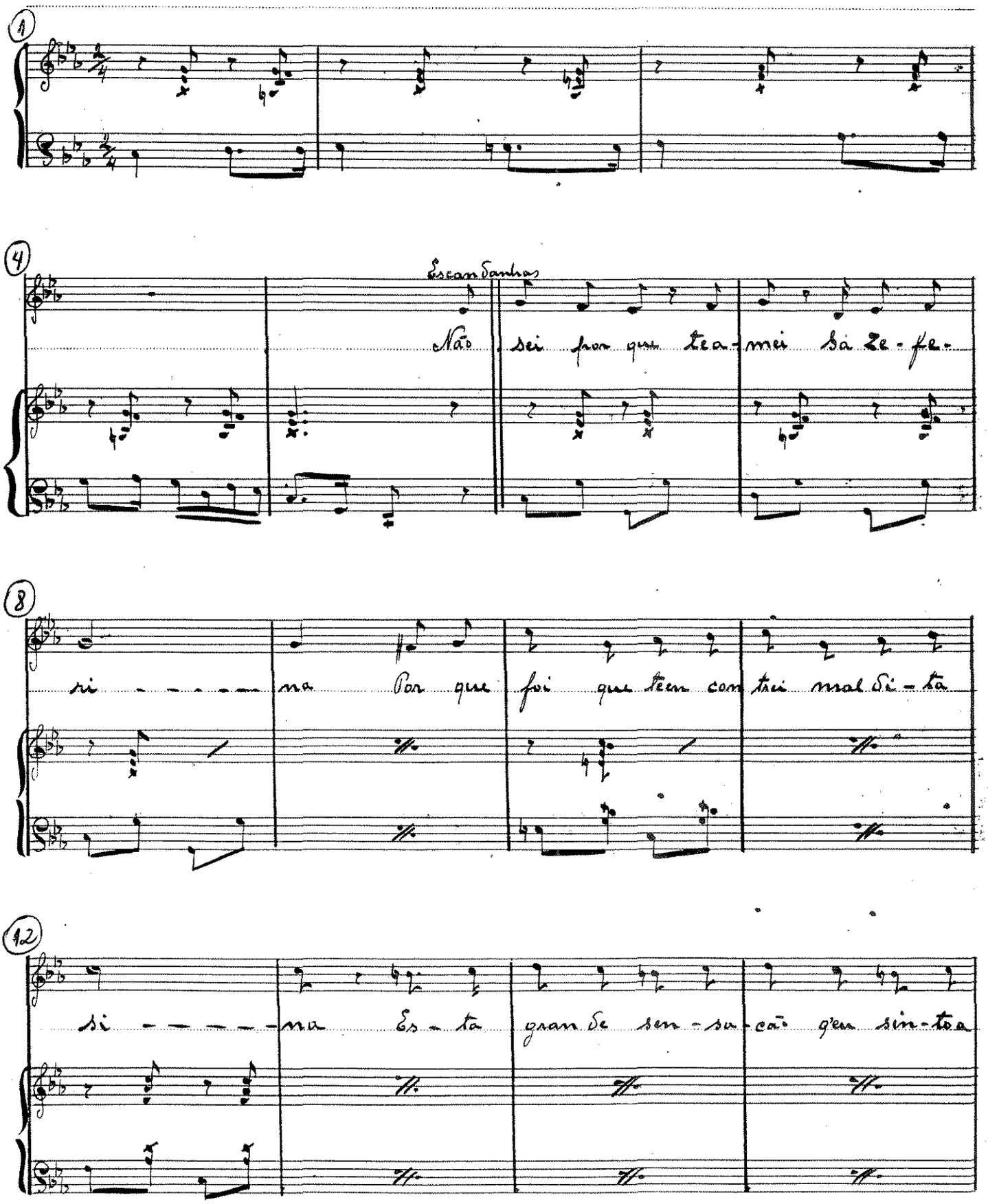











Musica interna
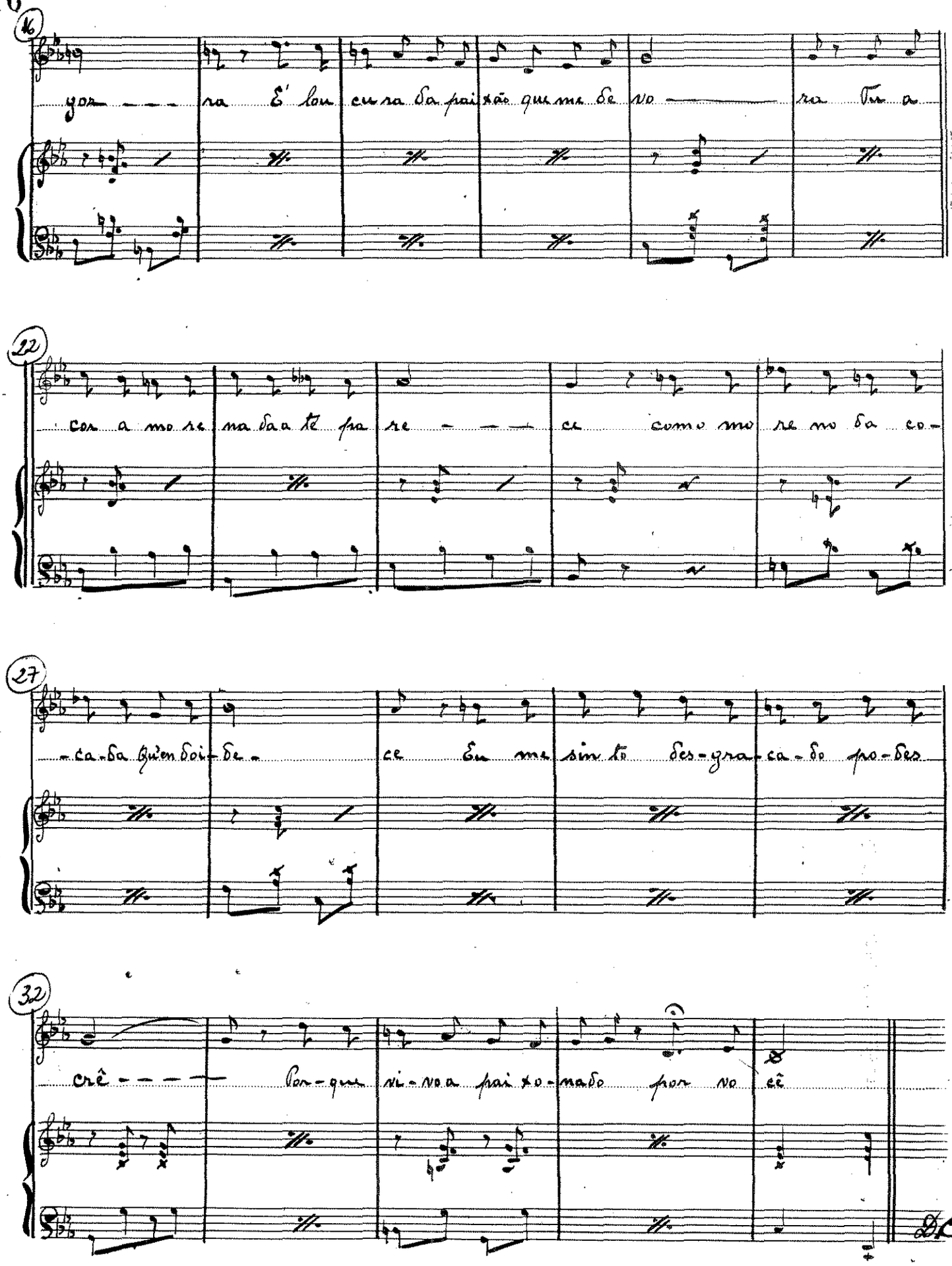
Polka

Nº 5 Bis



Modinha - Escandalha e Zeferina  Nº 6




16
yor ra E' lou cu ra da pai xão qui me de no ra Tu a
22
con a mo re ma da a te fa re ce como me re no da co-
27
-ca-da qu'en doi- de- ce Eu me sin te des-gra-ca-do pe-des
32
crê Por-qui ni-no a pai xo-nado por no eê
D.C.

## Dobra do Corsário = Escandalhos e Côro

Nº 7

Allegro

(1)

Só para Fim

(7) Escandalhos

Chega per-tinho Pu-xa a-fi-ei-ra Vamos ao vi-nho sem

(13)
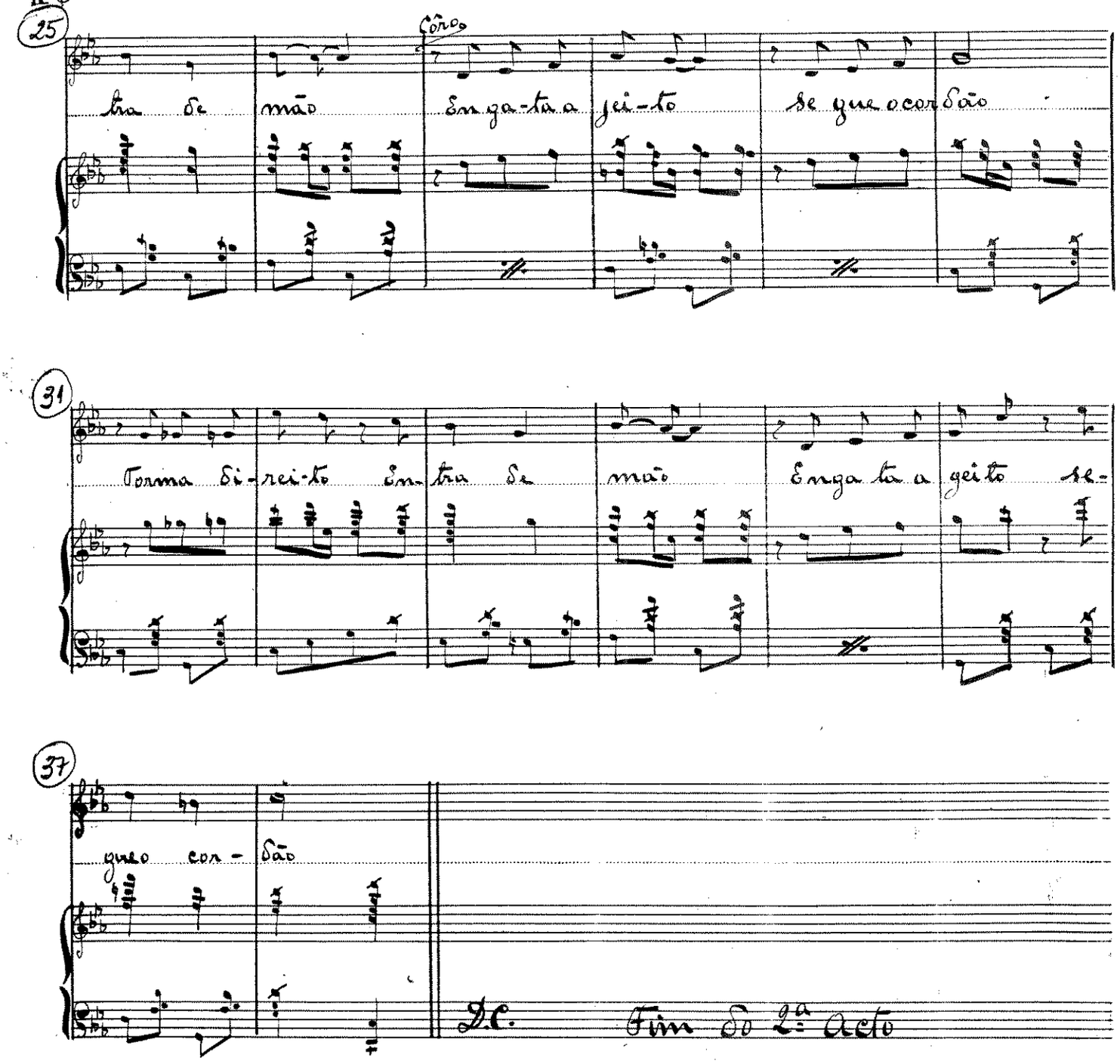
be-be-Dei-ra Côro. Chega per tinho Pu xa a fi-ei-ra

1 2 3. 4

(19)

Escandalhos
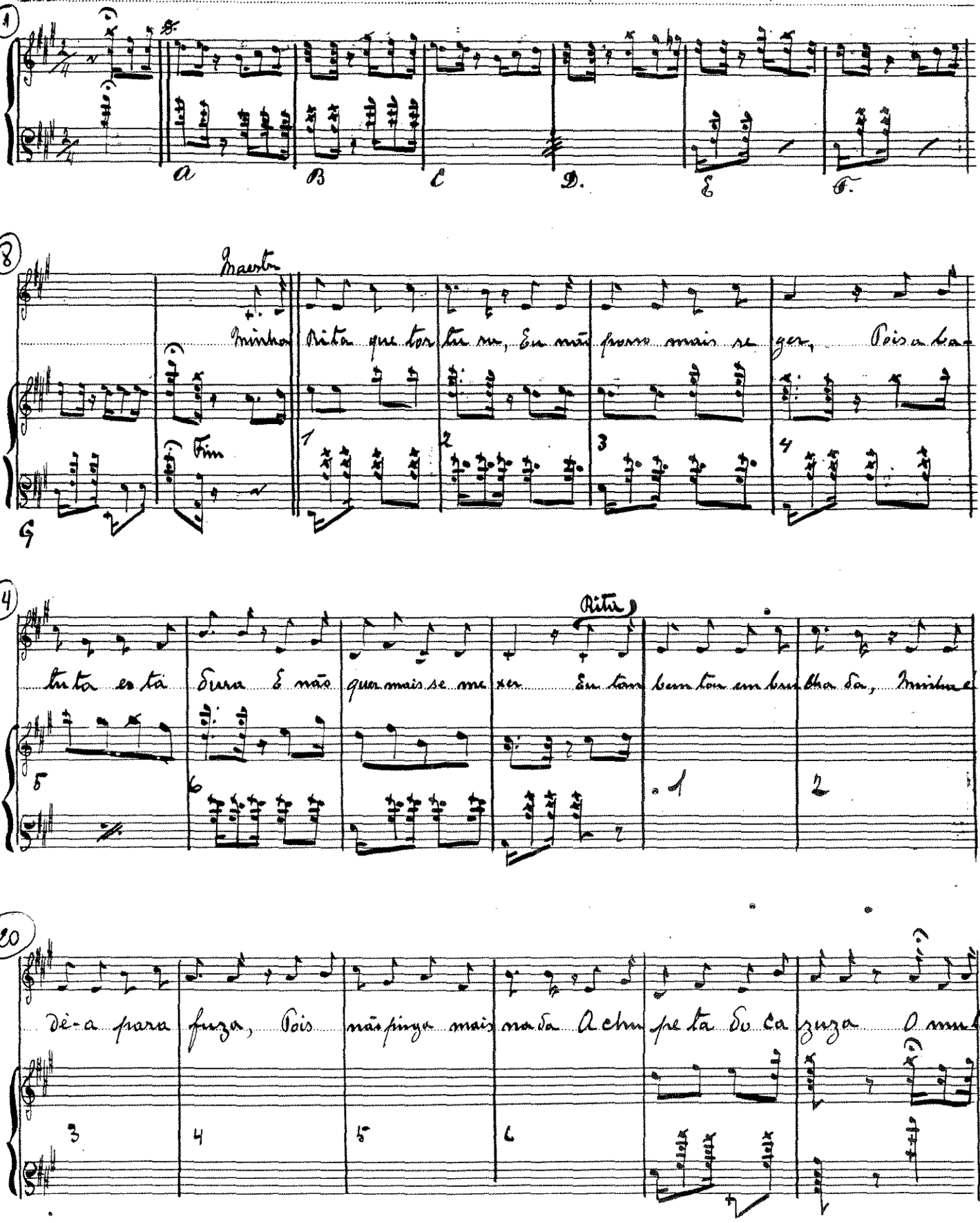
Vamos ao vinho sem be-be-Dei-ra Forma Di-rei-to Em
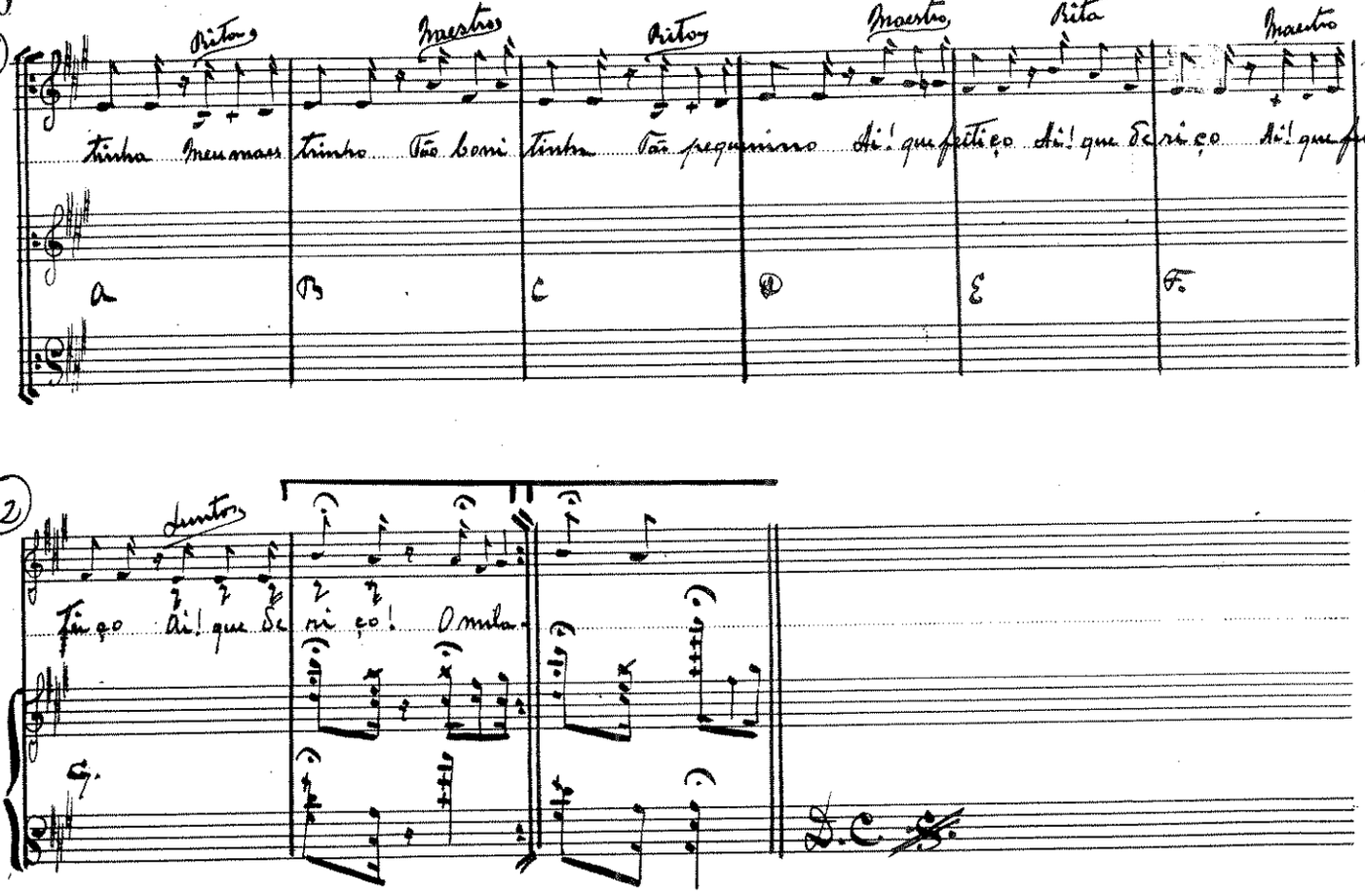

25
Côro
tra de mão Enga-ta-a jei-to se gue o con dão
31
Forma di-rei-to En-tra de mão Enga ta a gei to se-
37
gue con - dão
D.C. Fim do 2º Acto

## 3º acto

### Duetto, Maestro e Rita — Nº 8

all.
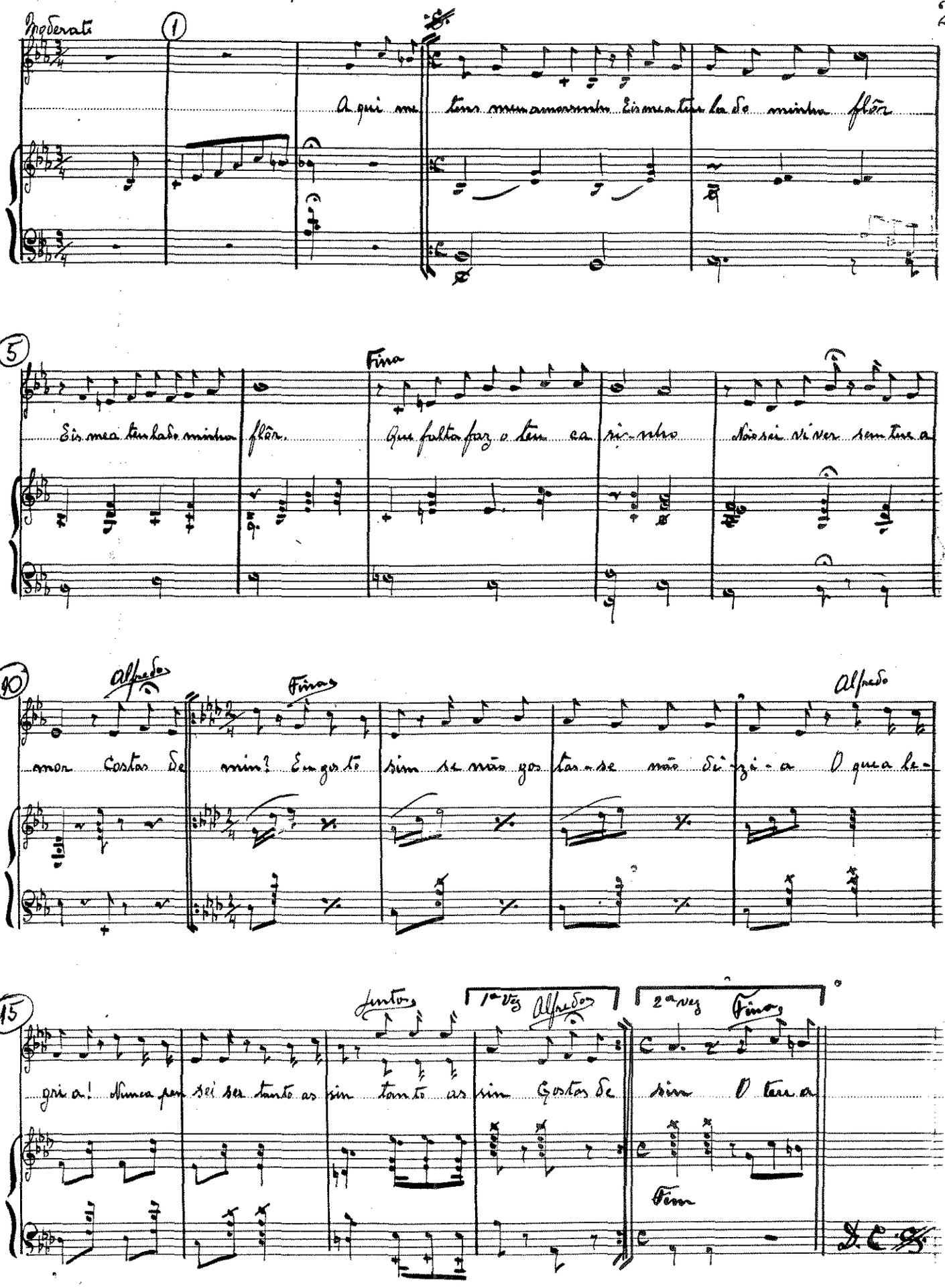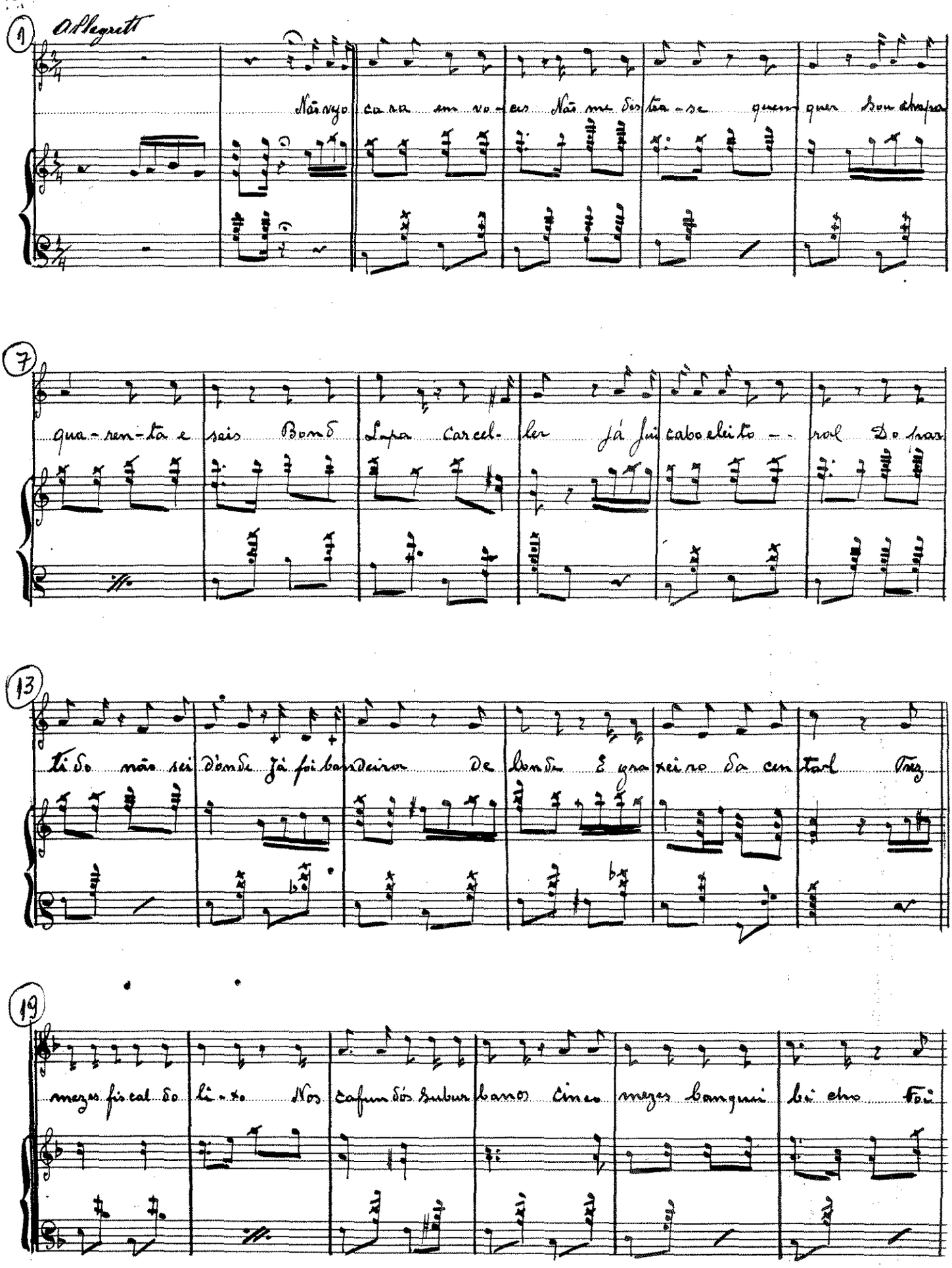



26
Ritm.
Maestro
Ritm.
Maestro
Rita
Maestro
tinha meu amor tinha Teu beni tinha Teu pequenino Ai! que feitiço Ai! que feiti-
A
B
C
D
E
F
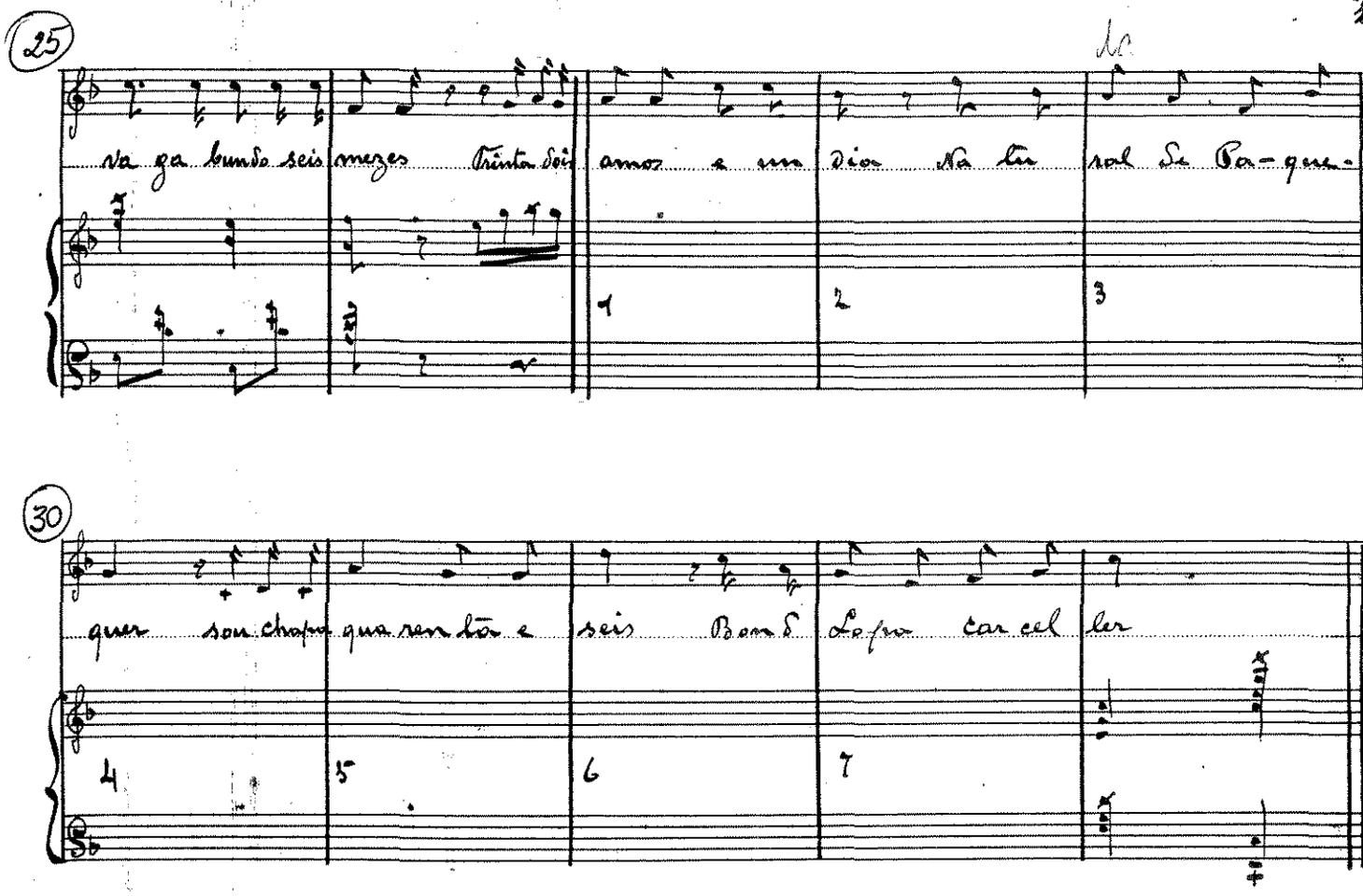

32
Dentro
ço Ai! que Deiti ço! O mula-
G.
D.C.
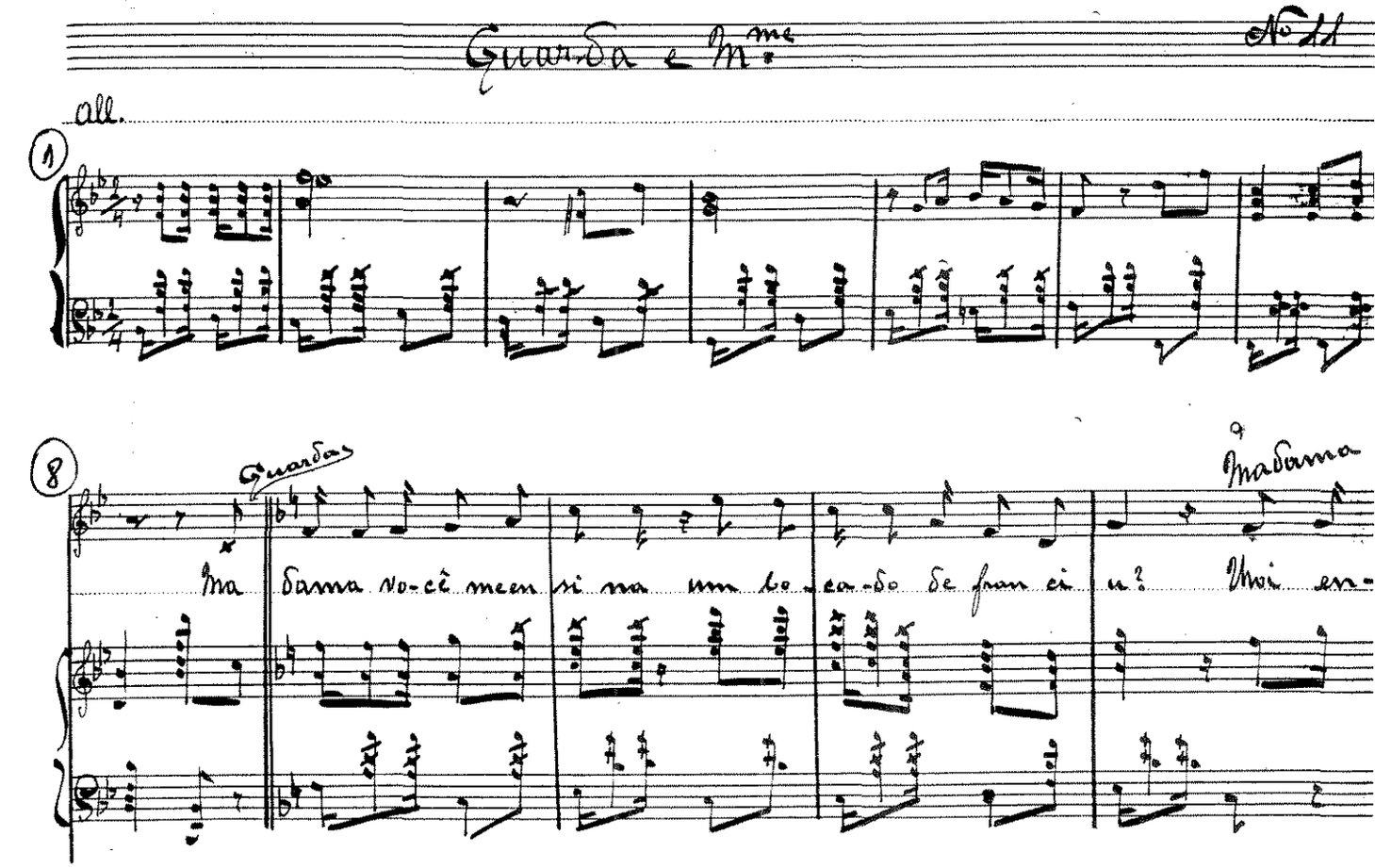
## Duetto Alfredo e Fina
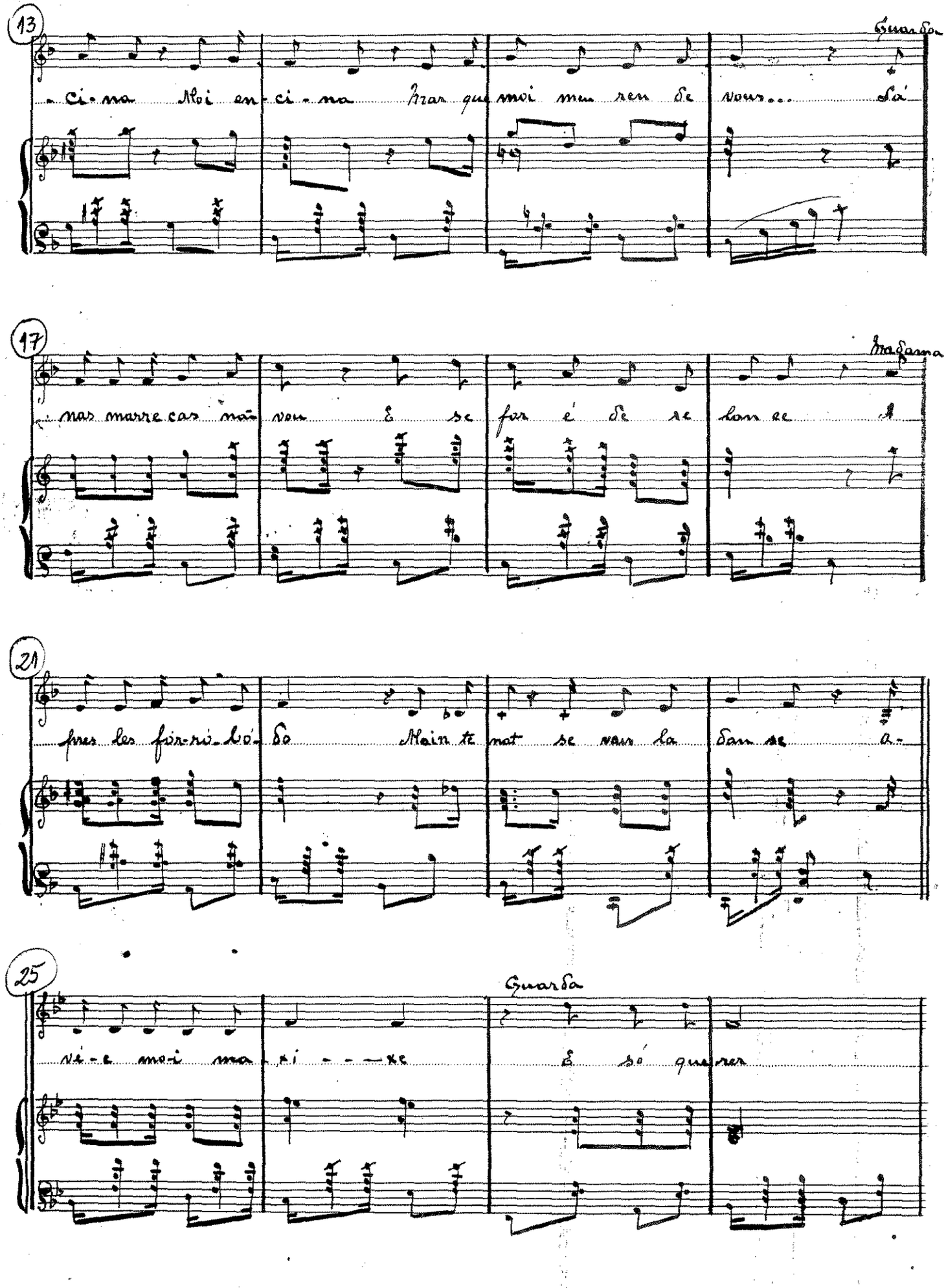
**Nº 9**
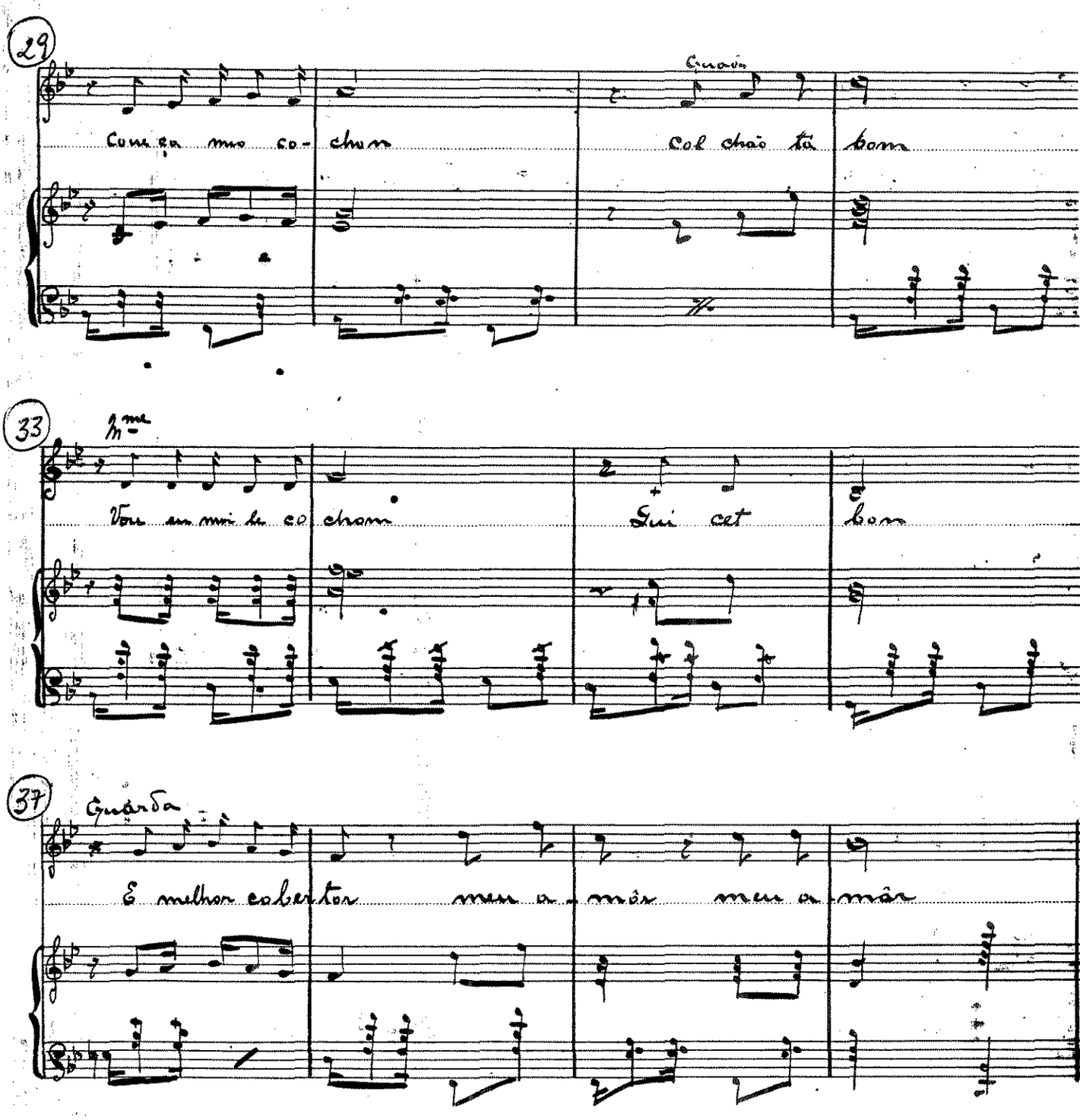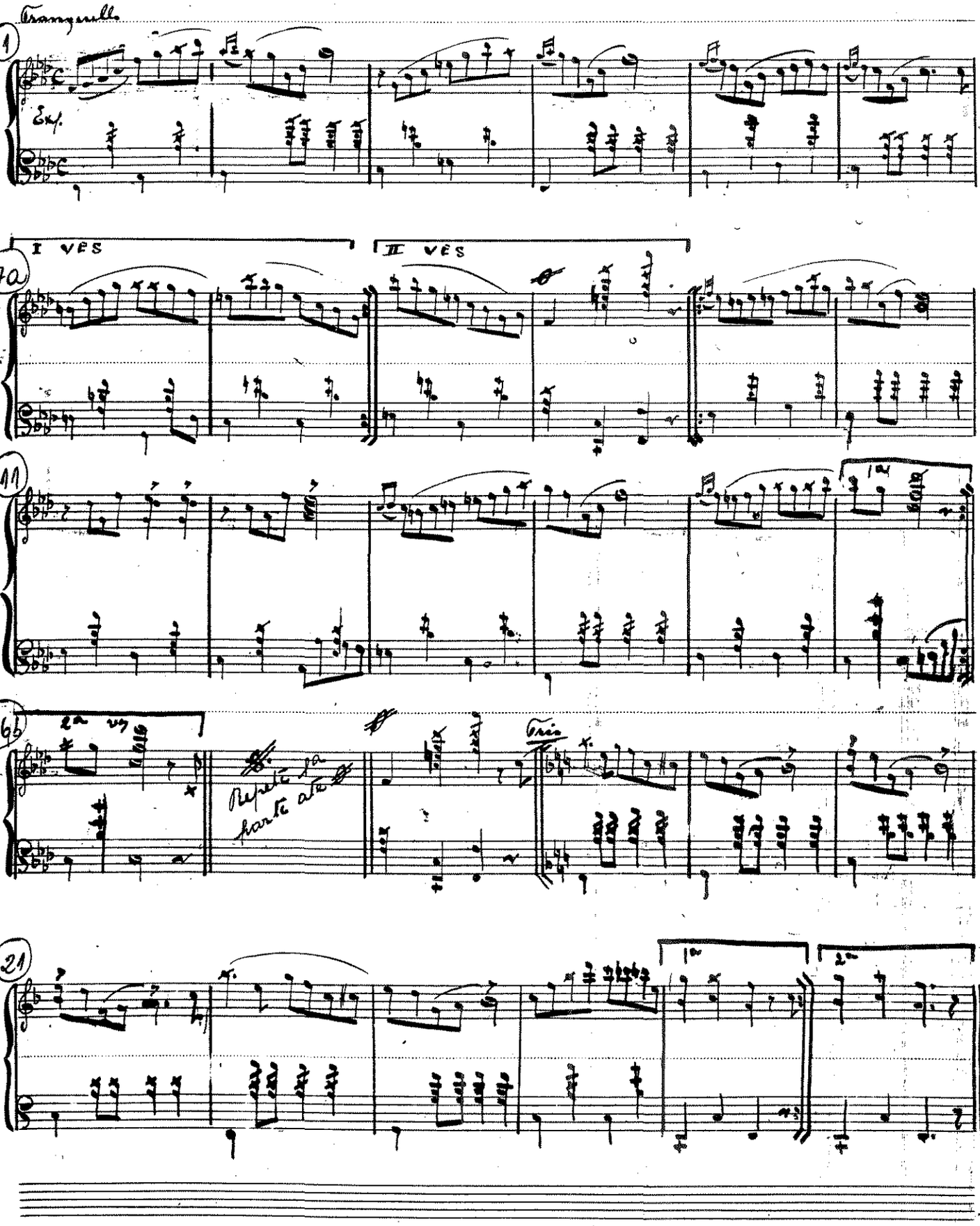



Allegretto
Não vejo cousa em vo-ces Não me dês tão-se quem quer bom chapeo
qua-ren-ta e seis Bom Lapa carcel-ler já fui cabo eleito -- roal Do Iraes
ti do não sei d'onde já foi bandeiro de bonde É gra xeiro da central Fez
mezes fiscal do li-xo Nos cafundós Judubu bamos cinco mezes banqui bi cho Foi


25
va ga bundo seis mezes Trinta dois amor e um dia Na lin rol Se Ba-que-
1
2
3
30
quer son chapa qua ren dão e seis Bom S Lo pra can cel ler
4
5
6
7


Guarda e Mme
Nº 11
all.
1
8
Guardas
Ma Dama no-cê mem si na um ba-ca-do De fran ci u? Vai en-
Madama
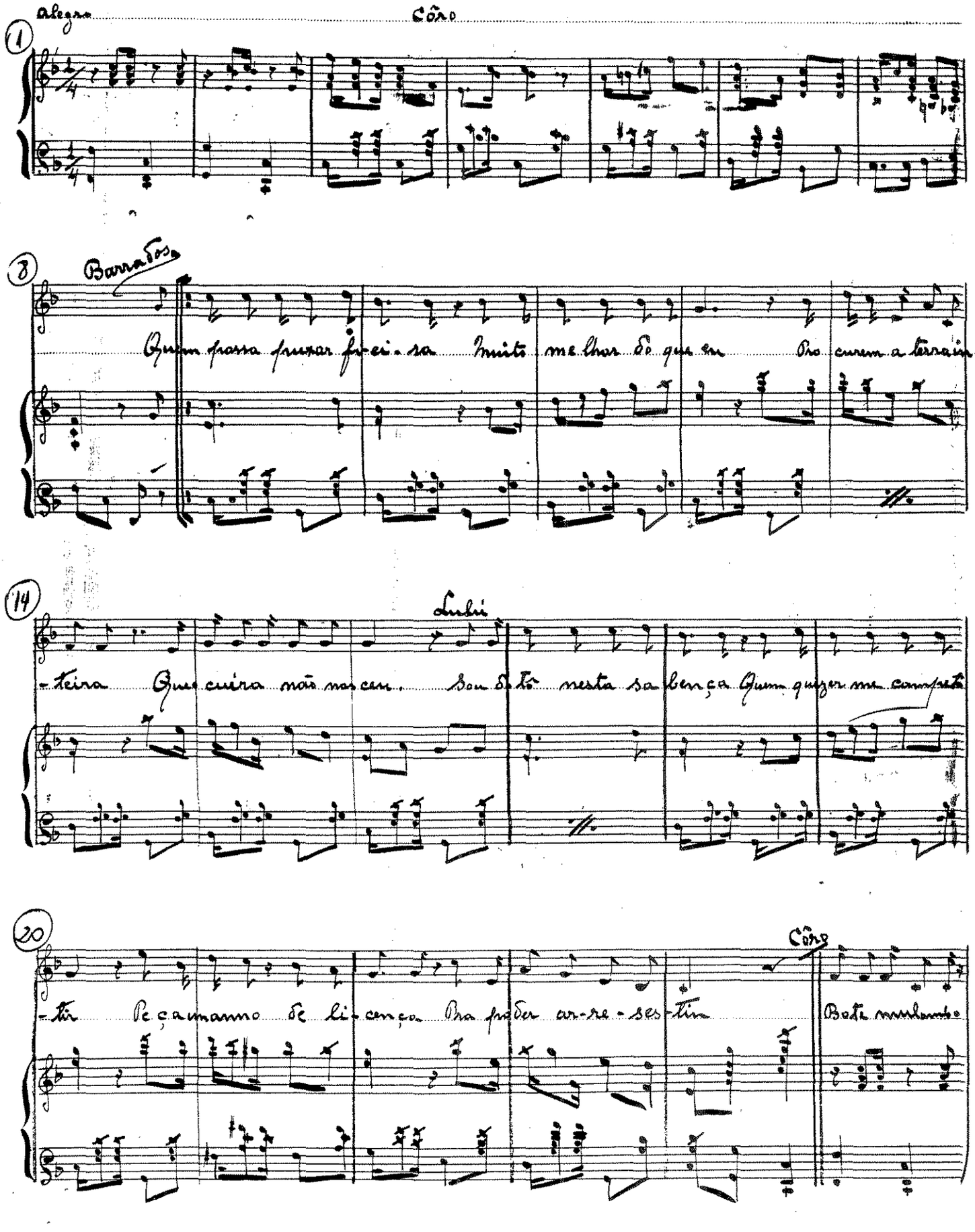

13
Guarda
- ci - na Moi en - ci - na Trar qui moi mun ren de Nous... Lá
17
Madama
mas marre cas mã non é se far é de se lan ce
21
pres les fur-ri-bó- bo Main te mat se nous la Dan se a-
25
Guarda
vé - e moi ma ri - - - ke É bó que rer
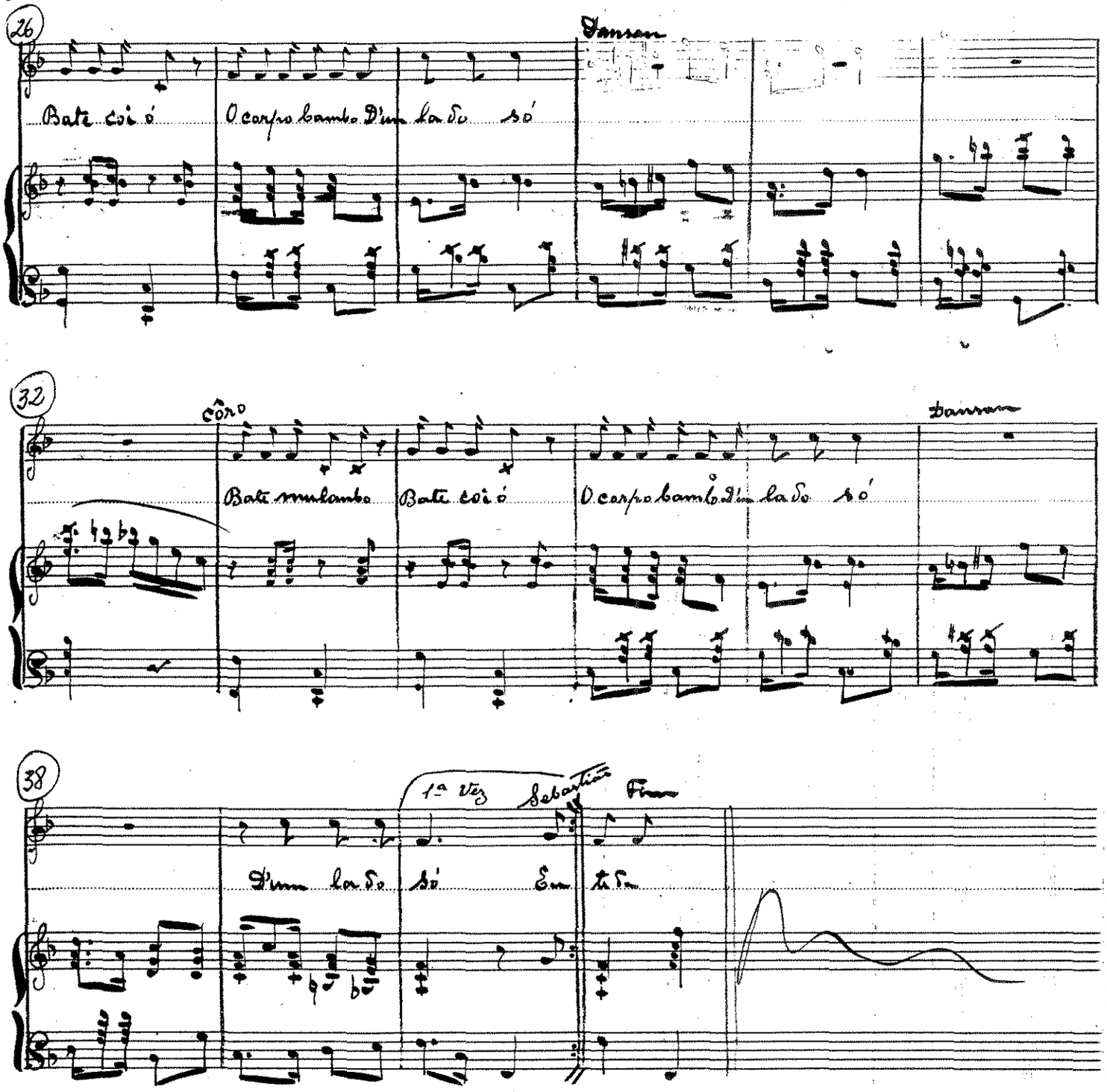

29
Cuovo
Cum ça mo co- chum
Col chaò tù bom
33
1.me
Vou un mi lu co chum
Sui cet bom
37
Guarda
É melhor cobertor meu a- mêr meu a mêr


Tranquille.
Exp.
I VES
II VES
Repète la
partie ci-dessus
Cres
1re
2e

Barradas, Lulú, Sebastiana e Nita — Duetto — Nº 12

Allegro — Côro






Para o final da peça D.C. ao

nº 7
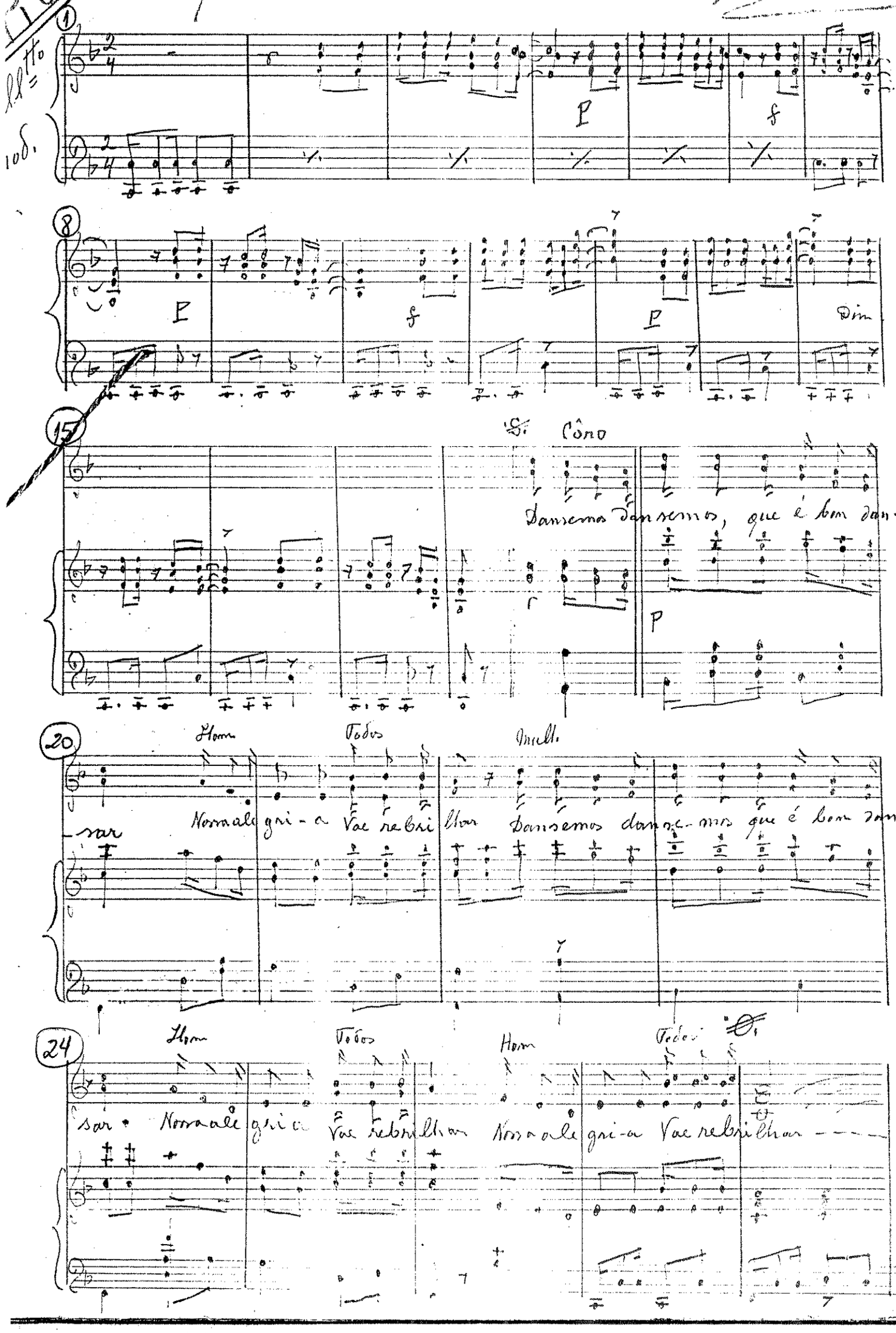
3- Maria
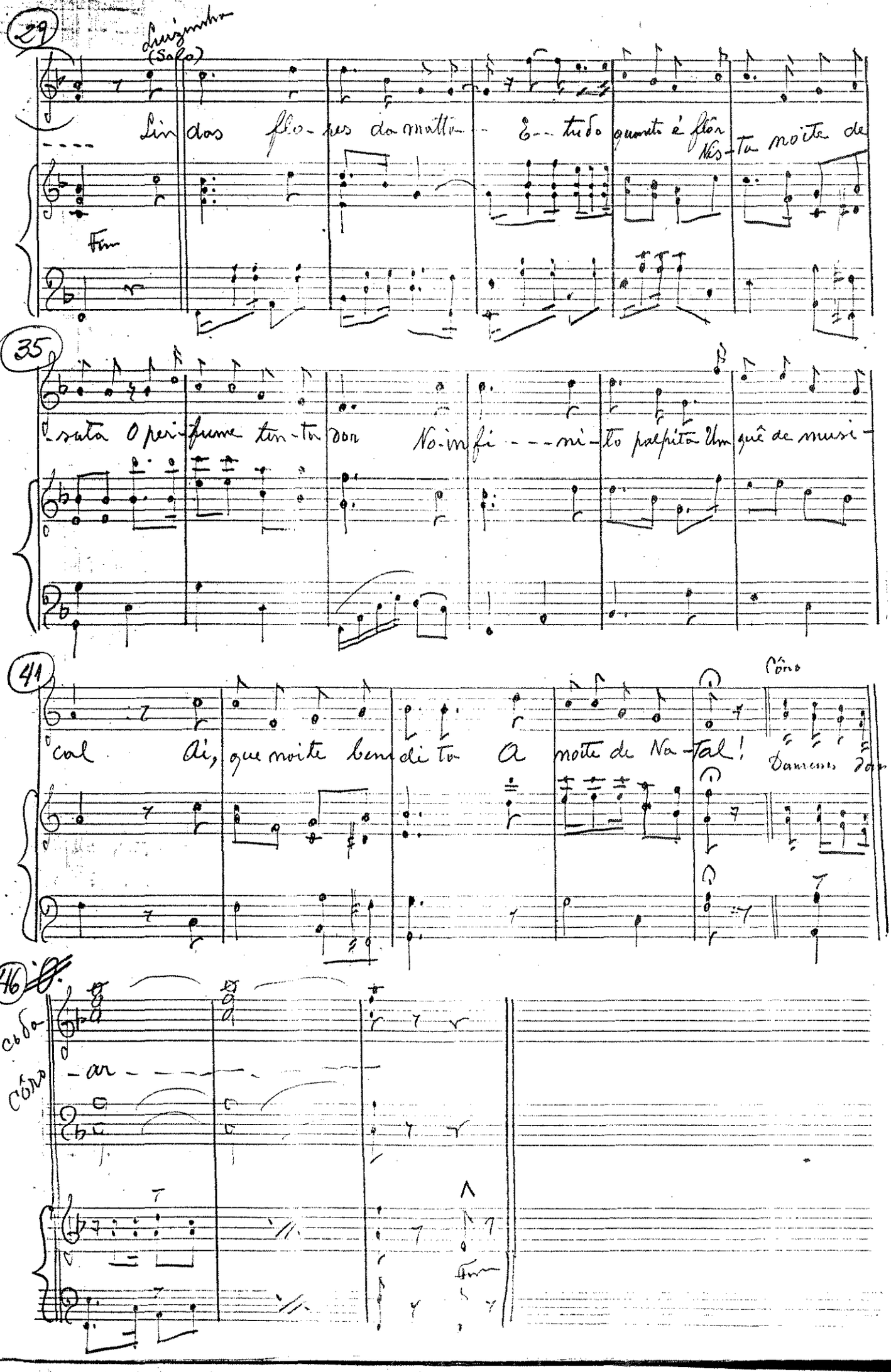
Piano

# Revista

Revista em 3 actos - 1933

Nº 2
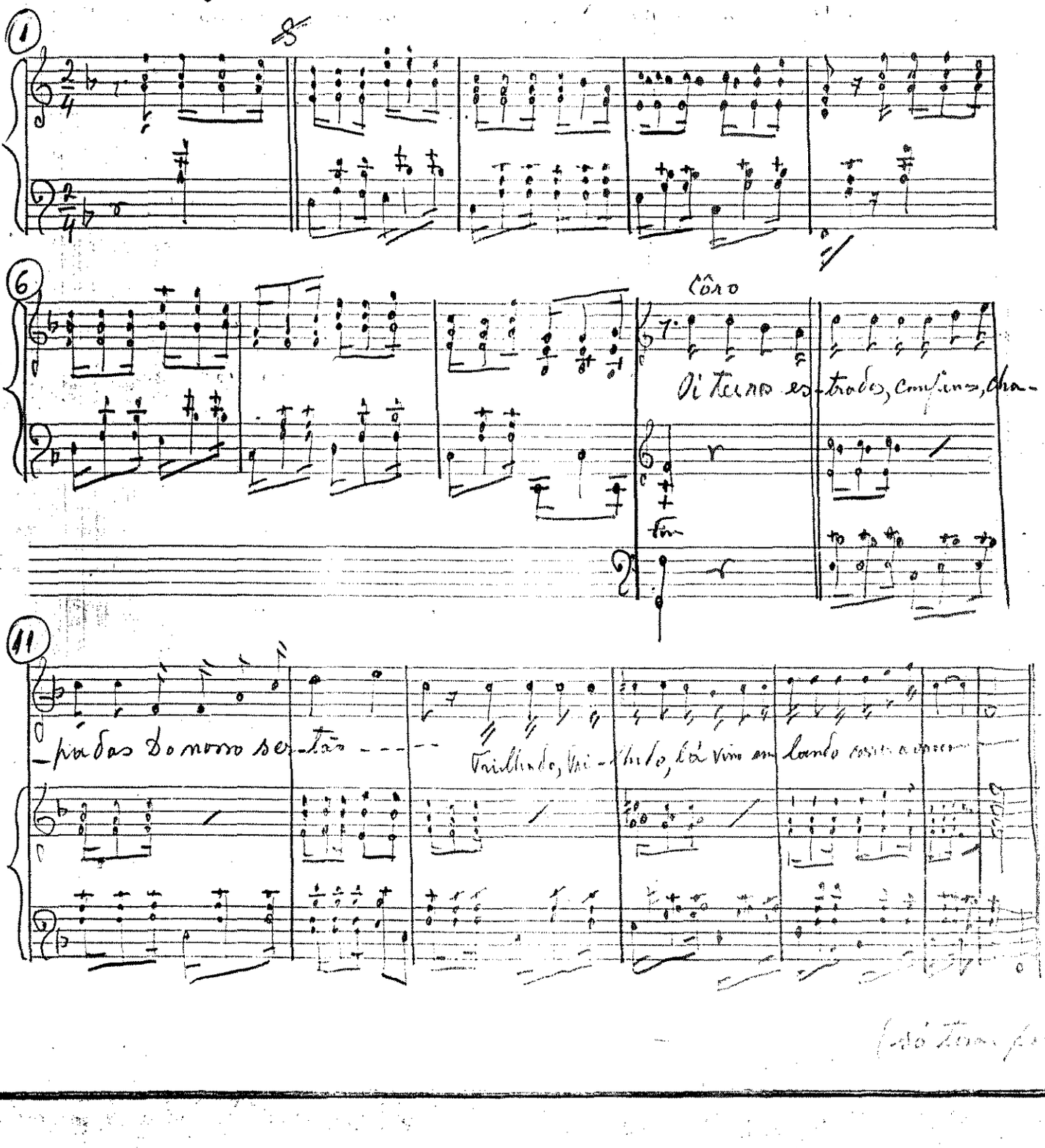



29
Luizinha (Solo)
Lin-dos flo-res da ma-nhã — E — tudo quanto é flor Nes-ta noite de
Fim
35
sa-ta O per-fume tan-to dor No-in-fi — — — ni-to palpita Um quê de musi-
41
cal Ai, que noite bendi-ta A noite de Na-tal!
Cêna
Vamos dan-
ao
ate
46
Cêna
cêna
-or
Fim

# Nº 2

## Maria = (Coro, cantando)

Vivo a rir, vivo a cantar (secco)

## Côro de Vaqueiros Nº 3




Isto tem partes

Santinha - Salim - Nicota - Maria - Arminda -

Coro

Sentida

A

1ª Ca-boc-

Salim 2ª Moca bo-

Donna

5

clinha me perdôa, Meu a mor tu não terás... Pomba rola, quando vôa, Bate-as

B Coro

11

a zas nunca mais - Fer-rou a gente fer-ro-a Que minha mãi isso faz Pomba
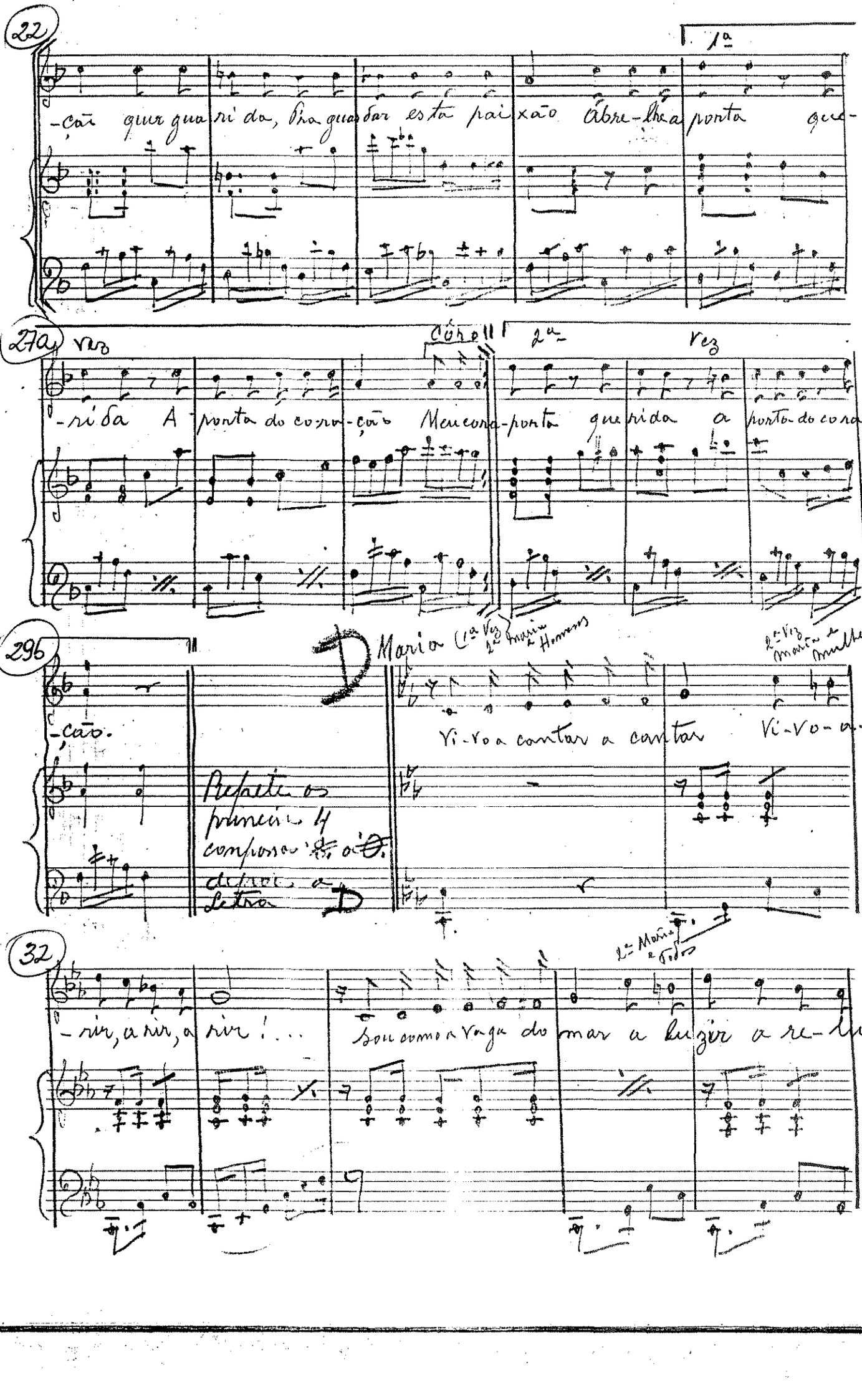
C Nicota
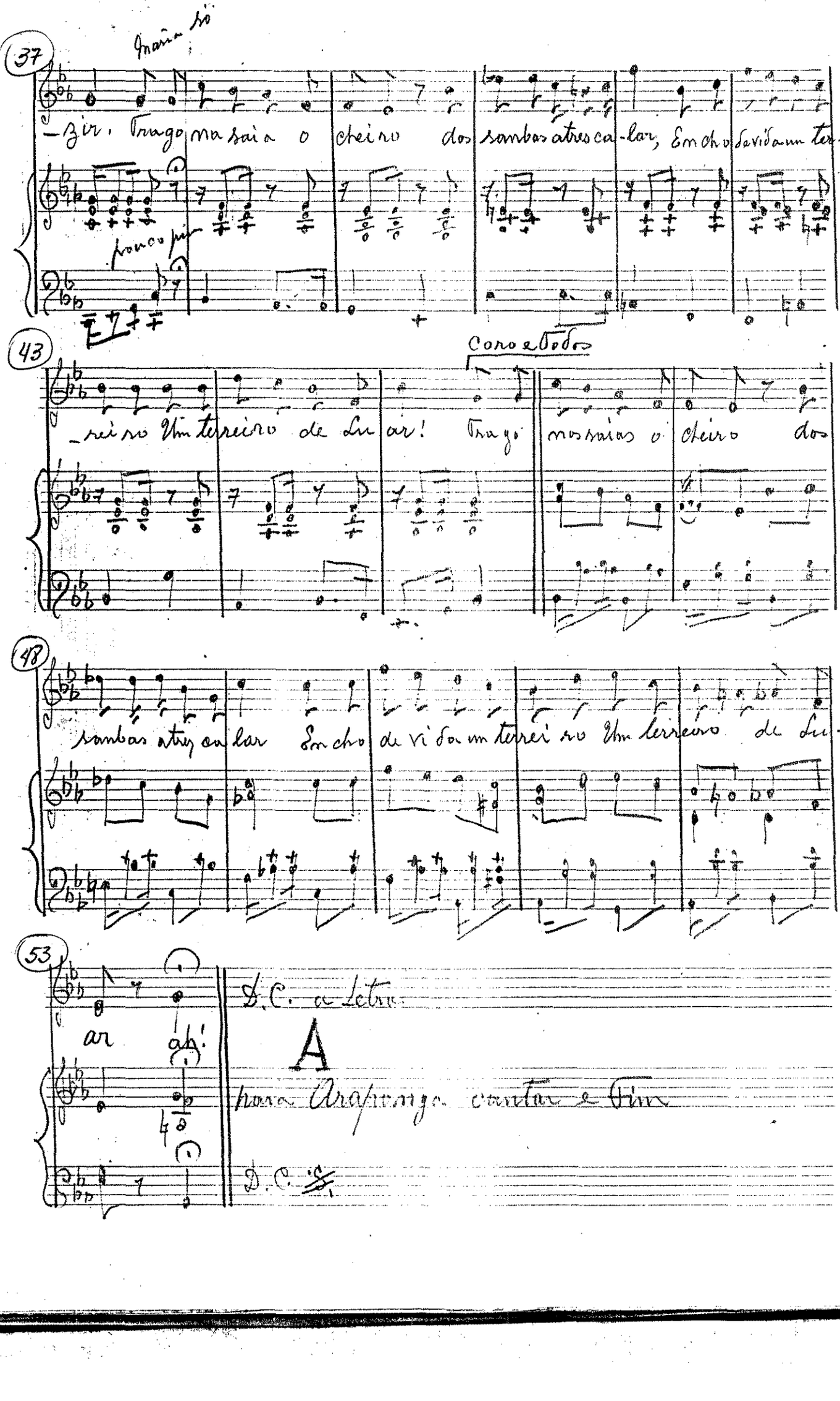
17

1ª 2ª

rola quando vô-a Bate-as a-zas nunca mais mais Meu coração

Fim
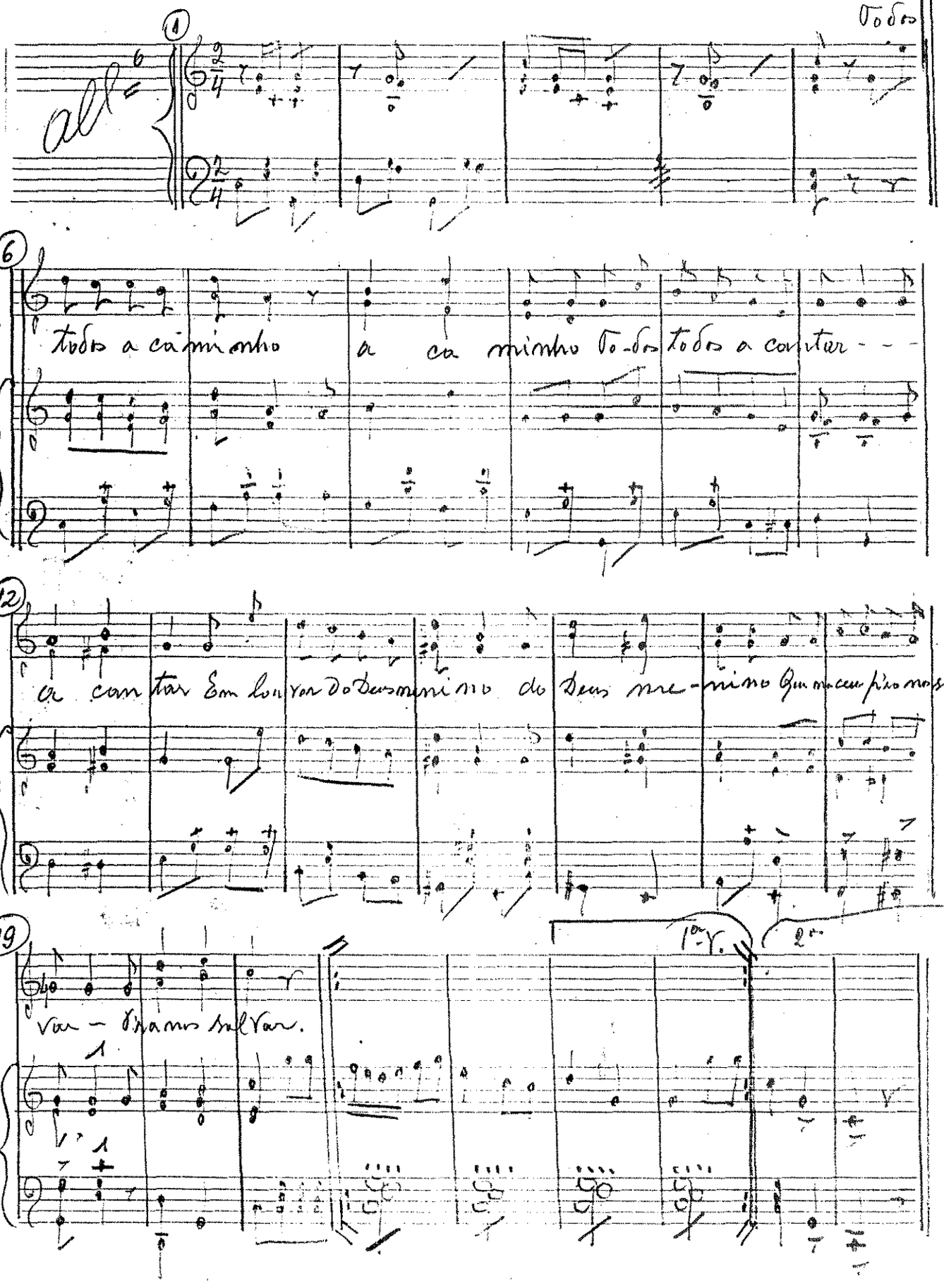

22
1ª
-cão que quer quarida, Para quebrar esta paixão Abre-lhe a ponta que-
27a
vez
Coro
2ª vez
-rida A ponta do coração-cão Mencora-ponta querida a ponta do cora-
29b
Maria 1ª vez 1ª Mulheres
2ª vez Maria e Mulheres
-cão.
Repete os primeiros 4 compassos da Letra D
Vi-vo a cantar a cantar Vi-vo a-
1ª Maria e Coro
32
-vir, a vir, a vir!... Sou como a vaga do mar a bulir a re-lu-


37
Graça só
-ziu. Trago na saia o cheiro dos sambas até escalar, Encho de vida um terrei-
pouco pior
43
Coro e Todos
-rei no Um terreiro de Lu ar! Trago nas saias o cheiro dos
48
sambas até escalar Encho de vida um terreiro no Um terreiro de Lu-
53
ar ah!
D.C. a Letra
A
para Arapiranga. Canta e Fim
D.C. ℅
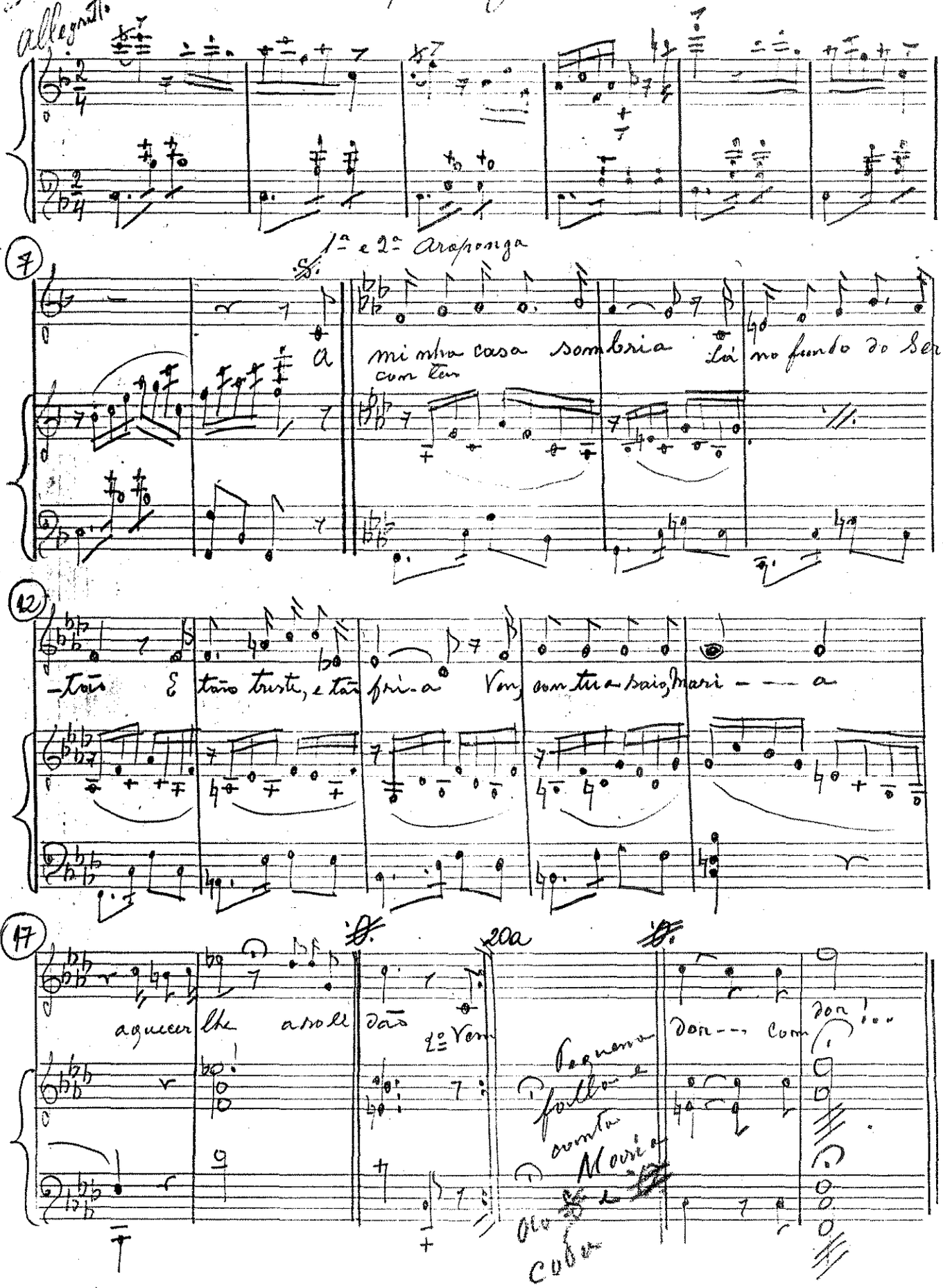
Coro

Coro

Todos
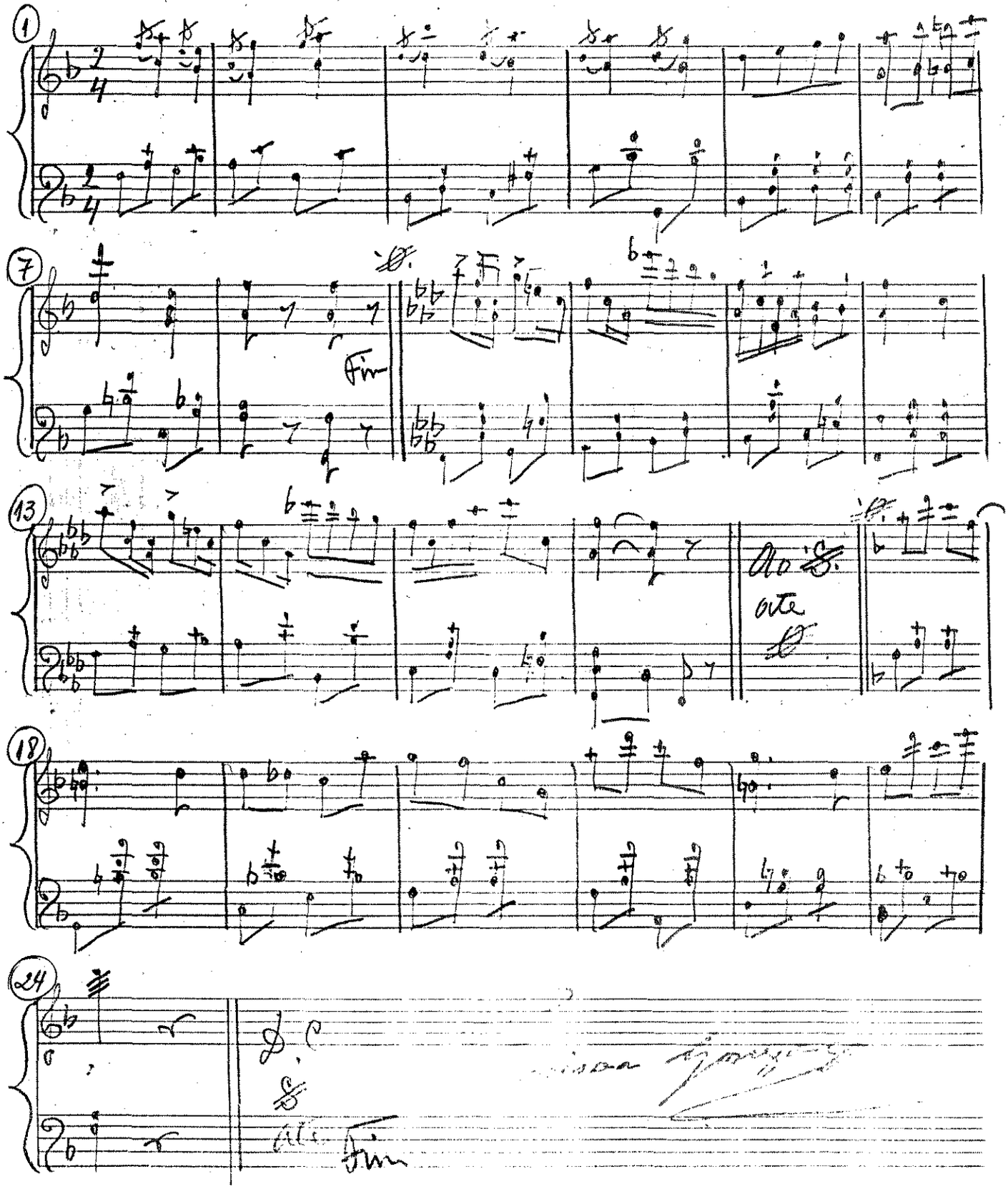


# Arafonga e Maria



Francisco Gonçalves
Nº 7

# Batucada
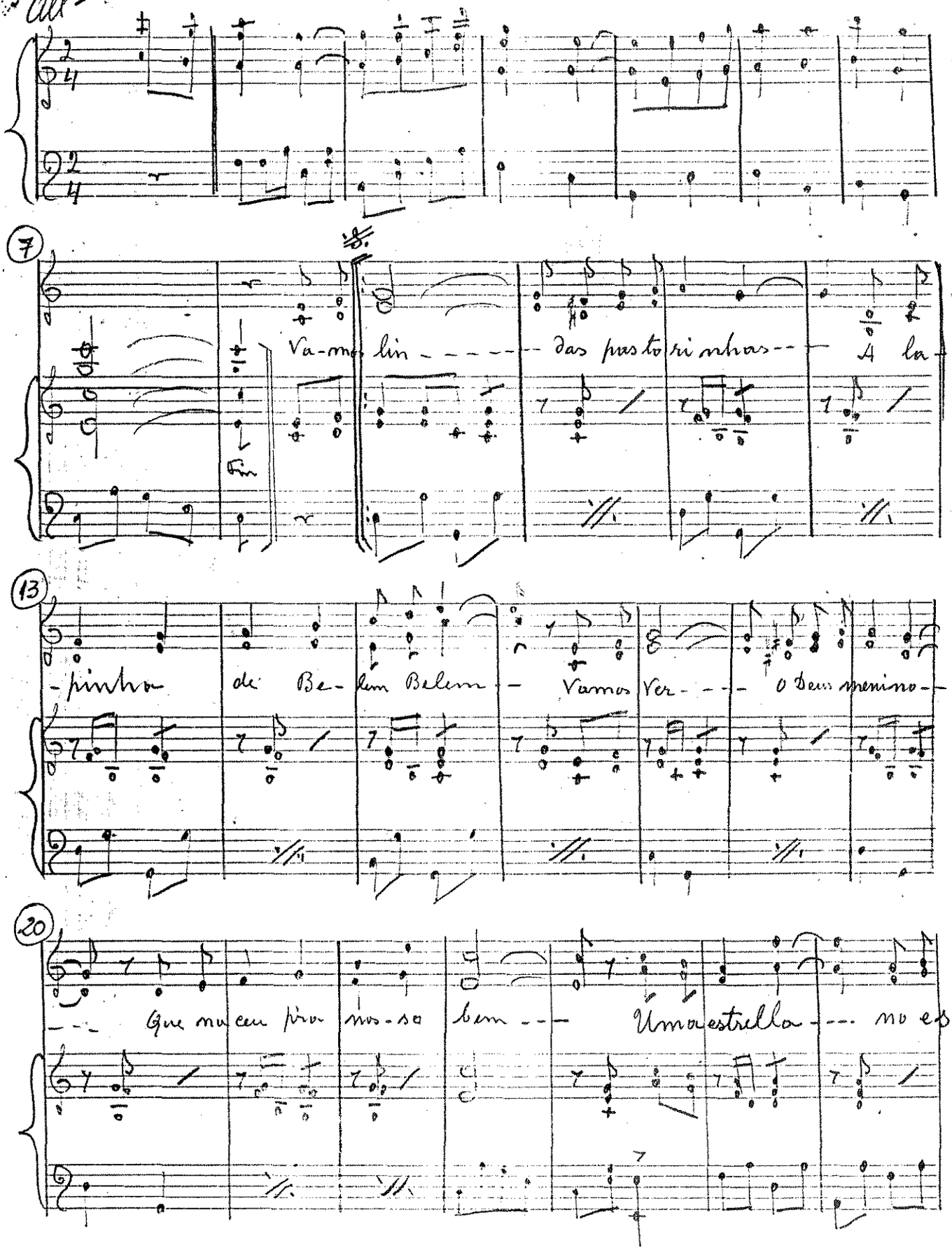
## Bomba em Secção

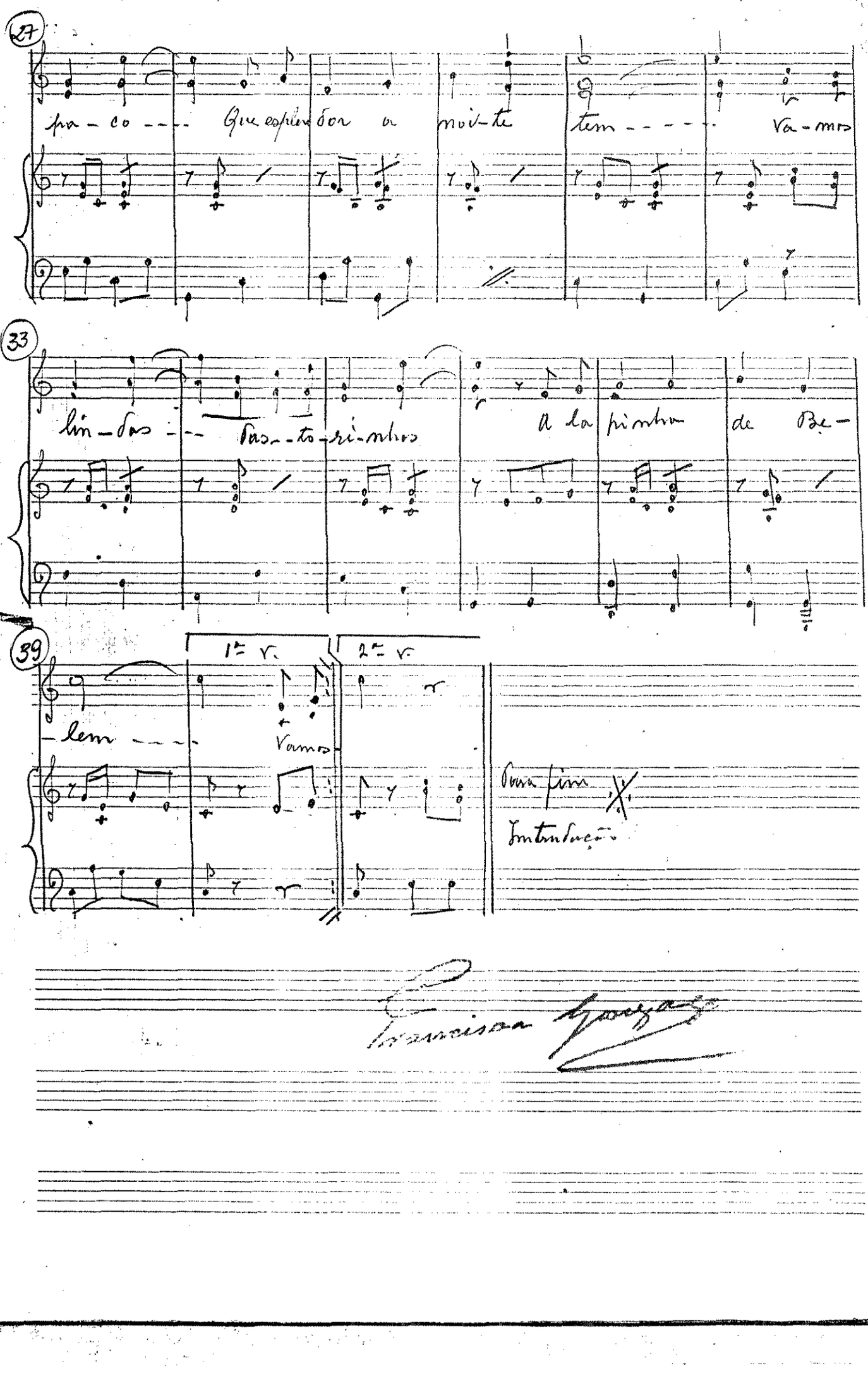


# Pastorinhas = Côro

No 8
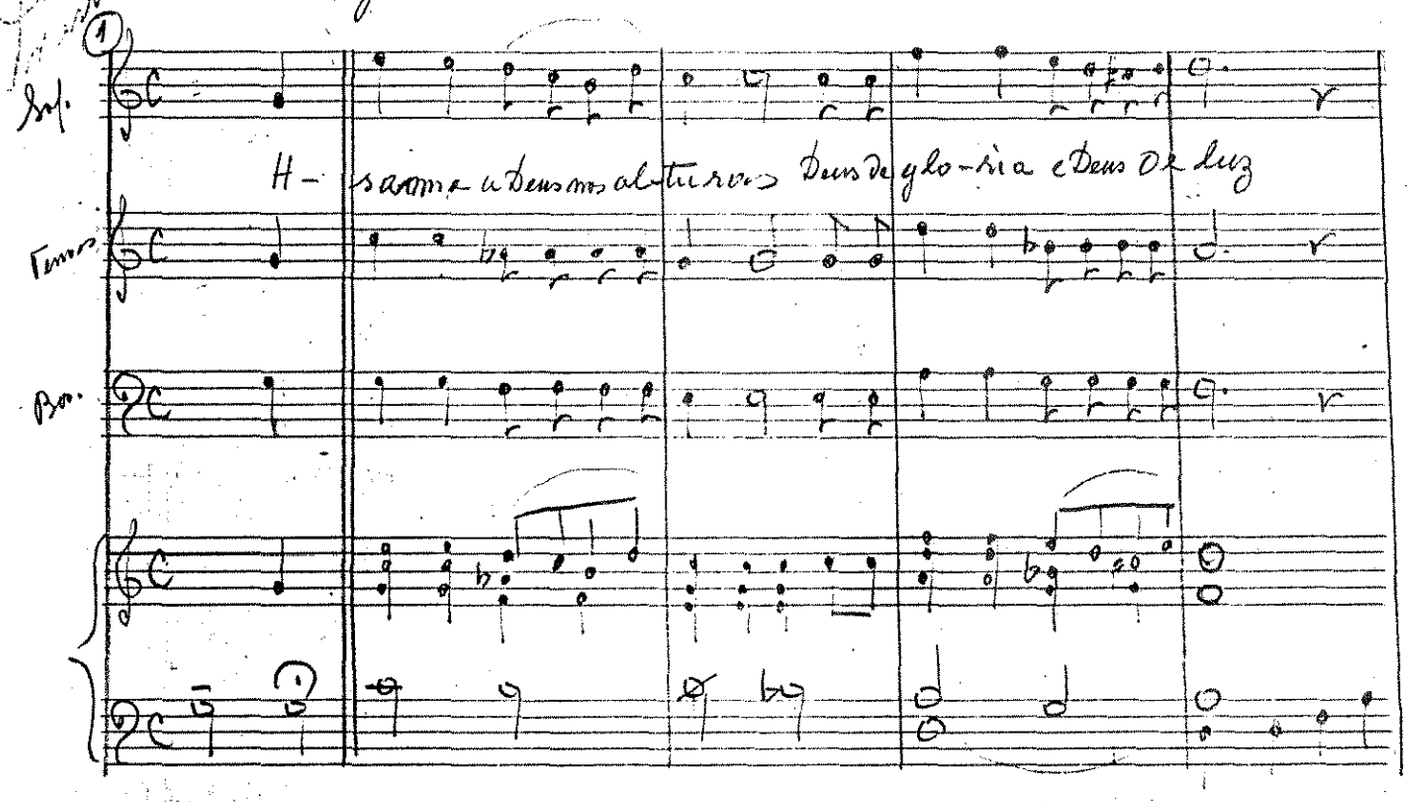
All.°

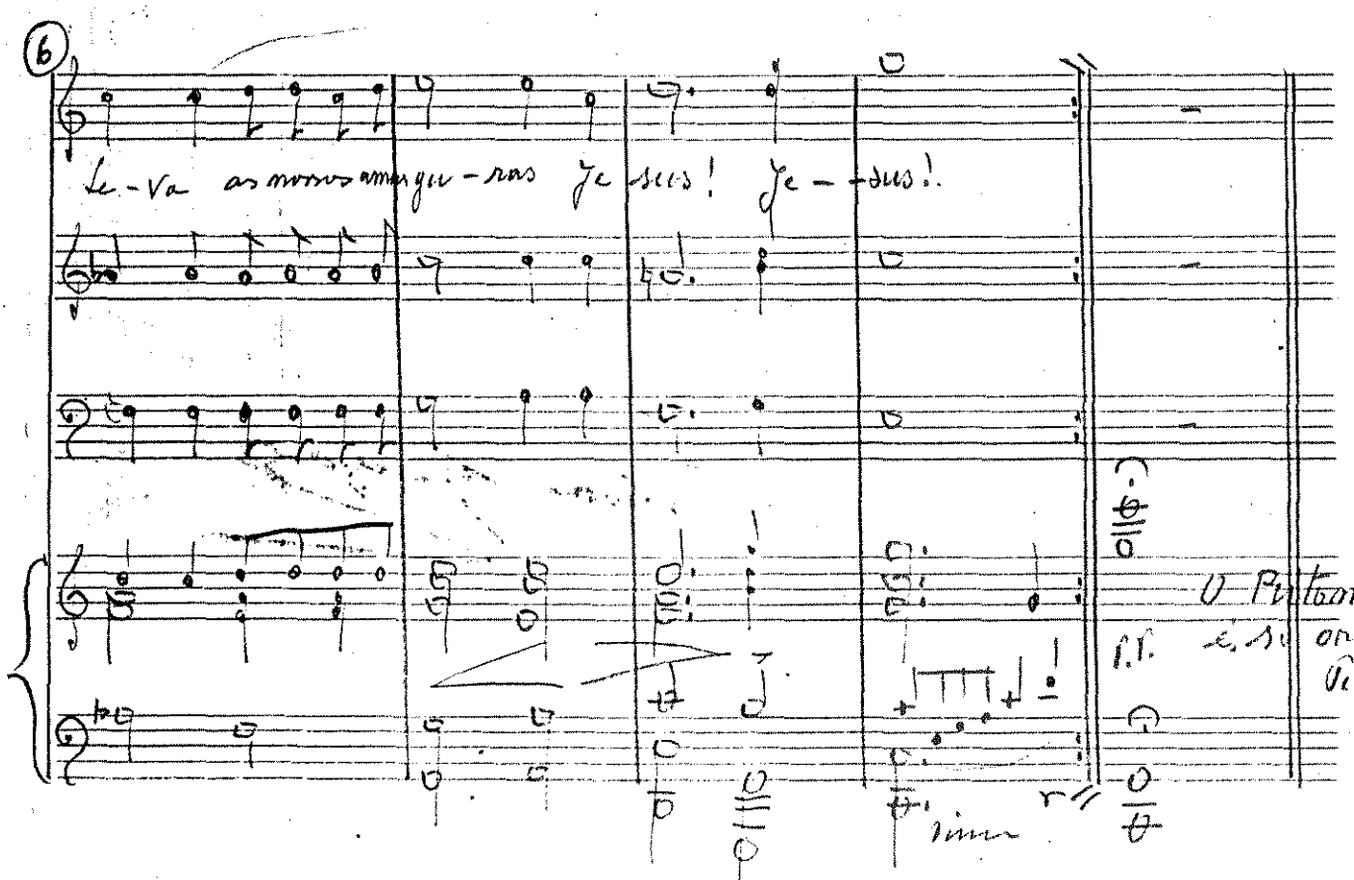



27
fra - co ---- Que esplendor a noi - te tem - - - - - va - mos
33
lin - dos --- Pas - to - ri - nhos a la pinta de Be -
39
1ª v.
2ª v.
- lem ---
Vamos
Com fim
Intenção
Francisco Gazzaneo

# Hosanna! No 9
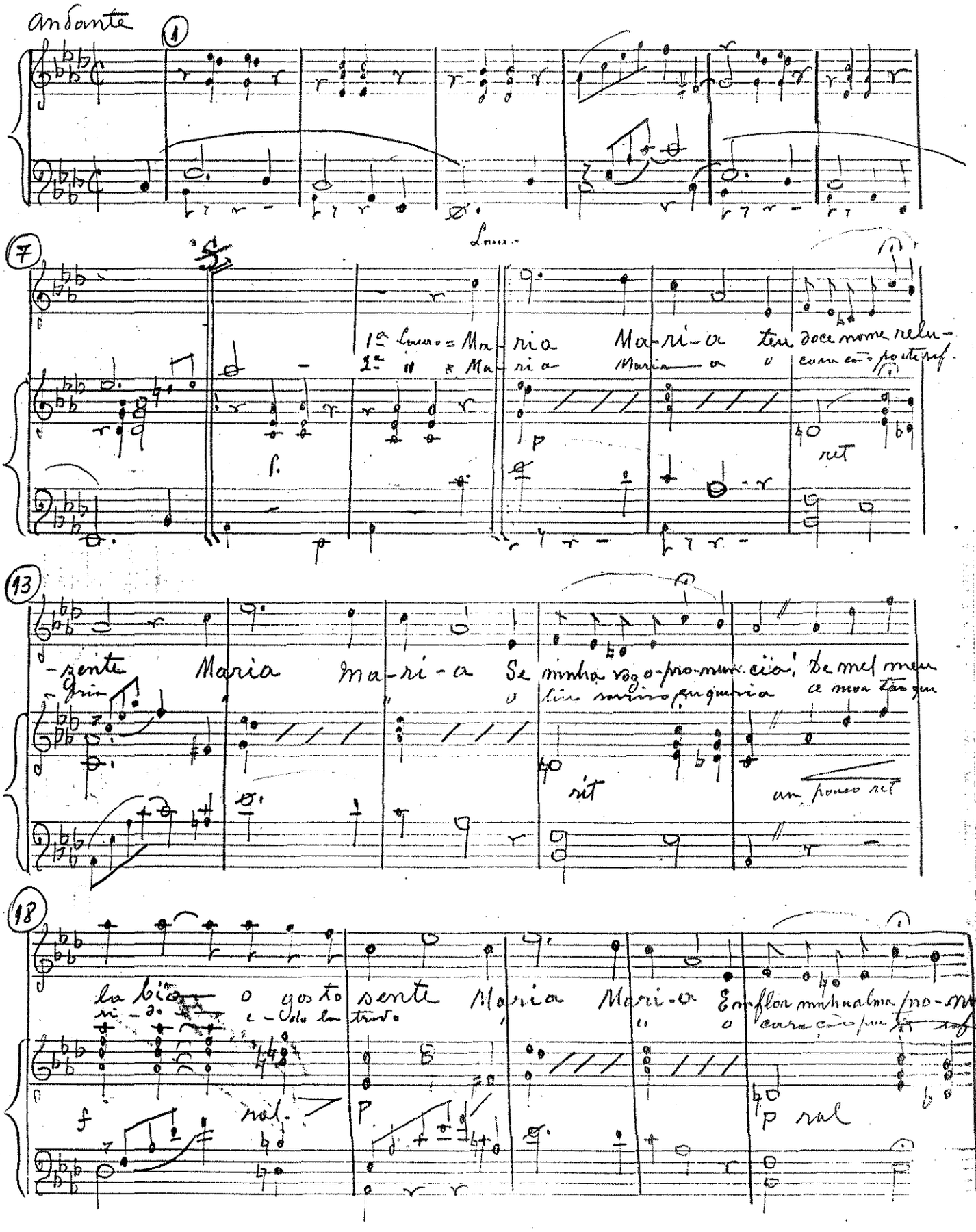
Andante religioso
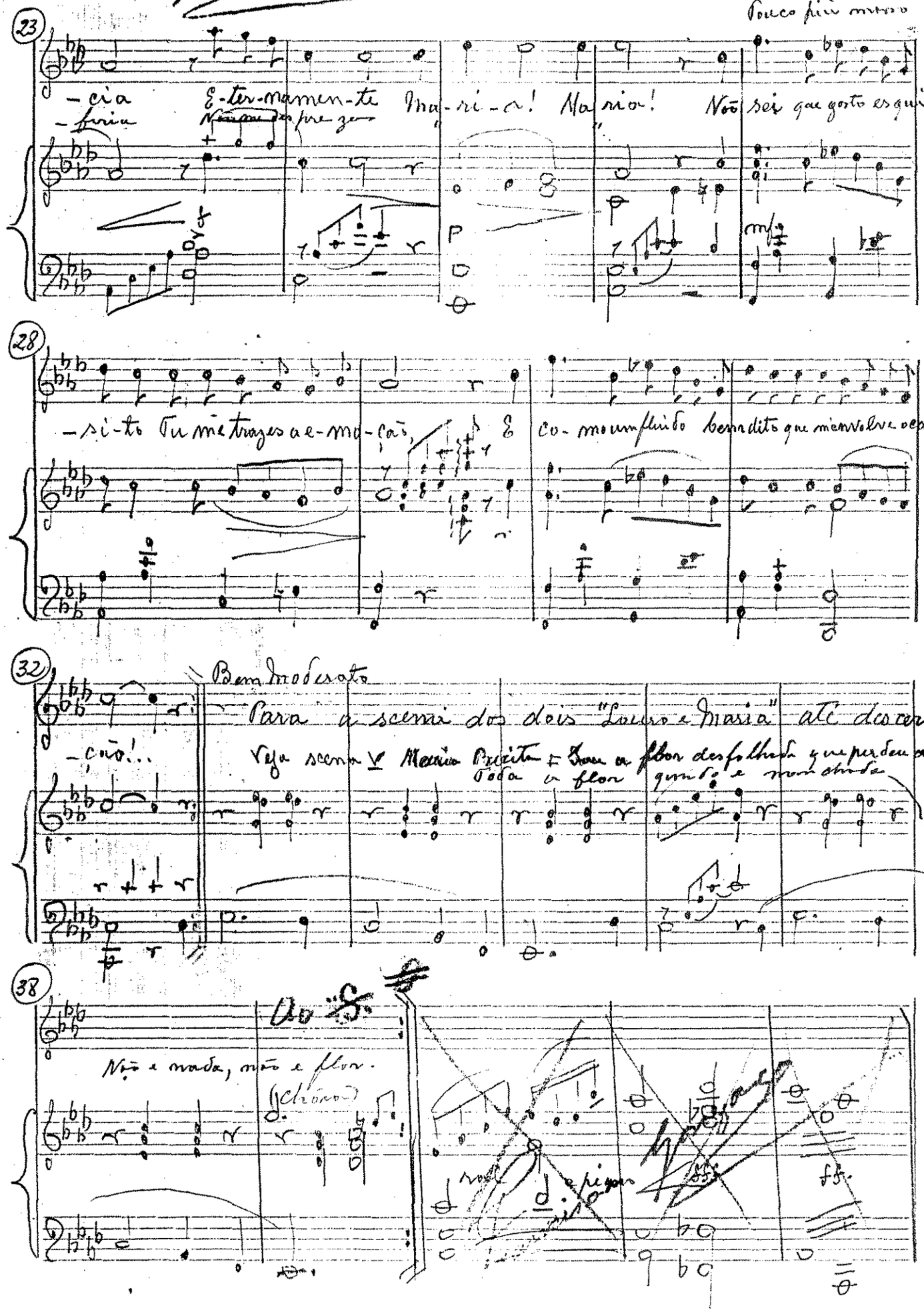


# Final do 1º acto — Nº 10

## Louro – Maria



Marina Gonzaga



Côro Religioso (interno)

(40) Andante Lento

Soprano: ave Mari---a  mae do  céu  Pro te gesus contes Santo

Tenor: P

Baixo: P

Harmonio: P

(47)

S.: gém--ta  Maria  vêo! ---  ave Maria---

T.

Bs.
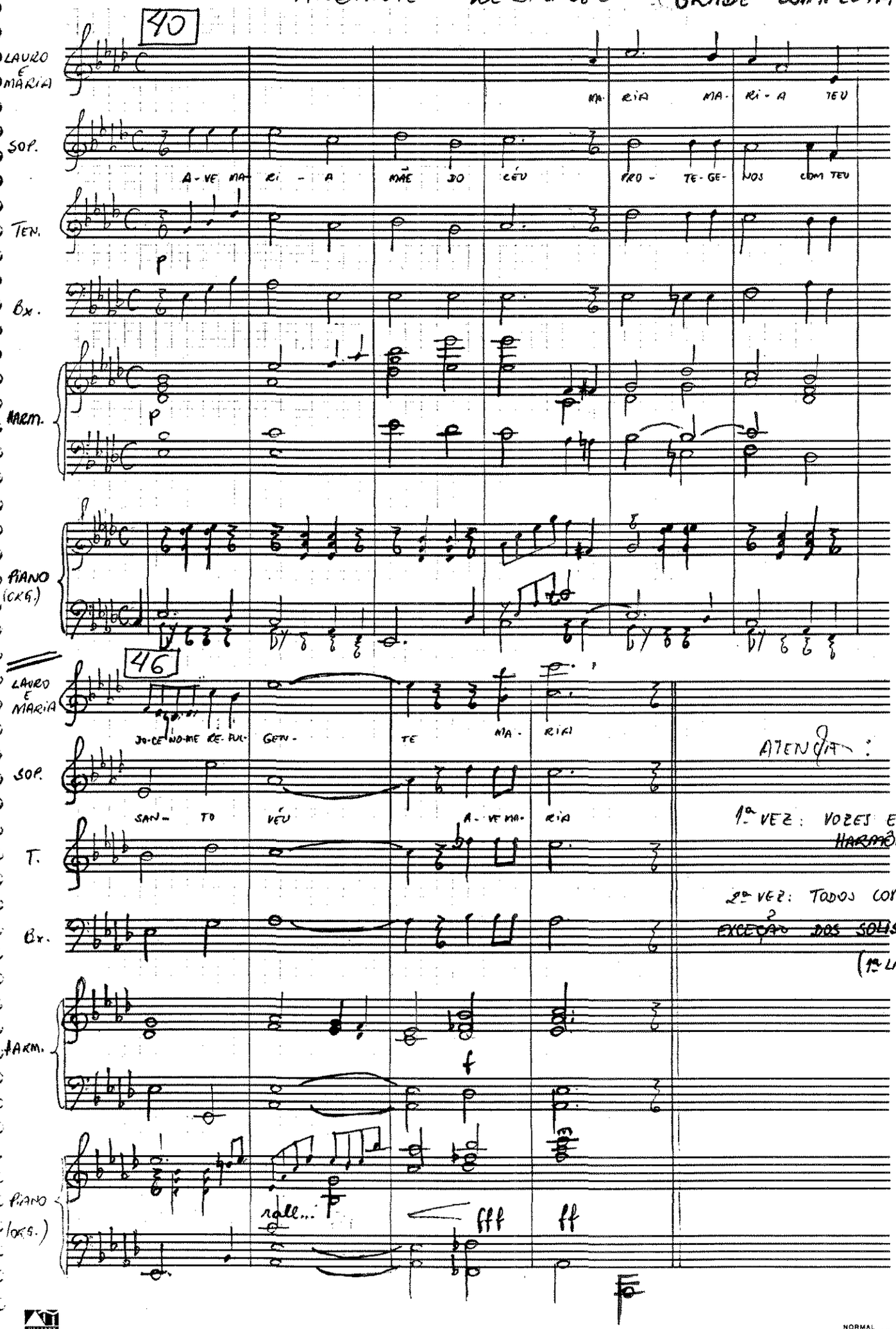
Orchestra: mal  fff  ff

Nota a orchestra vae ao S.C. encanto o côro interno conta a Ave-Maria Com o accompanhamento de Harmonio
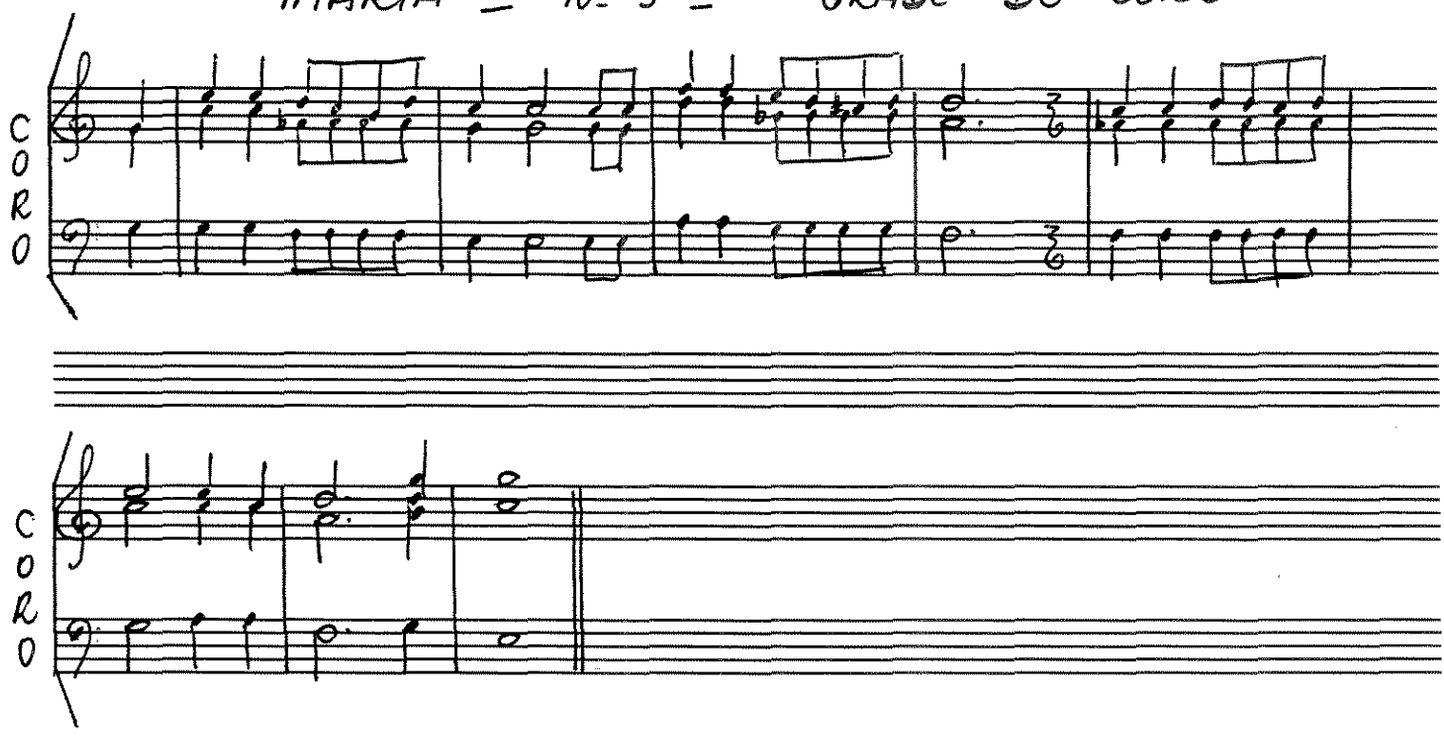
Fim do 1º acto

MARIA
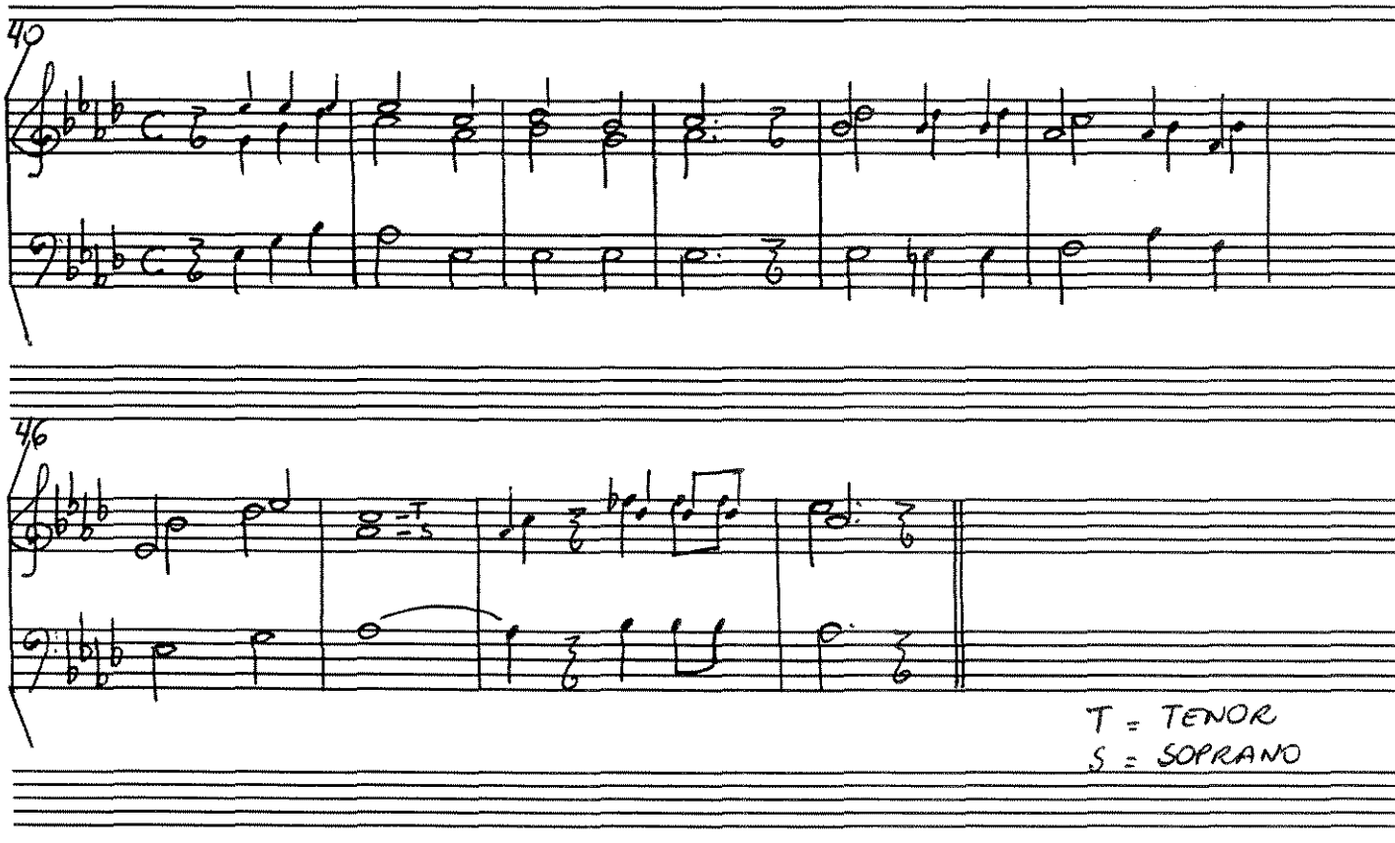
ANDANTE RELIGIOSO (GRADE COMPLETA)



# MARIA _ Nº 9 _ GRADE DO CORO




# MARIA _ Nº 10 (AVE MARIA) _ GRADE DO CORO




T = TENOR
S = SOPRANO
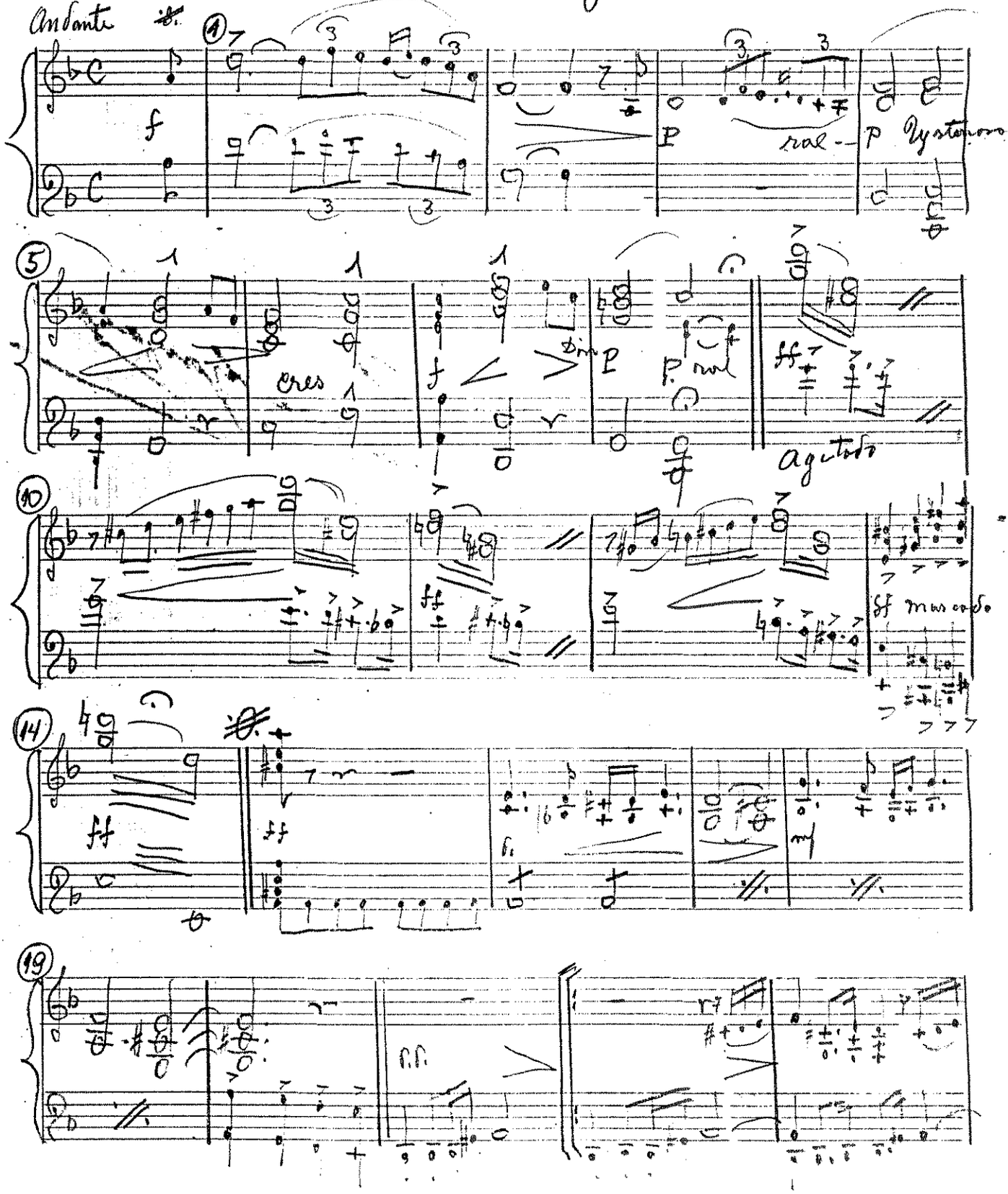
Francisca Gonzaga

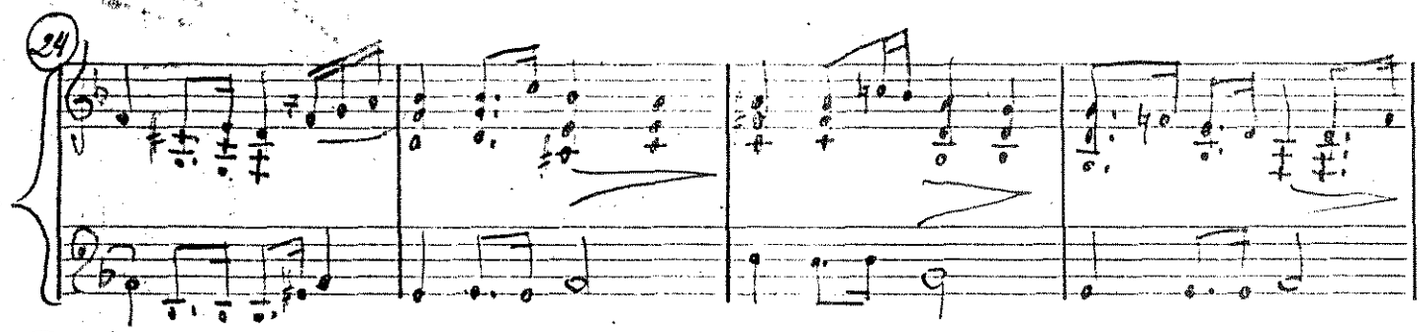
# Ouverture
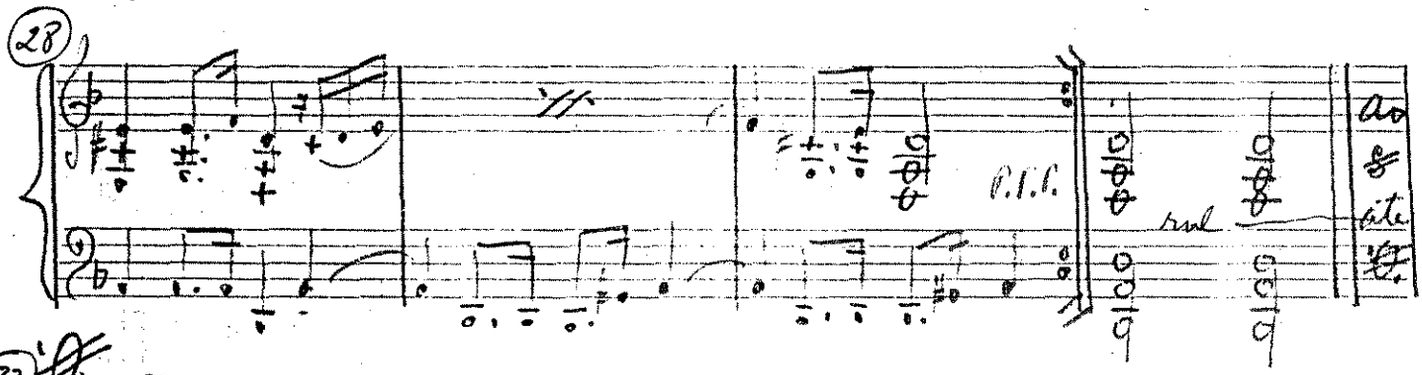
No 11-A

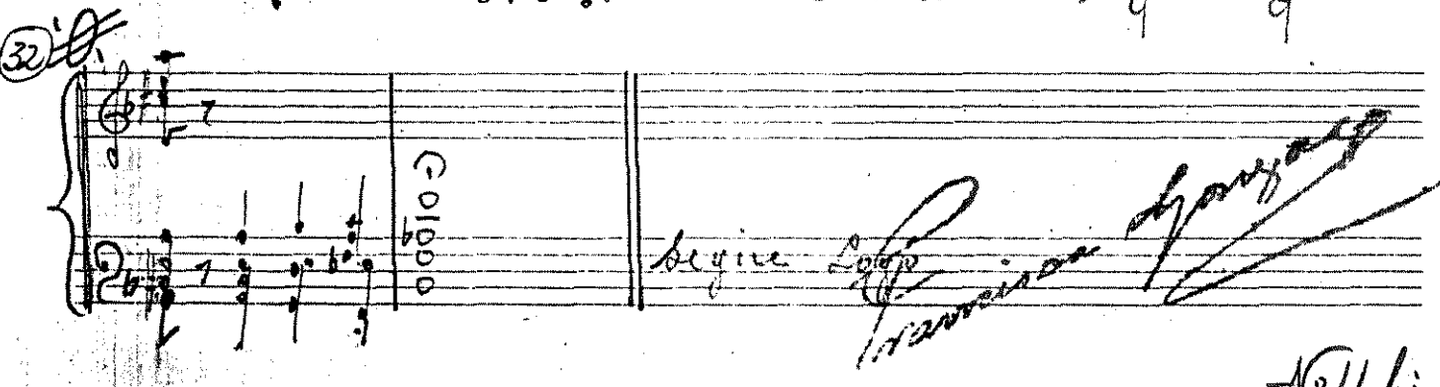
## Preludio

## 2º acto 1º Quadro
### scena dos Ciganos







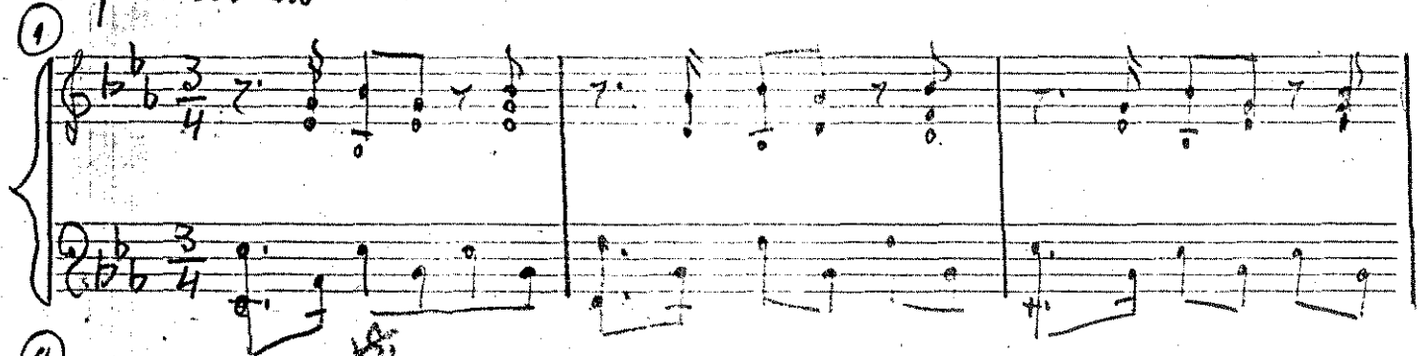



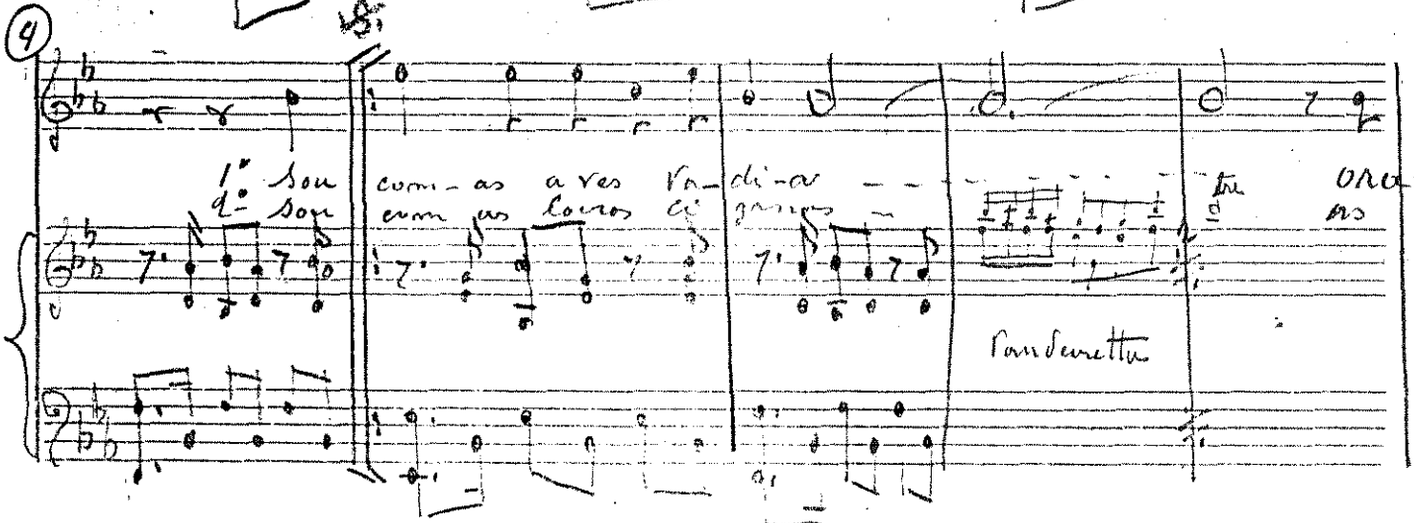

Nº 11 bis
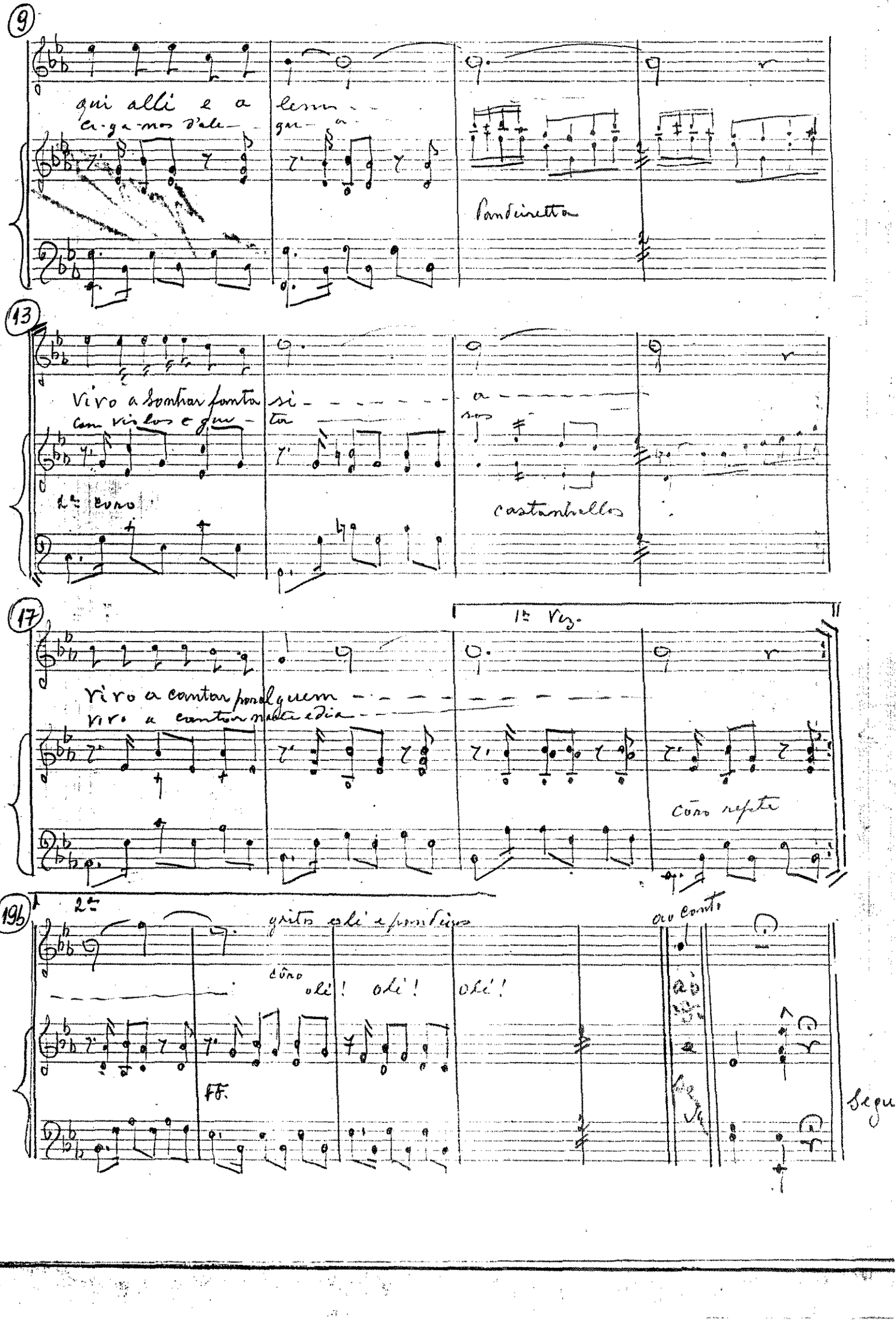
B
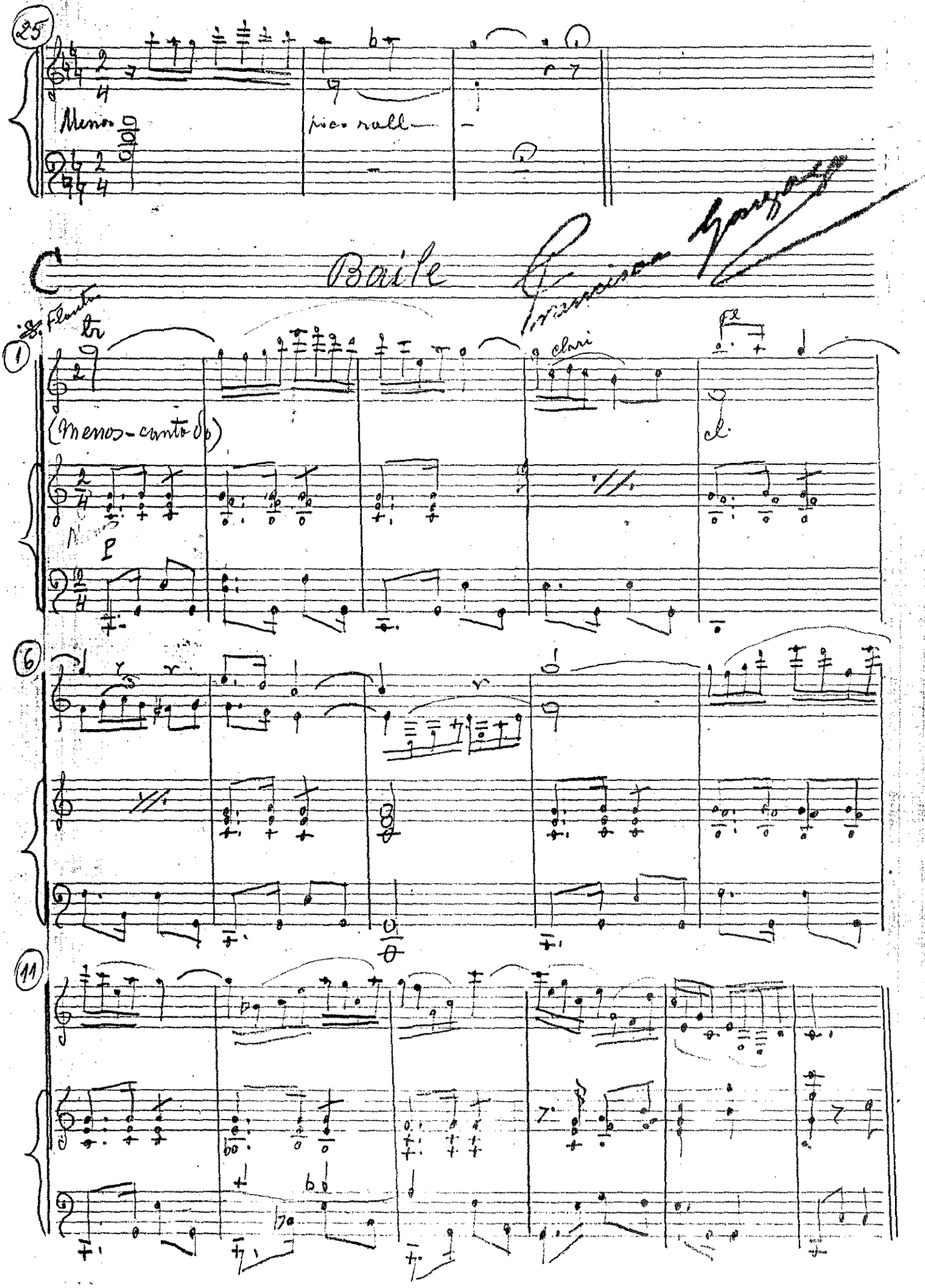
## Cigana e Côro
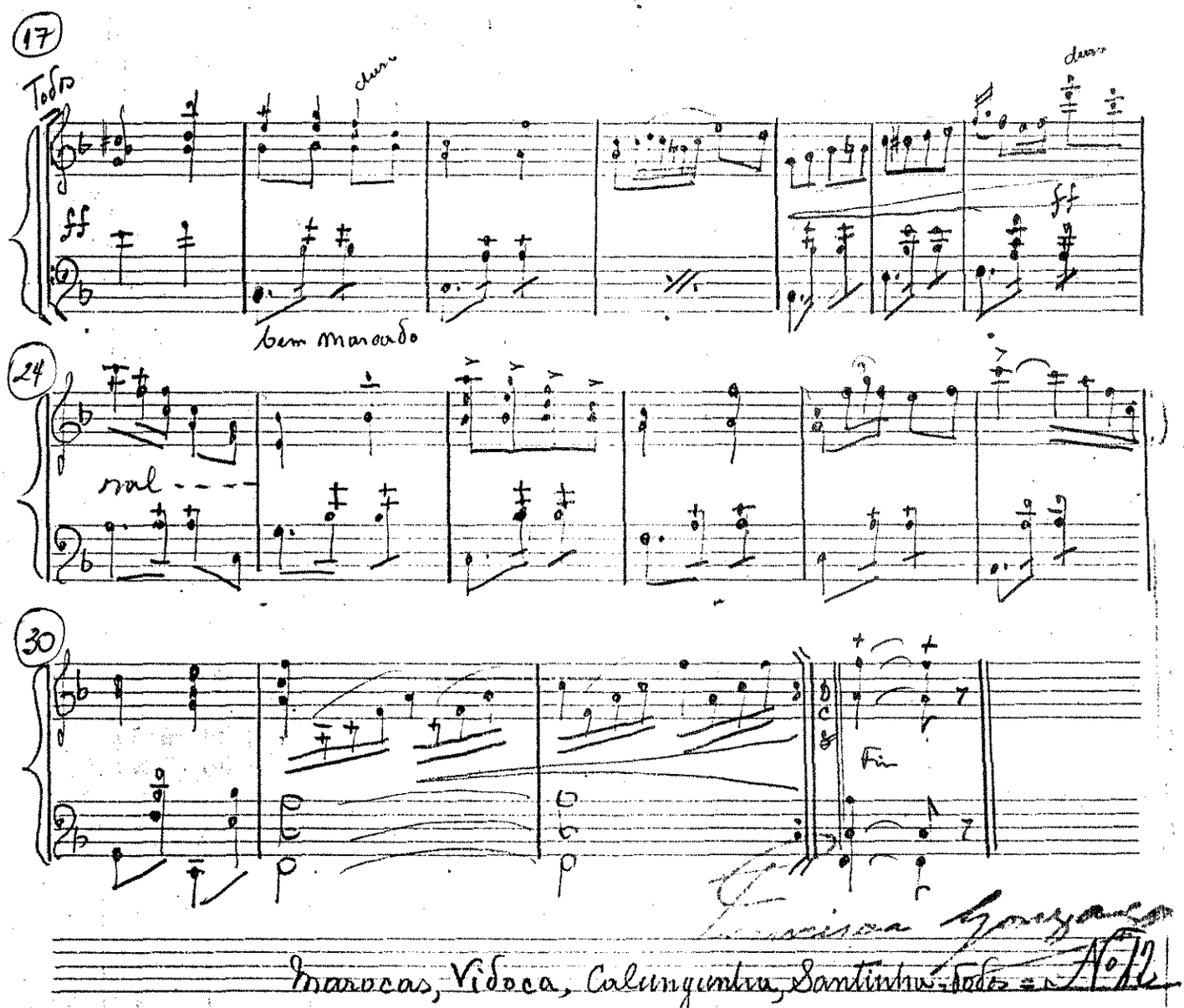
Tempo de Bolero
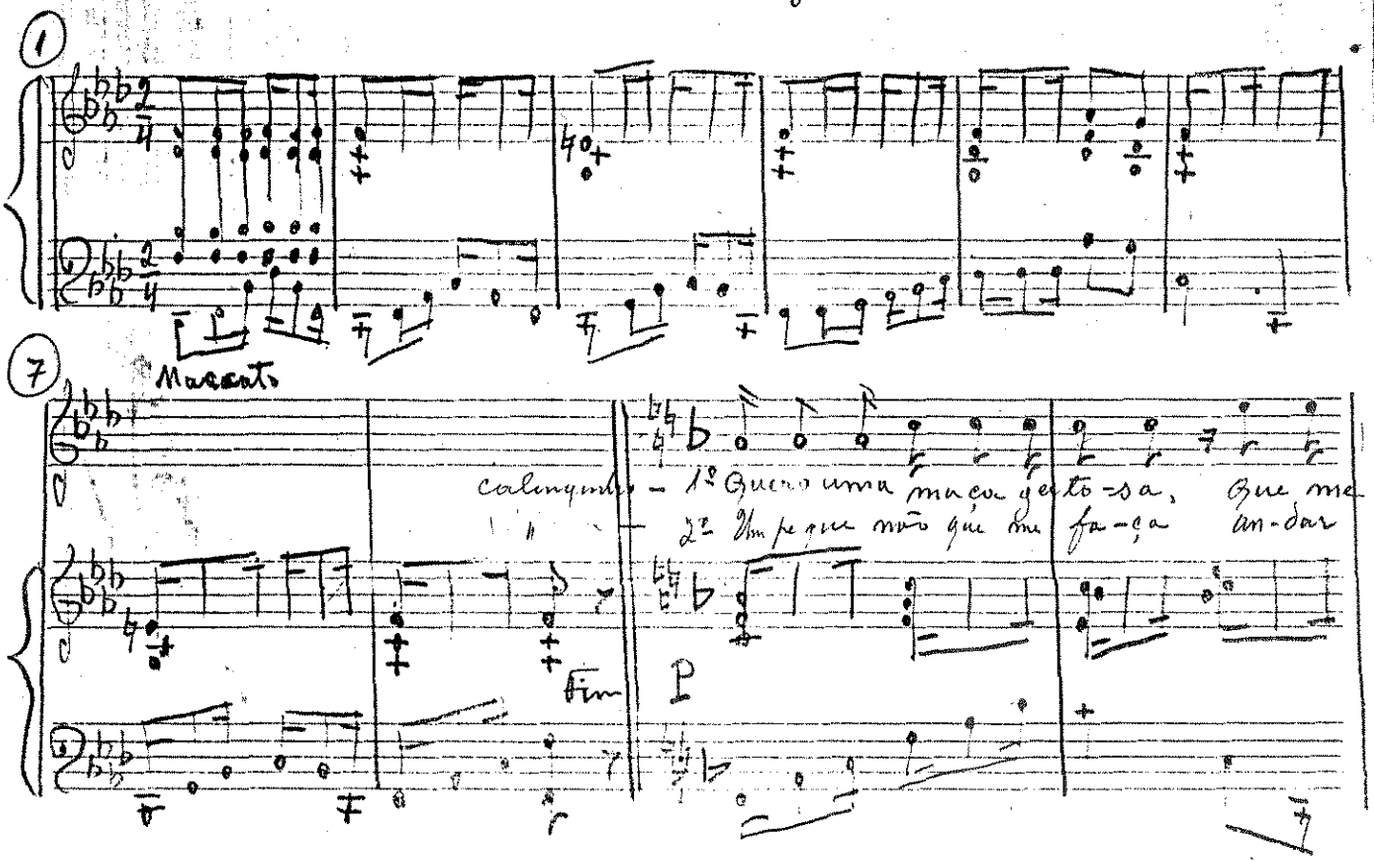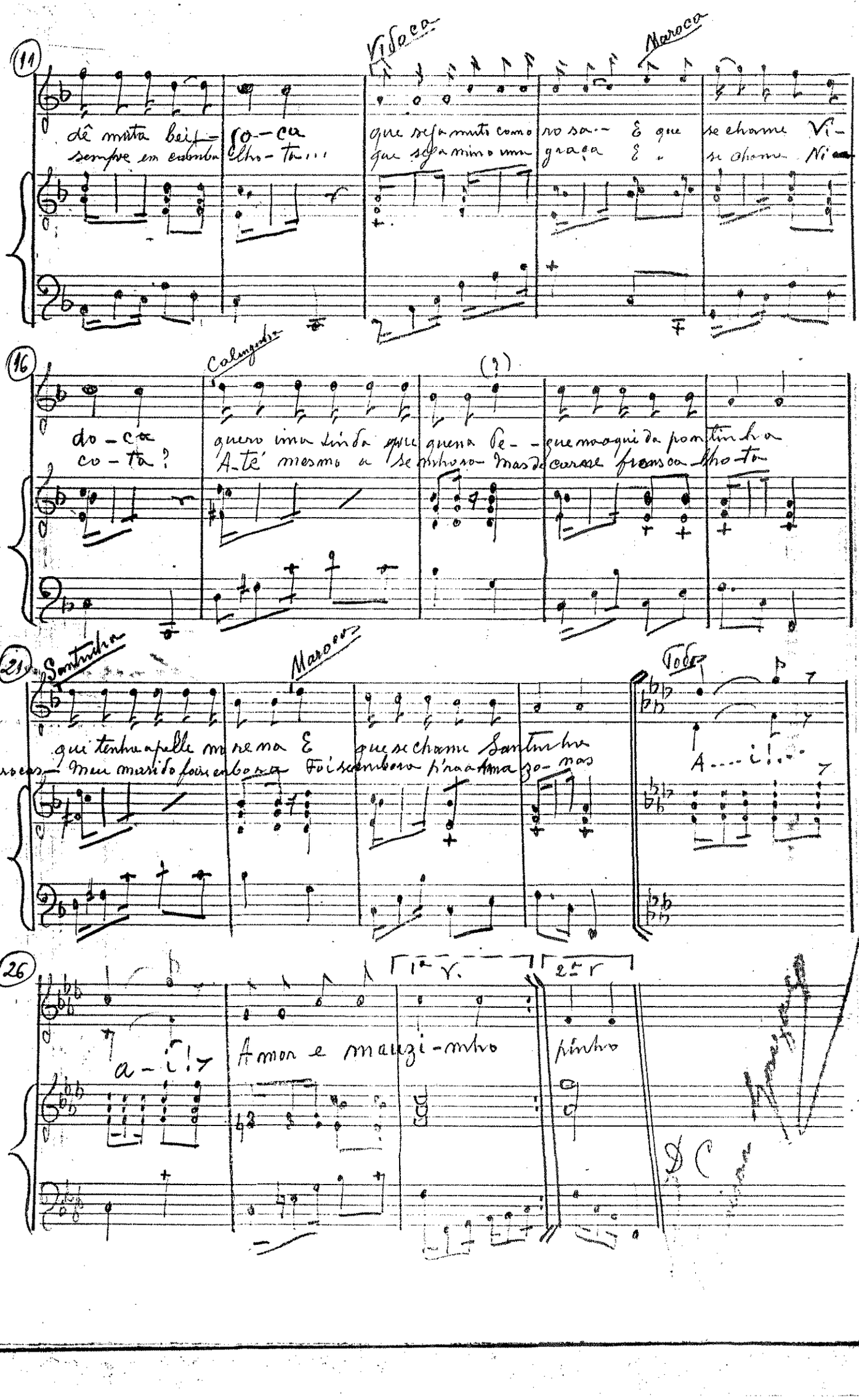





9
qui alli e a lem-
ca-ga-mos d'a- gui- a
Pandeireta
13
Vivo a bonitar fonta si-
com vivos e gen- ta
1ª voz
castanholas
17
1ª Viz.
vivo a contar pondqueem
vivo a contar nobla edia
Cõro repete
19b
2ª
grito olé e pronúncio
Cõro olé! olé! olé!
ao canto
FF.
Segu


25
Menos
poco rall
Baile
Fl
clari
(Menos - canto)
1
6
11




Marocas, Vidoca, Calunguinha, Santinha - todas = Nº 12
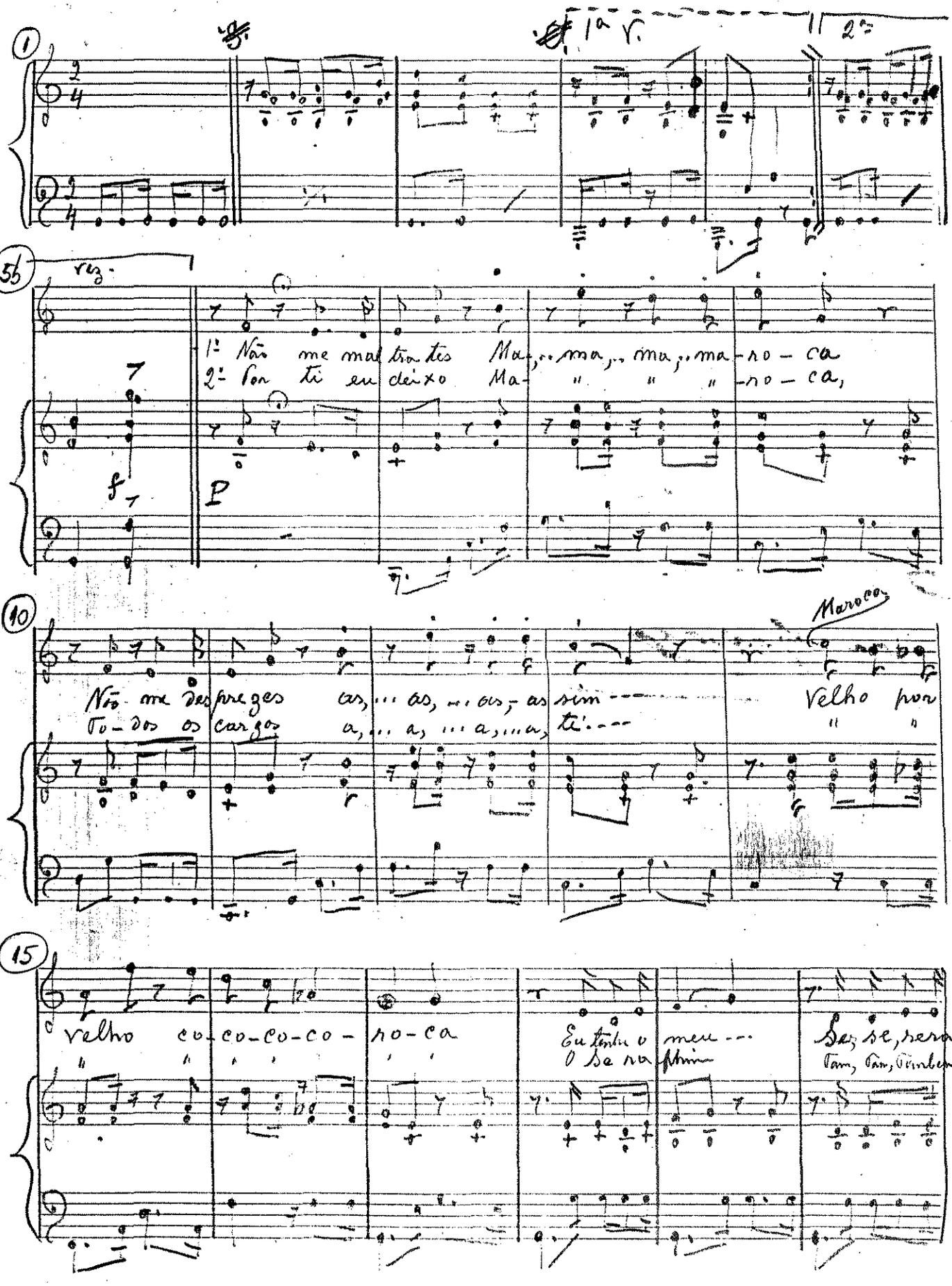



11
Vidoca
Maroca
dê muita beij- -so- -ca
sempre em cumbu- -lho- -tu...
que seja muito como- -so... E que se chame Vi-
que seja mimo uma- graça E se chama Ni-
16
Calunguda
(?)
do- -ce
co- -ta?
quero uma linda que queira be- -ne magui da pontinha
A- -té mesmo a se- -rinhoso- mas de carne fresca- -lho- -tu
21
Santinha
Maroca
Todos
qui tenha pelle morena E que se chame Santinha
Marocas- Meu marido foi- cumbuca Foi s'cumbuca p'ra cama- -zo- -nas
A... -i!...
26
1ª v.
2ª v.
a- -i!
Amor e mauzi- -nho
pinho
D.C.

# Pechincha e Maracassa Tangos

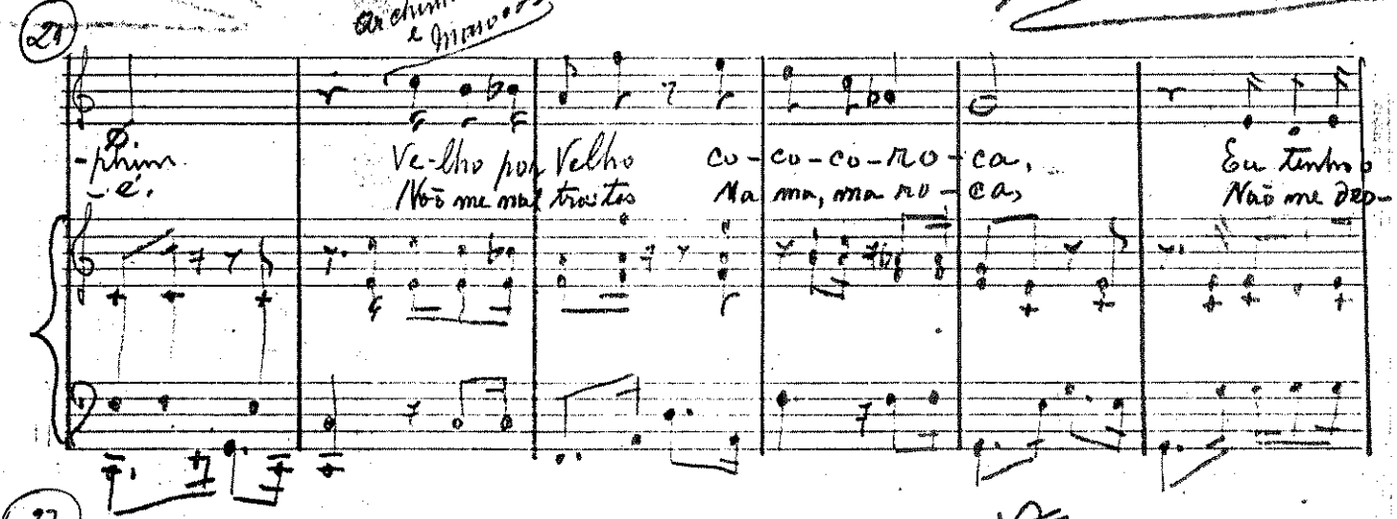
## Nº 13

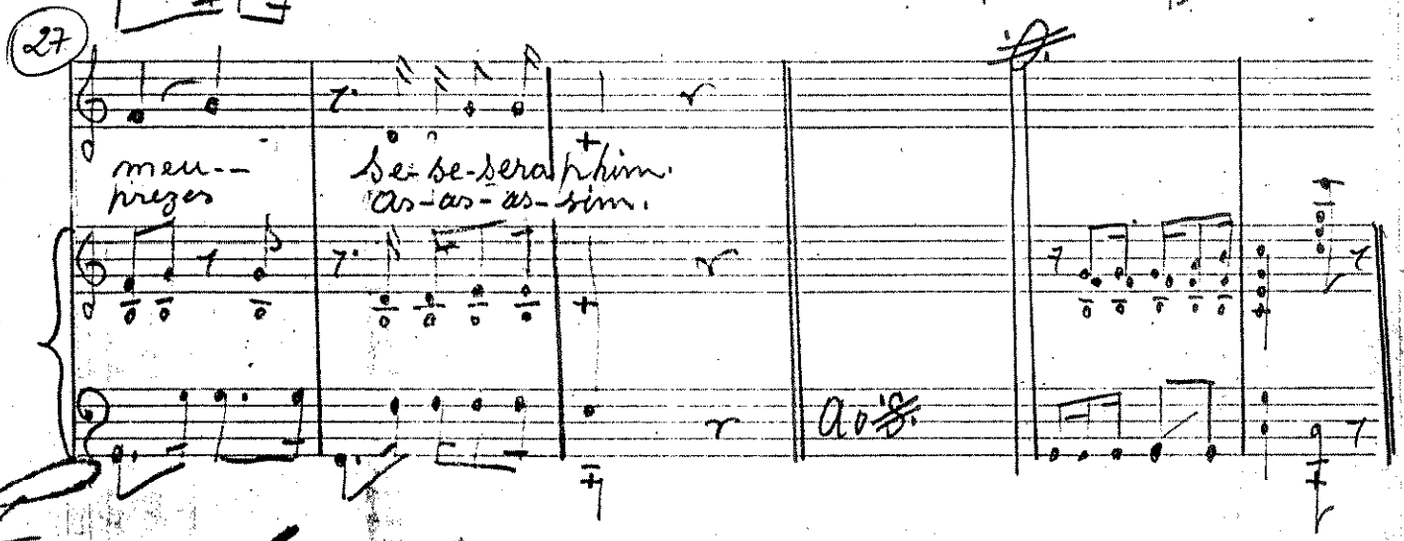
### Duetto Comico



Francisco Gonzaga

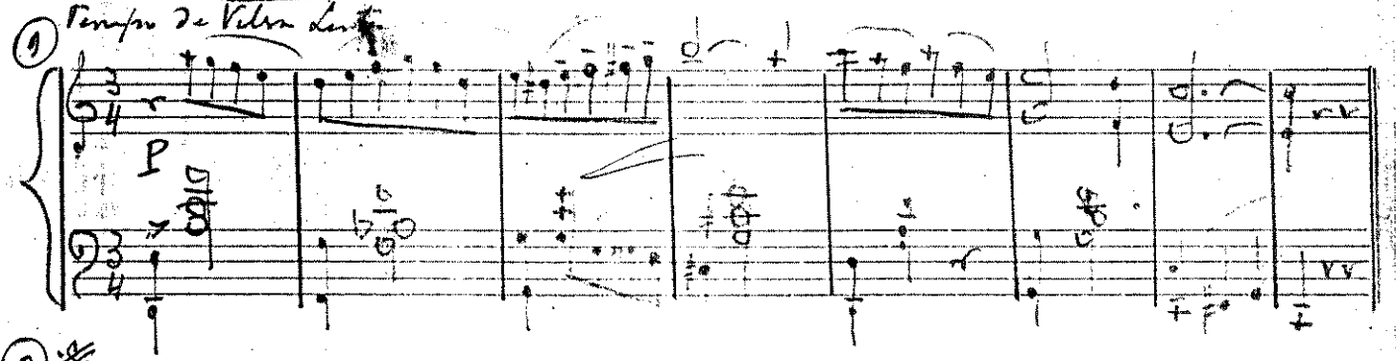
Archivo Nacional

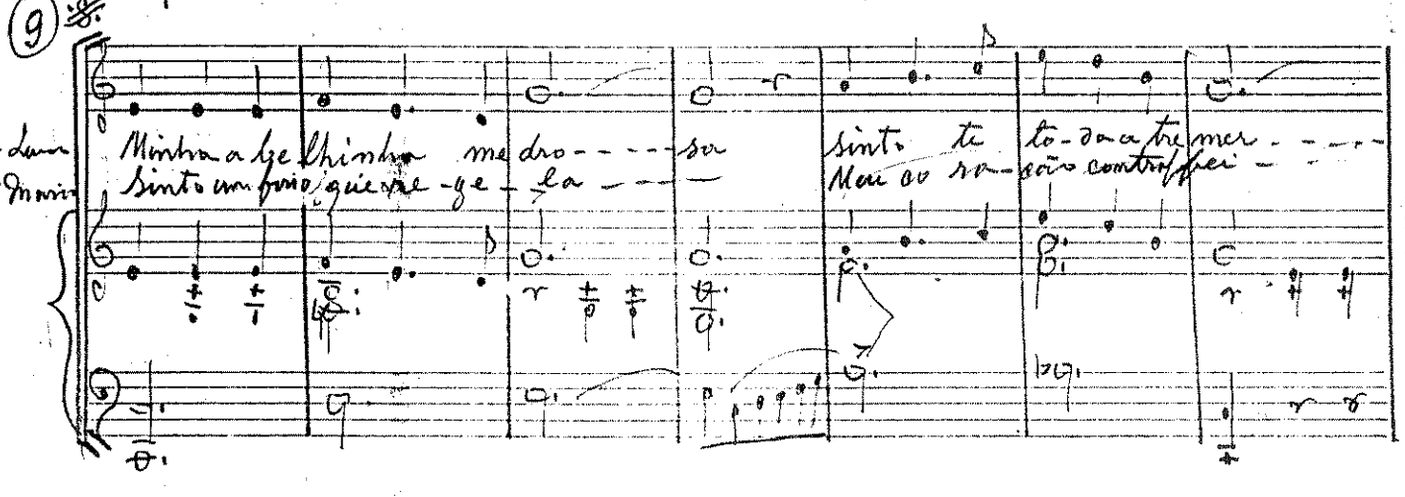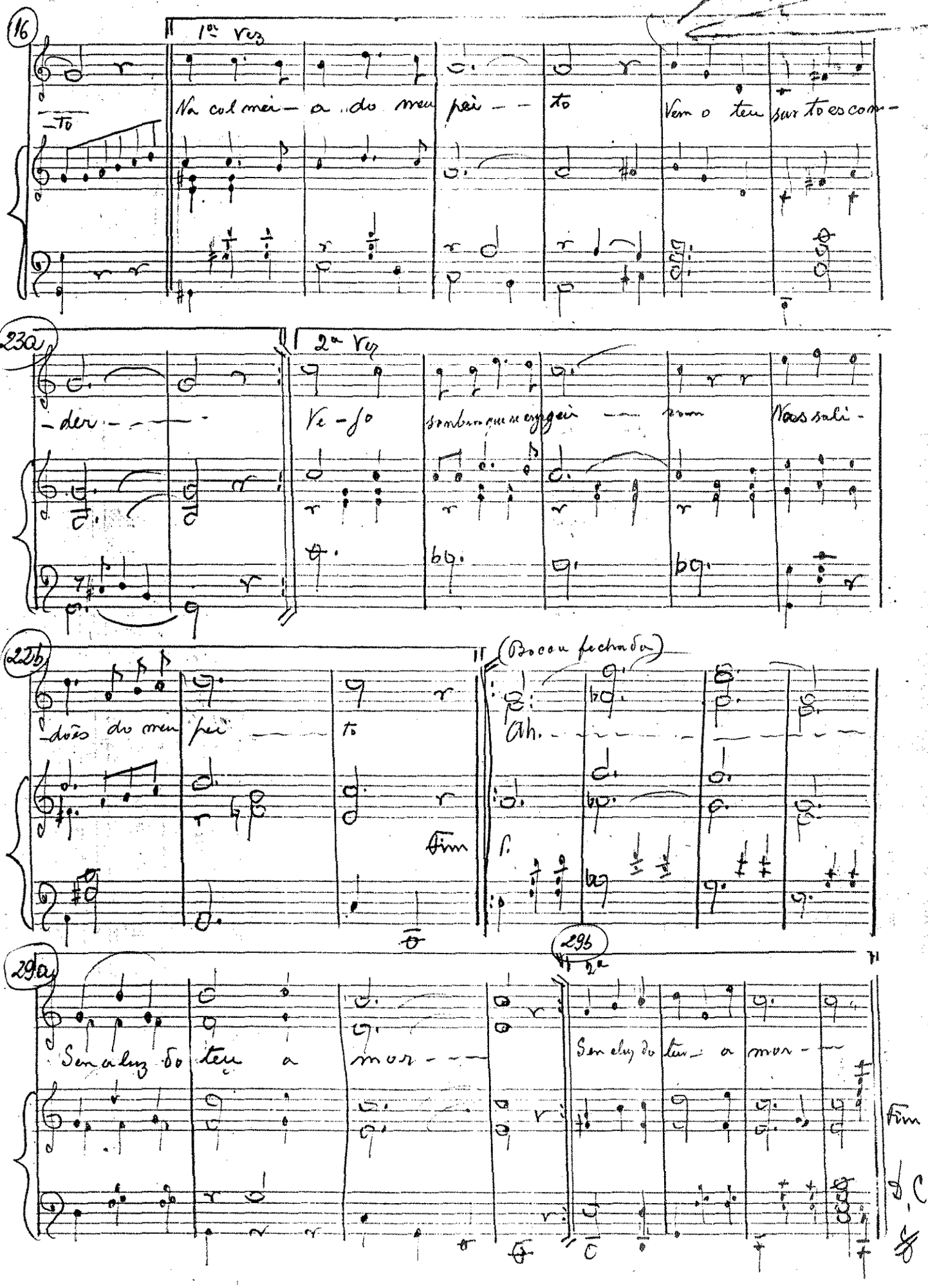



Francisco Gonzaga

Lucrio e Maria No 14




16
1ª vez
Na col mei — a do meu pei — to
Vem o teu sur to es com -
23a
2ª vez
- der - - -
Ve - jo
sombra que se esgueia
Vaes sali -
22b
(Bocca fechada)
- dões do meu pei — to
Ah.
fim
29a
29b
Sem a luz do teu a mor - -
Sem a luz do teu a mor -
fim
D.C.

Francisco Braga

# Cruzes ... No 15 A

Allegreto

(1)

Fim

(5) Moderato

1ª Minha morilha e do ra — da Que a nunca pode amanhecer — Tu me deste uma chi-

1ª Fa ceira
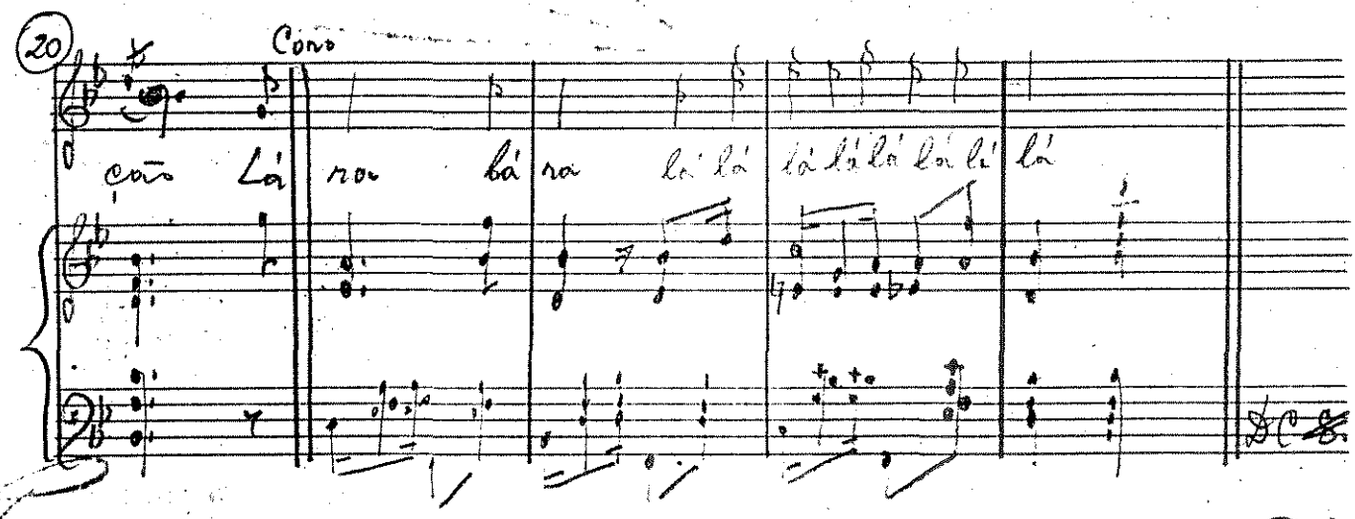
(10)

-frada Que nao para de sofrer — Minha morilha morena Vol-

(15)

-tar vem pra meu sertão — Eu de ti só levo pena Deste dano co-ra-

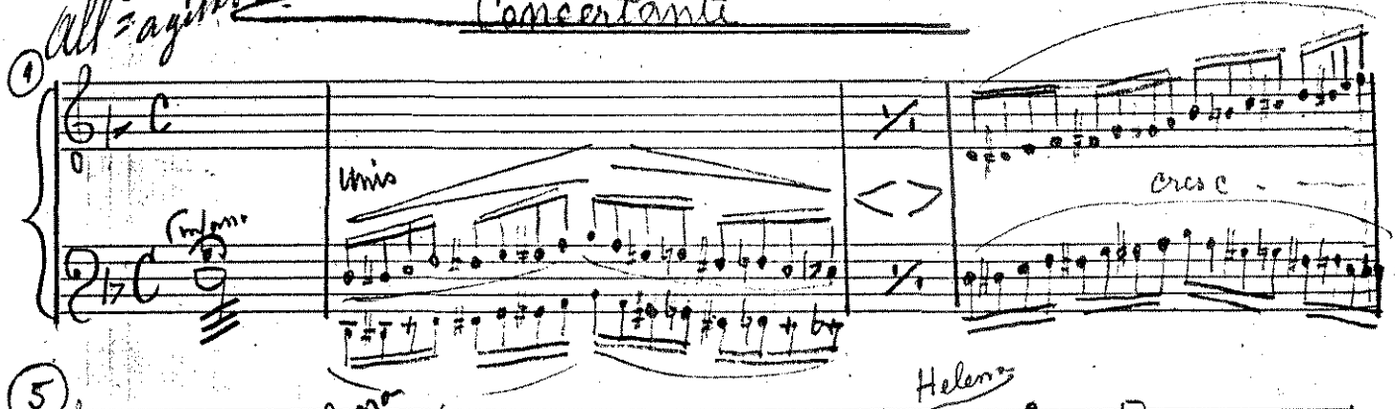
ção
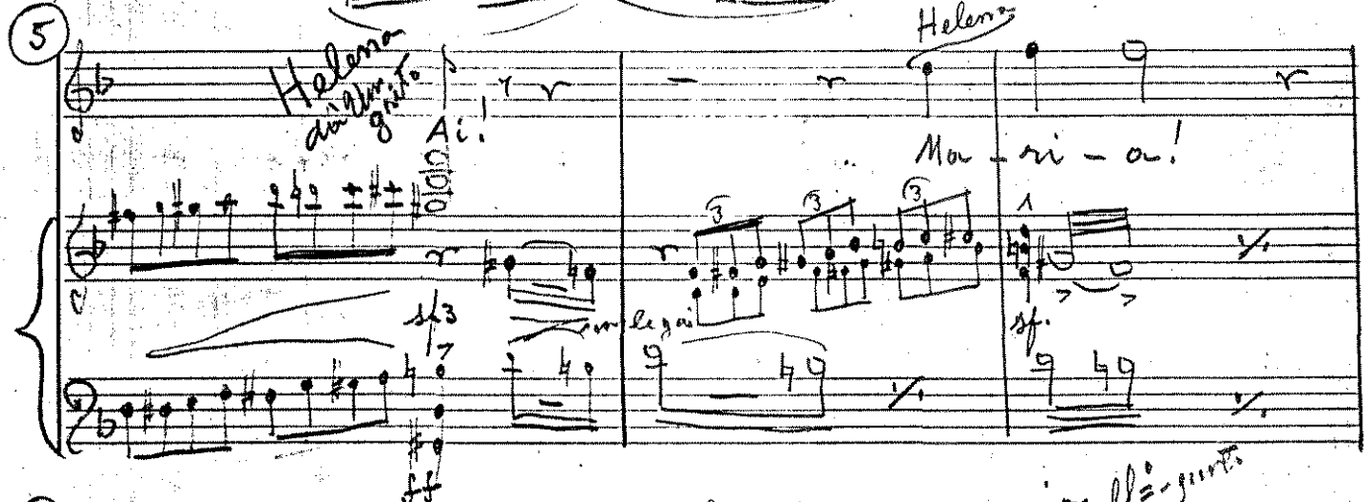



Francisco Braga
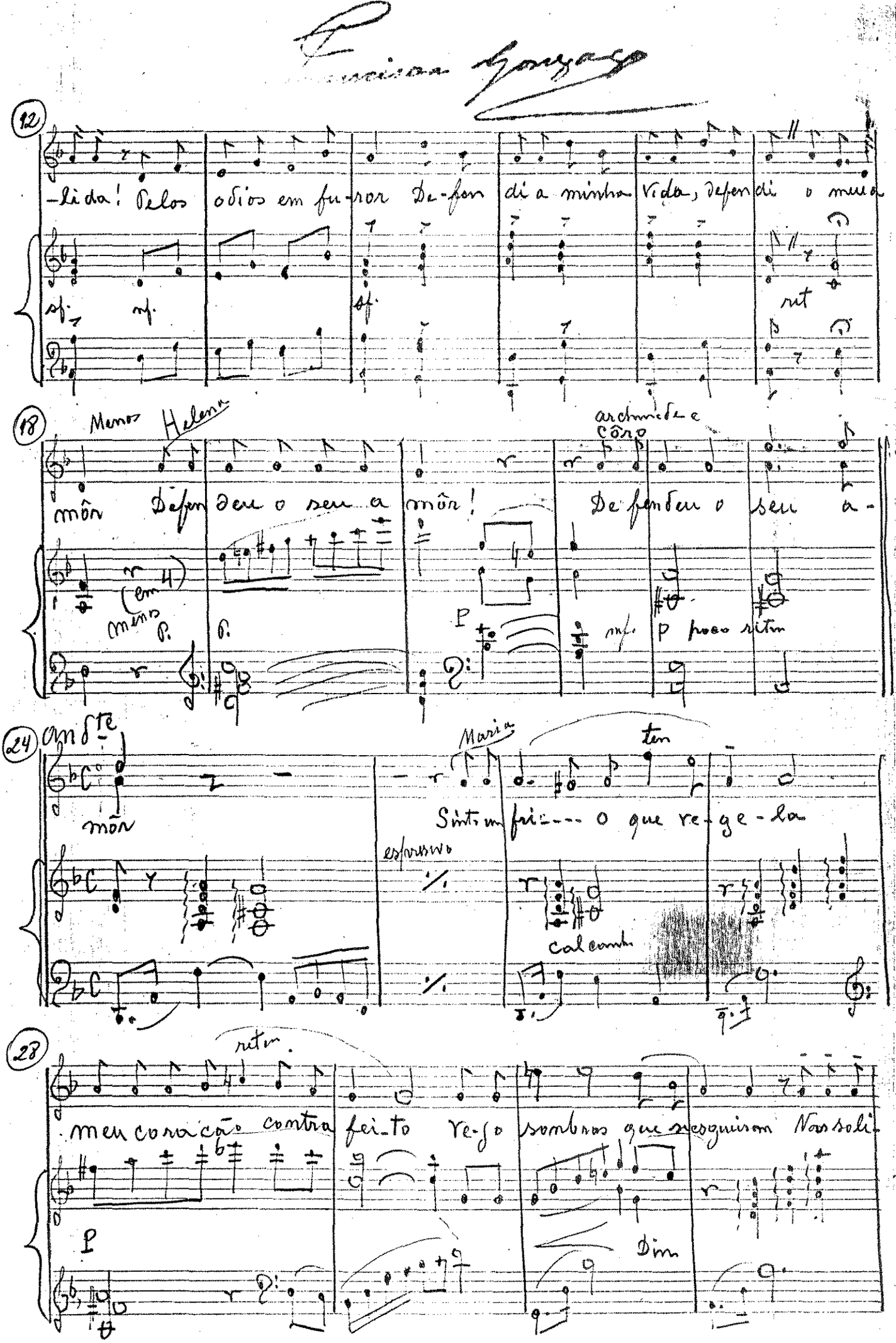
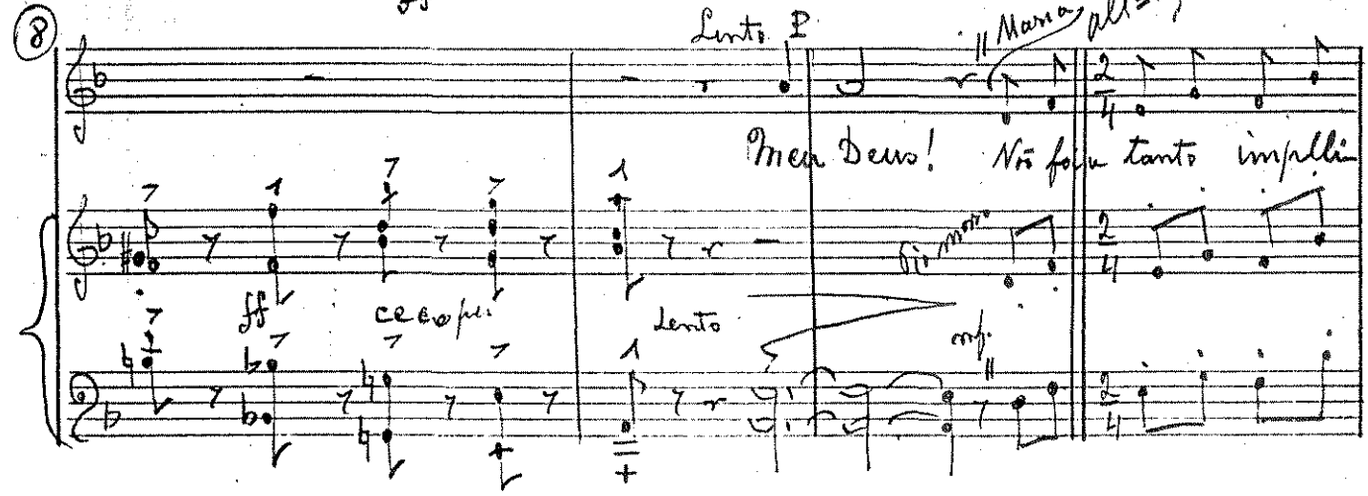
## Final do 2º Acto
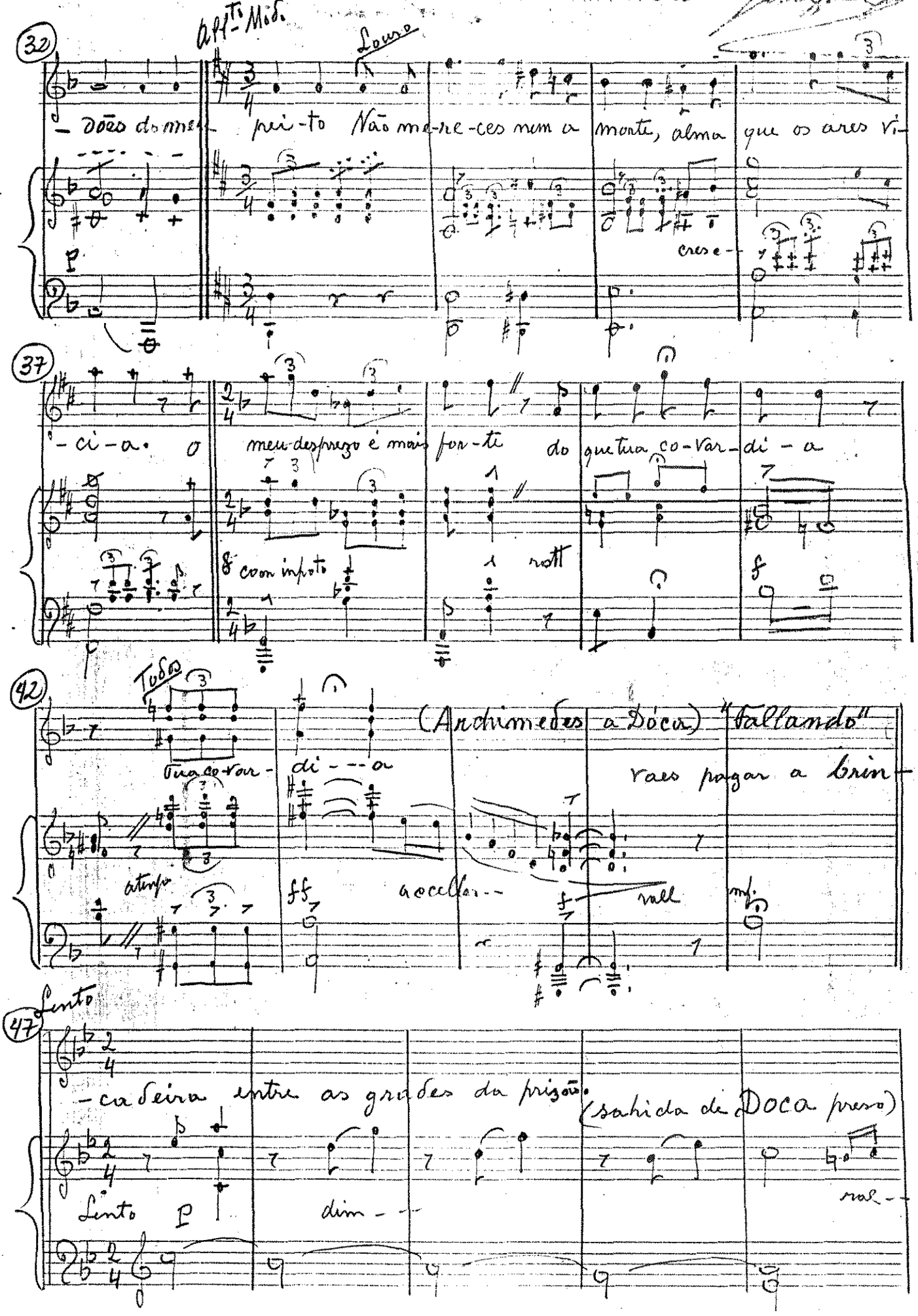
## Concertante










Luciana Gonzaga
12
-lida! Pelos odios em fu-ror De-fen di a minha vida, defendi o meu
mf
ff
rit
18
Menos Helena
mãe Defendeu o seu a mãe!
archimbe e
Côro
Defendeu o seu a-
(em 4)
menos P.
P
mf
P poco ritm
24
agnôte
mãe
Maria
ten
Sinto mi-- o que re-ge-la
espressivo
calcando
28
rit.
meu coração contra feito Re-jo sombras que resguiram Nas soli-
P
Dim


32
Alt. Mib.
Lento
- Dões dom
pri-to Não me-re-ces num a
monte, alma que os ares vi-
cres e-
37
- ci-a. O
meu desprezo é mais for-te do que tua co-var-di-a
& com impeto
rott
f
42
Todos
(Archimedes a Doca) "Fallando"
Tua co-var-
di---a
raes pagar a brin-
atempo
ff
accell.
rall
mf
47
Lento
- ca deira entre as grades da prisão.
(sahida de Doca preso)
Lento
p
dim--
ral--

Francisco Gonzaga

Valsa Moderato a 3

52

Louro: Ma- ri- - - - - a! Ma- ri- - - - - a! Ma- ri- - - - -

Maria: A- môr - - - - - A- môr - - - - -

Helena: So- bre fi- lha que ri- - - - da Tu pe-

Côro: So- bre- fi- lha que ri- - - -
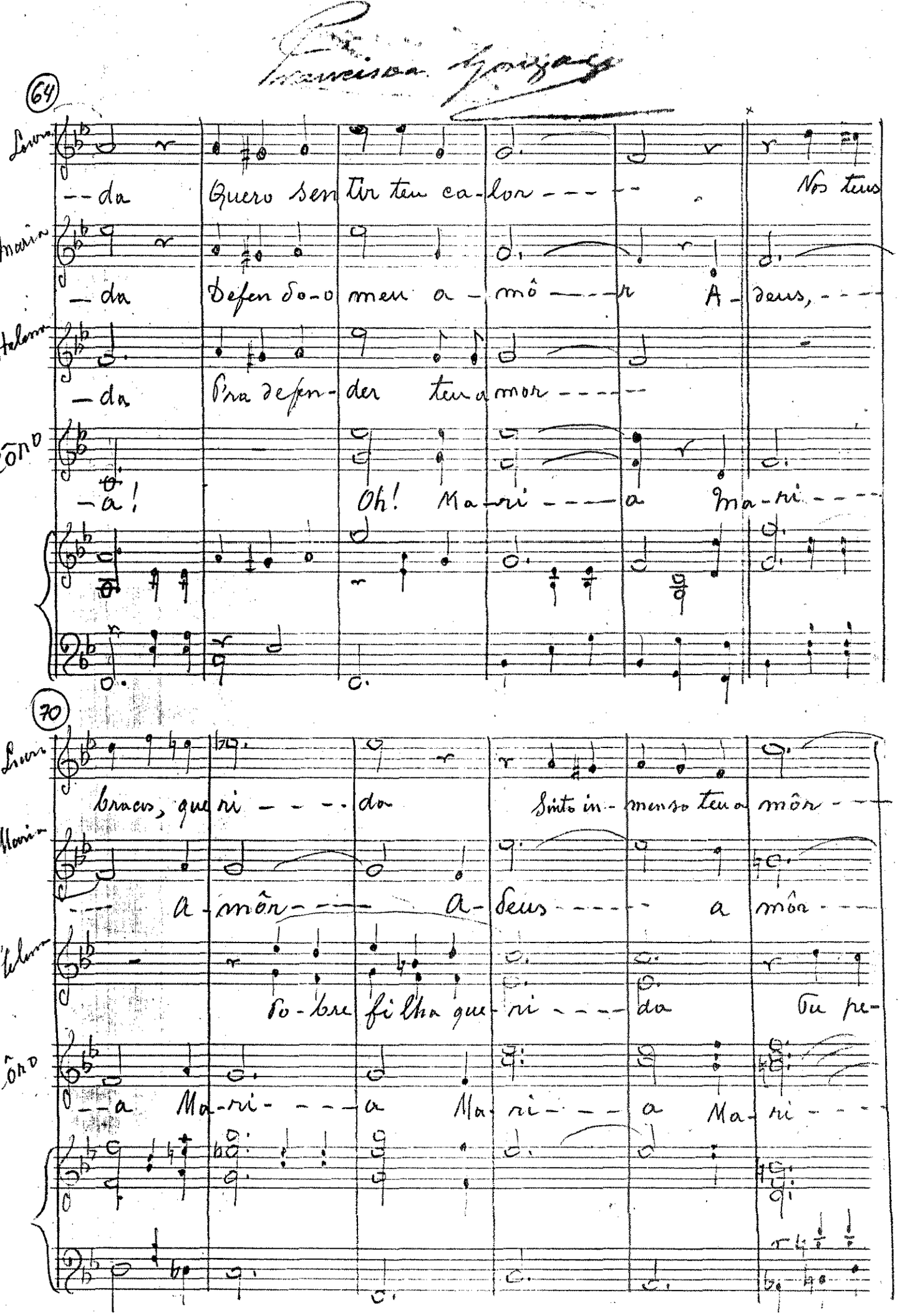
58
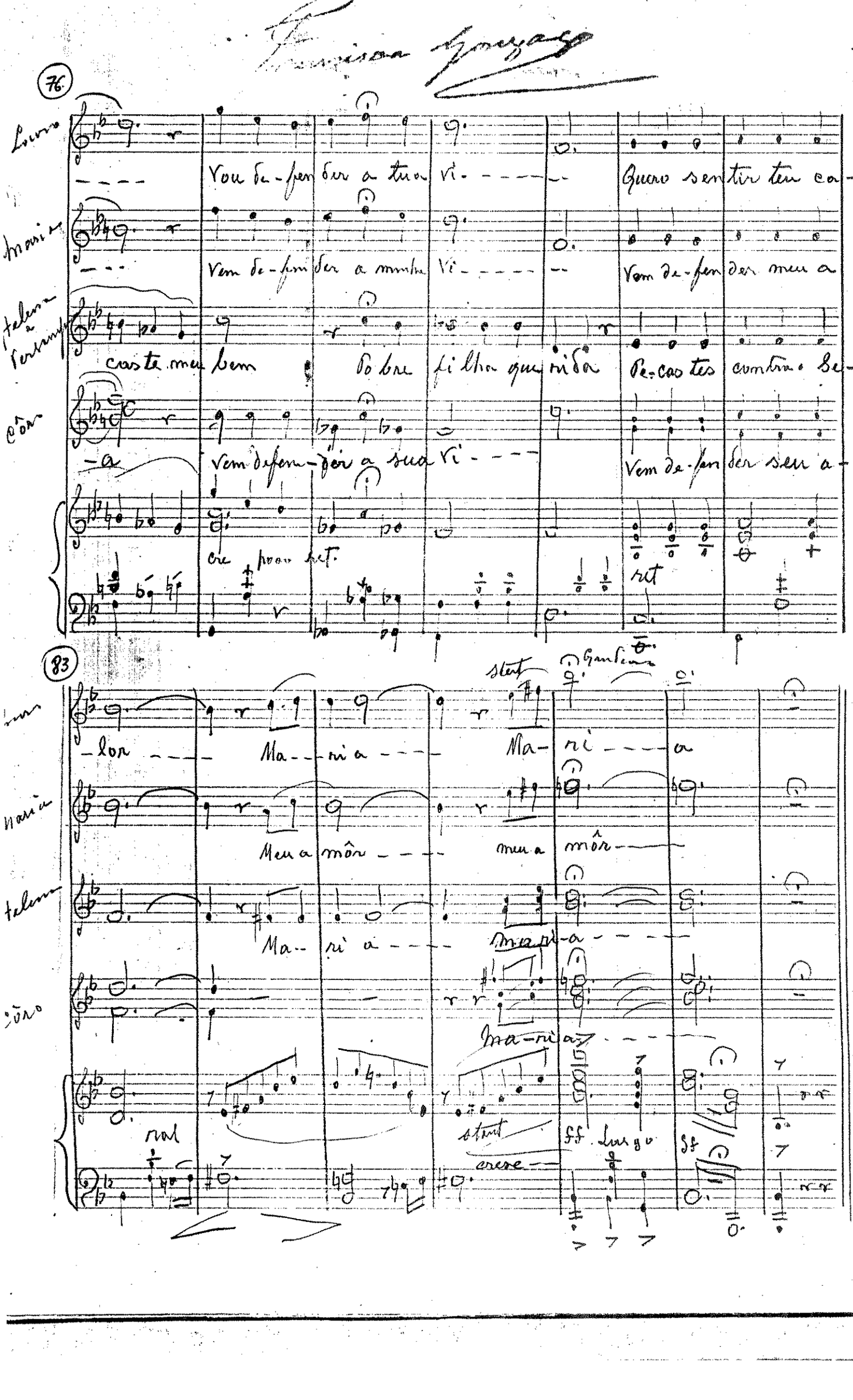
Louro: -a- Ma- ri- - - - a Vem a meus braços, que- ri- - - -

Maria: - - - - A- - môr - - - - Defen- do- a minha Vi- - - - -

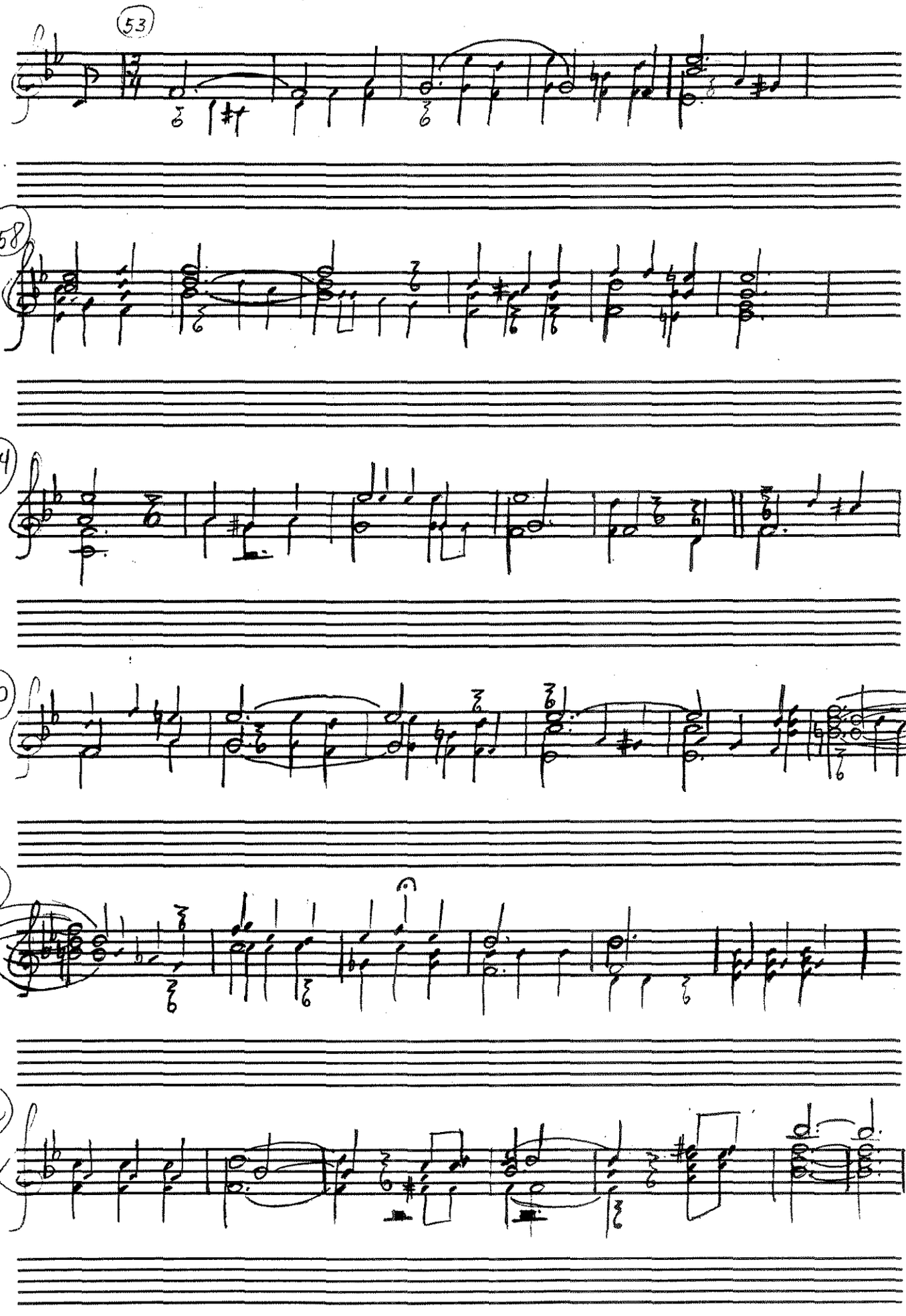
Helena: cas- te, o meu bem! - - - - - Pra de- fen- der tua Vi- - - -

Côro: -da Tu pe- caste o meu bem! Oh! Ma- ri- - - -


Francisca Gonçaves
64
Laura
--da Quero sen-tir teu ca-lor --- No teus
Maria
-da Defen-do-o meu a-mô --- r A-deus, ---
Helena
-da P'ra defen-der teu amor ---
Cond
-a! Oh! Ma-ri --- a Ma-ri ---
70
Laura
bracos, que ri --- da Sinto in-menso teu amôr ---
Maria
--- a-môr --- A-deus --- a môa ---
Helena
so-bre fi-lha que-ri --- da Tu pe-
Cond
--a Ma-ri- --- a Ma-ri --- a Ma-ri ---


76
Vou de-fen der a tua ri- - - - - -
Quero sentir teu ca-
Vem de-fen der a minha ri- - - - - -
Vem de-fen der meu a
caste meu bem
Sobre filha que riba
Pe-cas tes contra o Se-
-a
Vem defen-der a sua ri- - -
Vem de-fen der seu a-
cre scen do
ret
83
-lor
Ma- - ri a - - -
Ma- ri - - - a
Meu a môr - - -
meu a môr - - -
Ma- ri a - - -
Ma-ri-a - - - -
Ma-ri-a - - - -
stent
ff Largo
ff
cresce
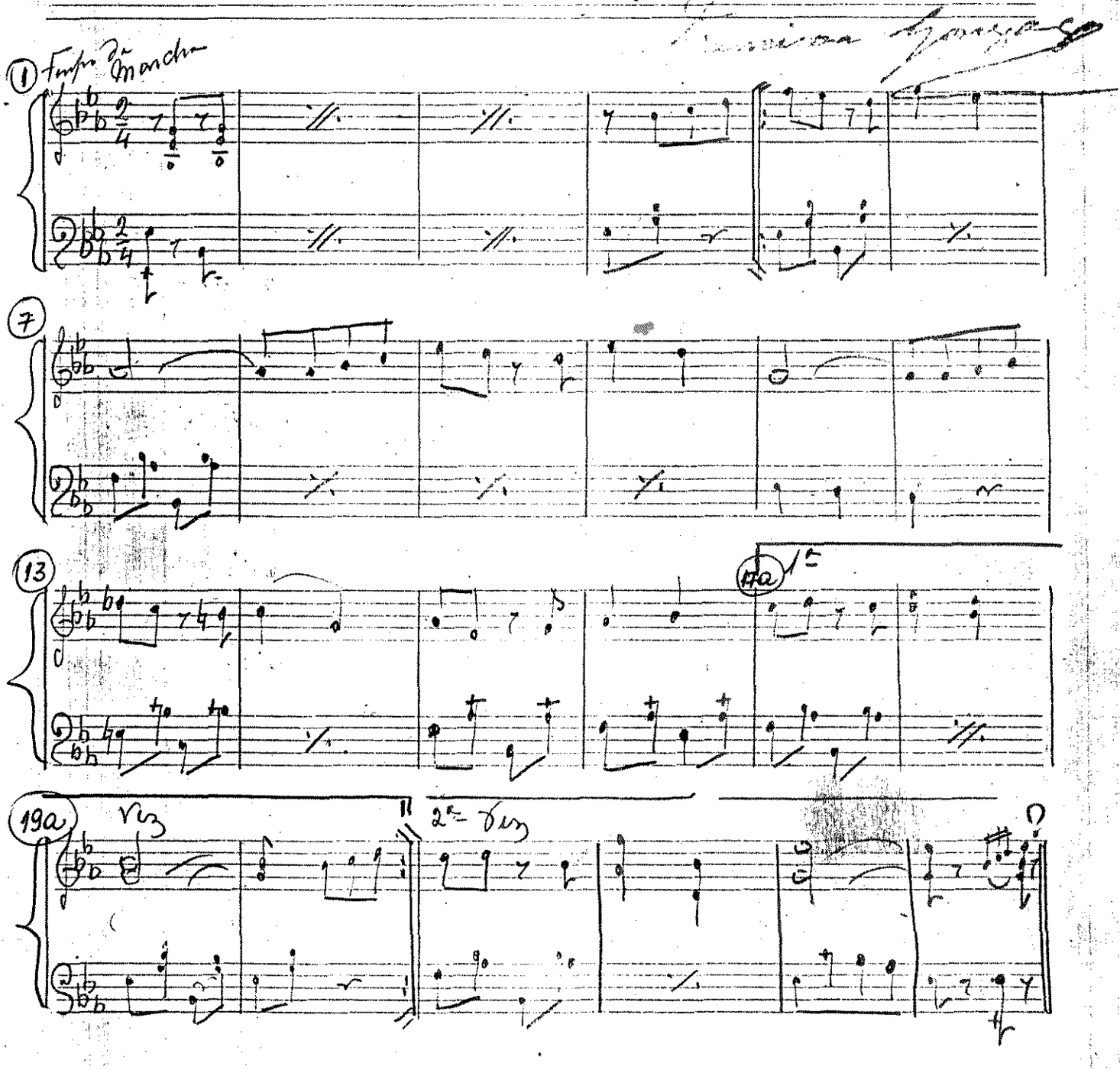
Redução da parte vocal - c. 53 a 89



# 3º Acto

## Nº 17
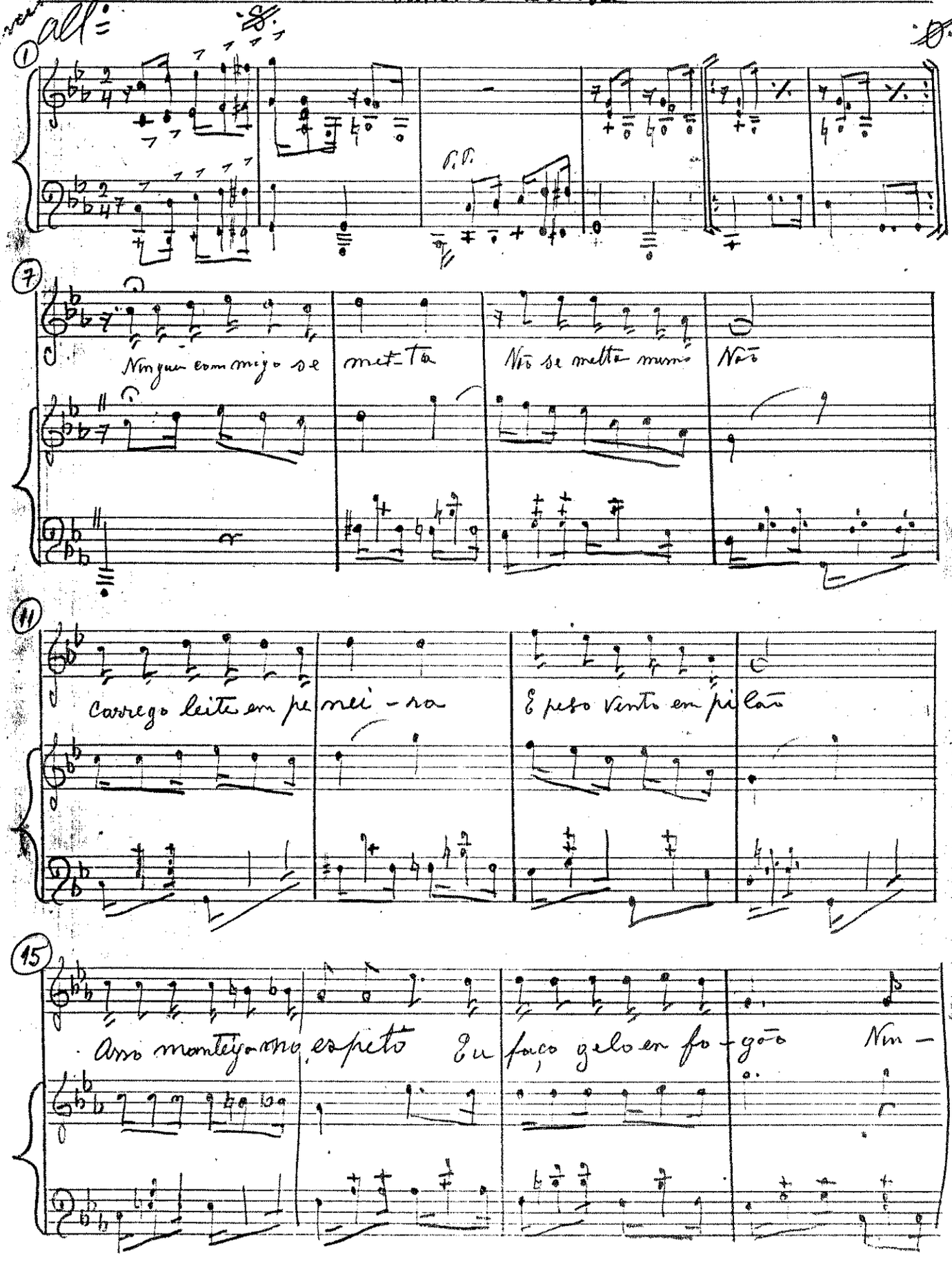
### Banda em scena

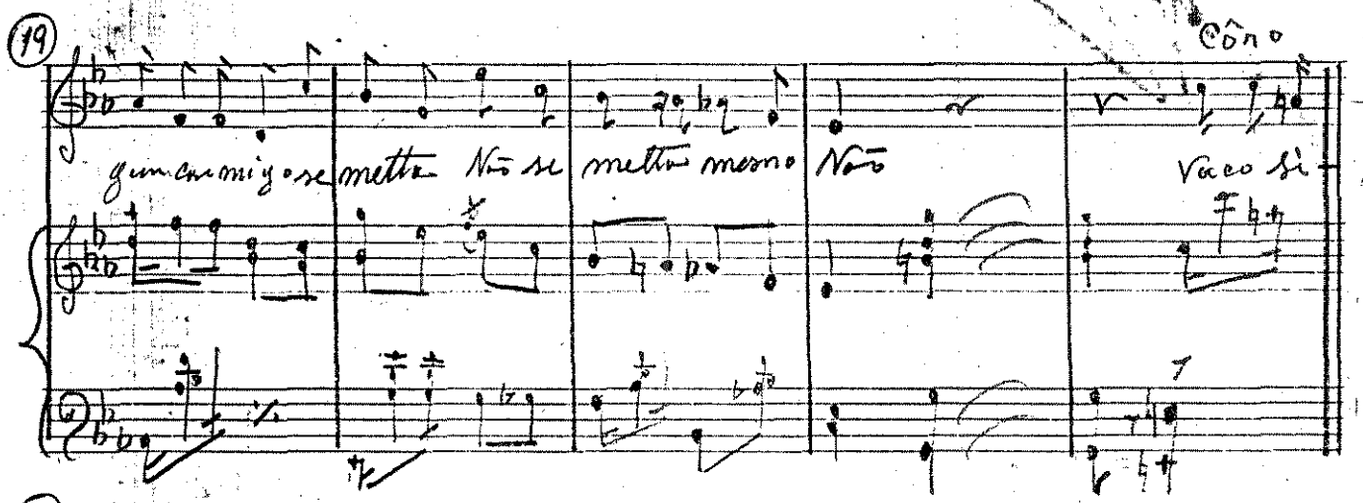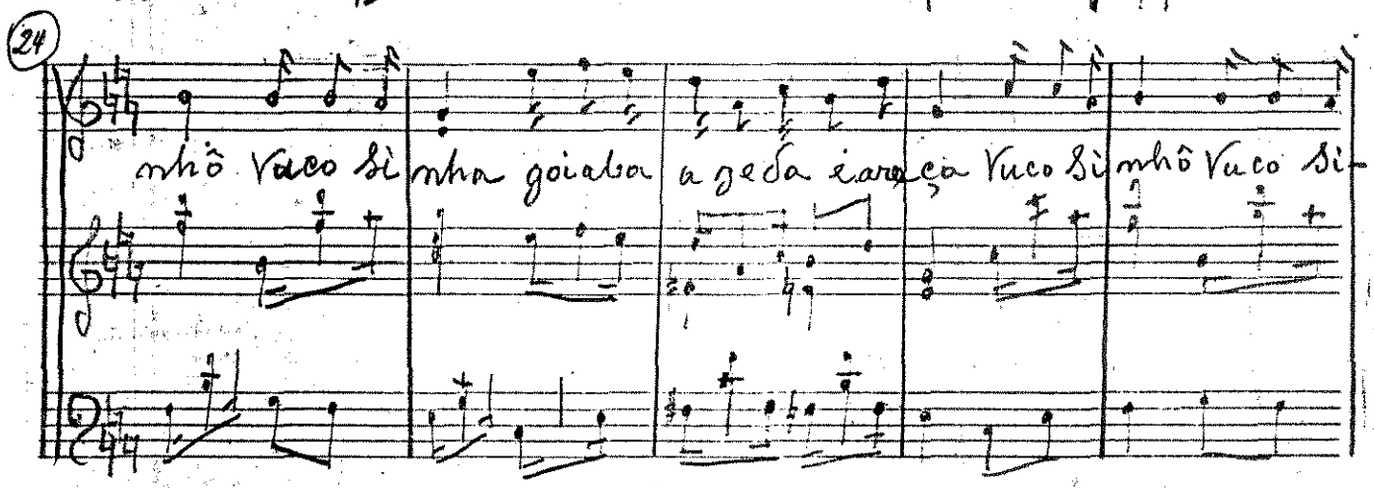


Casemiro, Calmguinha e Côro  Nº 18

Samba Bonga

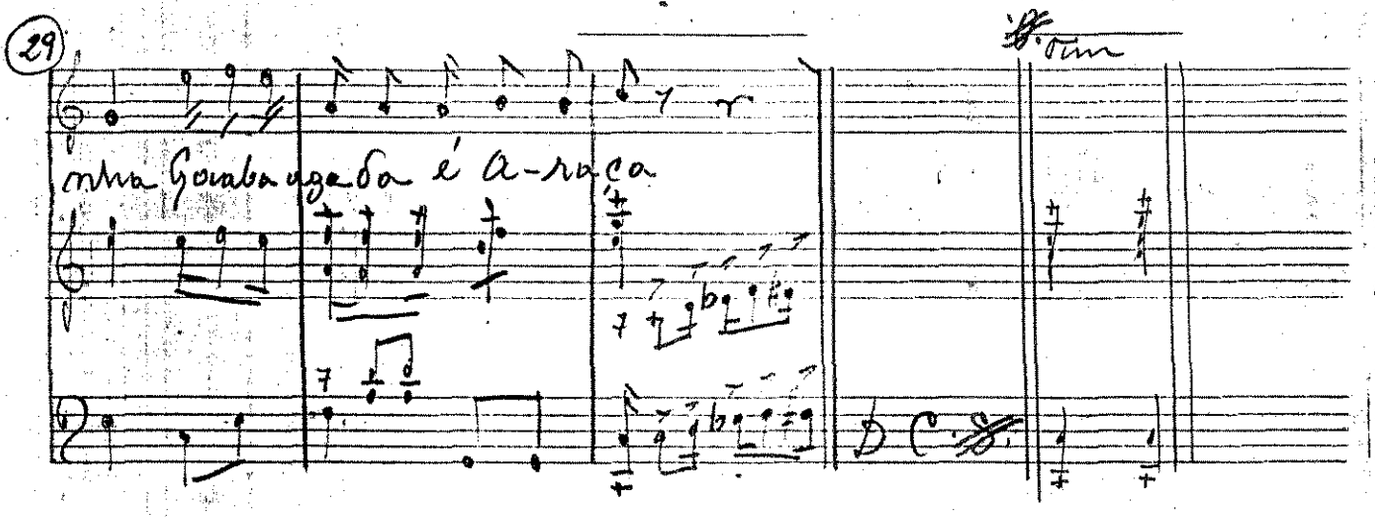
all:












Francisca Gonzaga
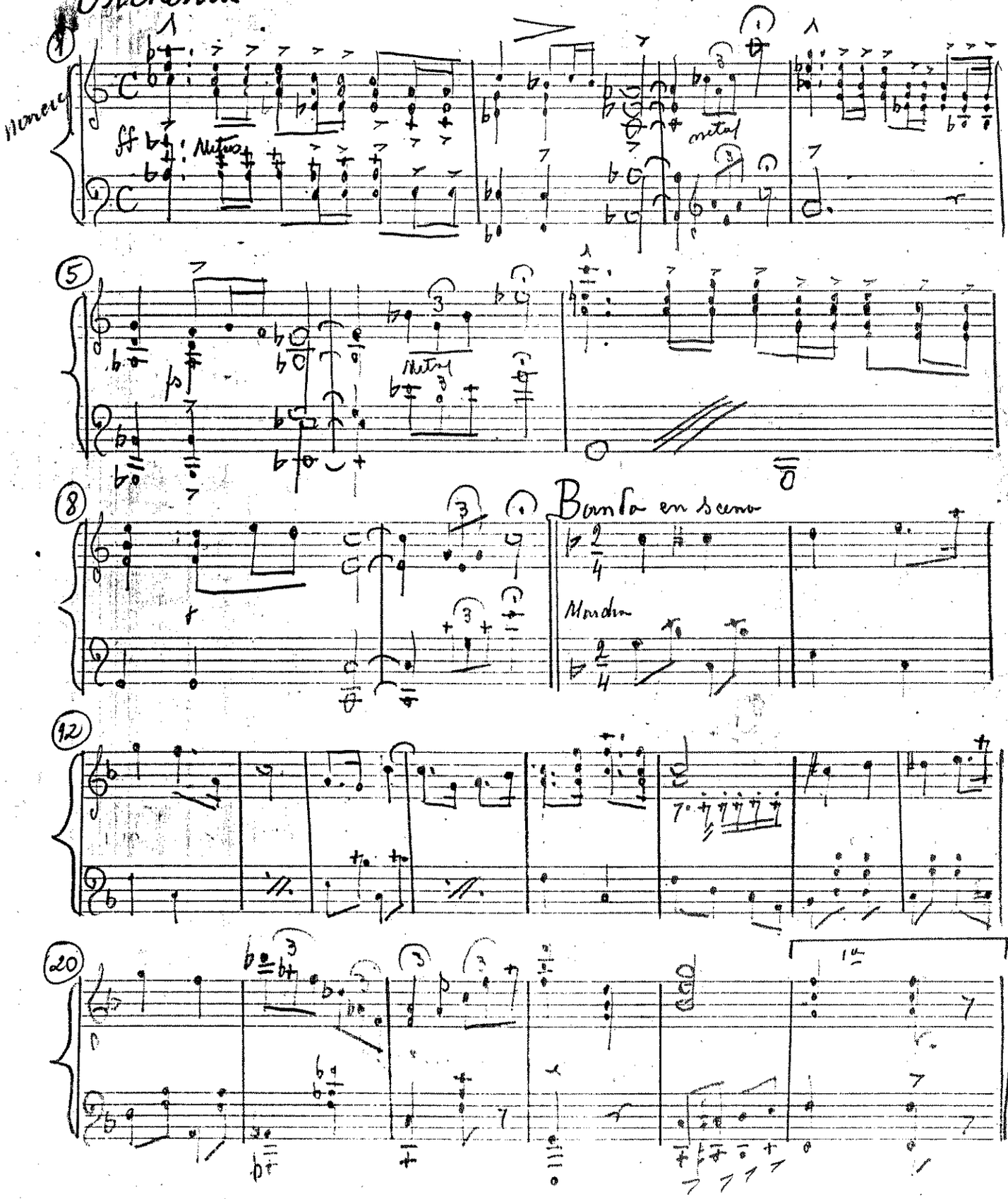
Francisco Nogueira

Nº 49
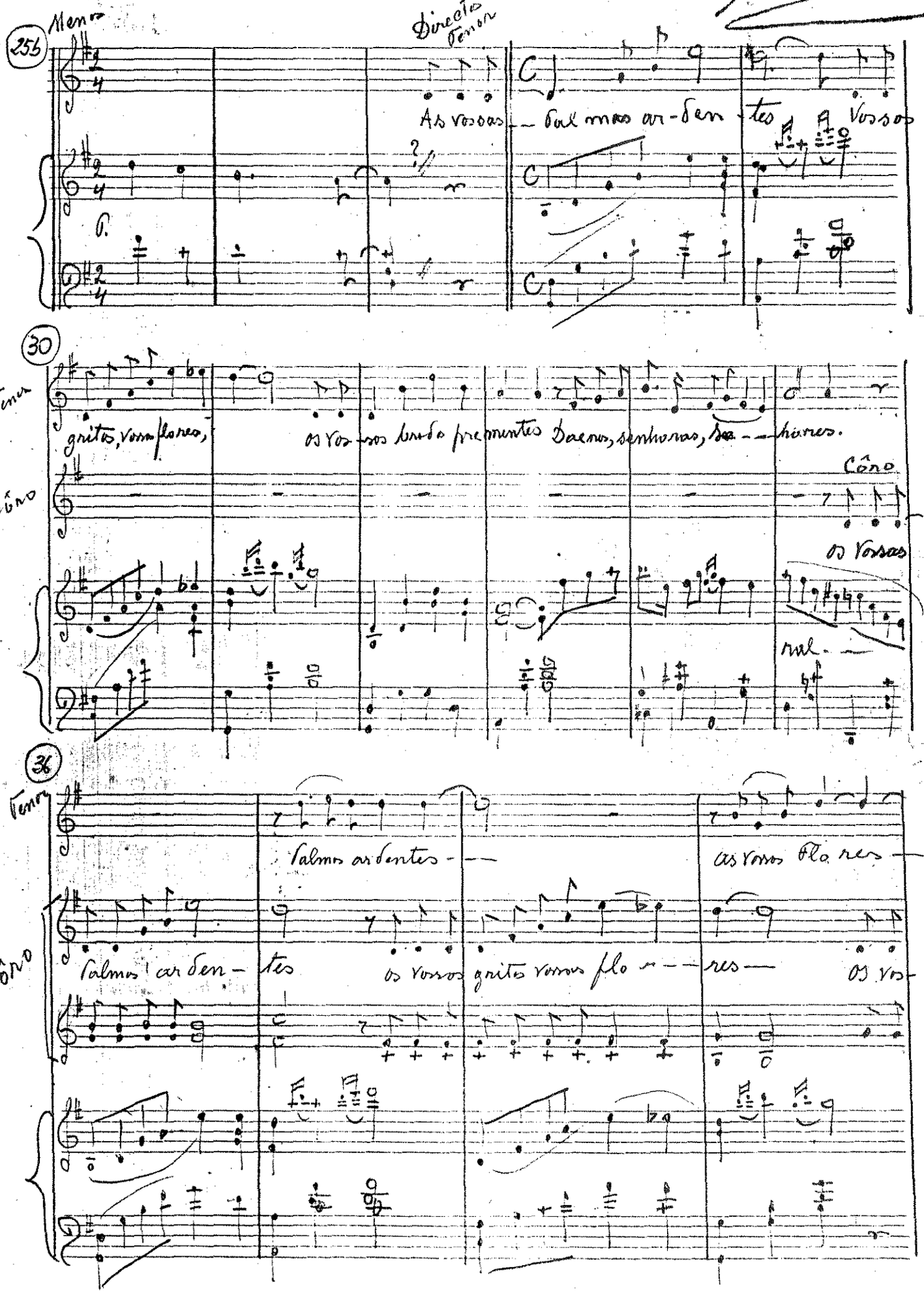
# Fanfarra = Banda (no palco) pequeno conjunto
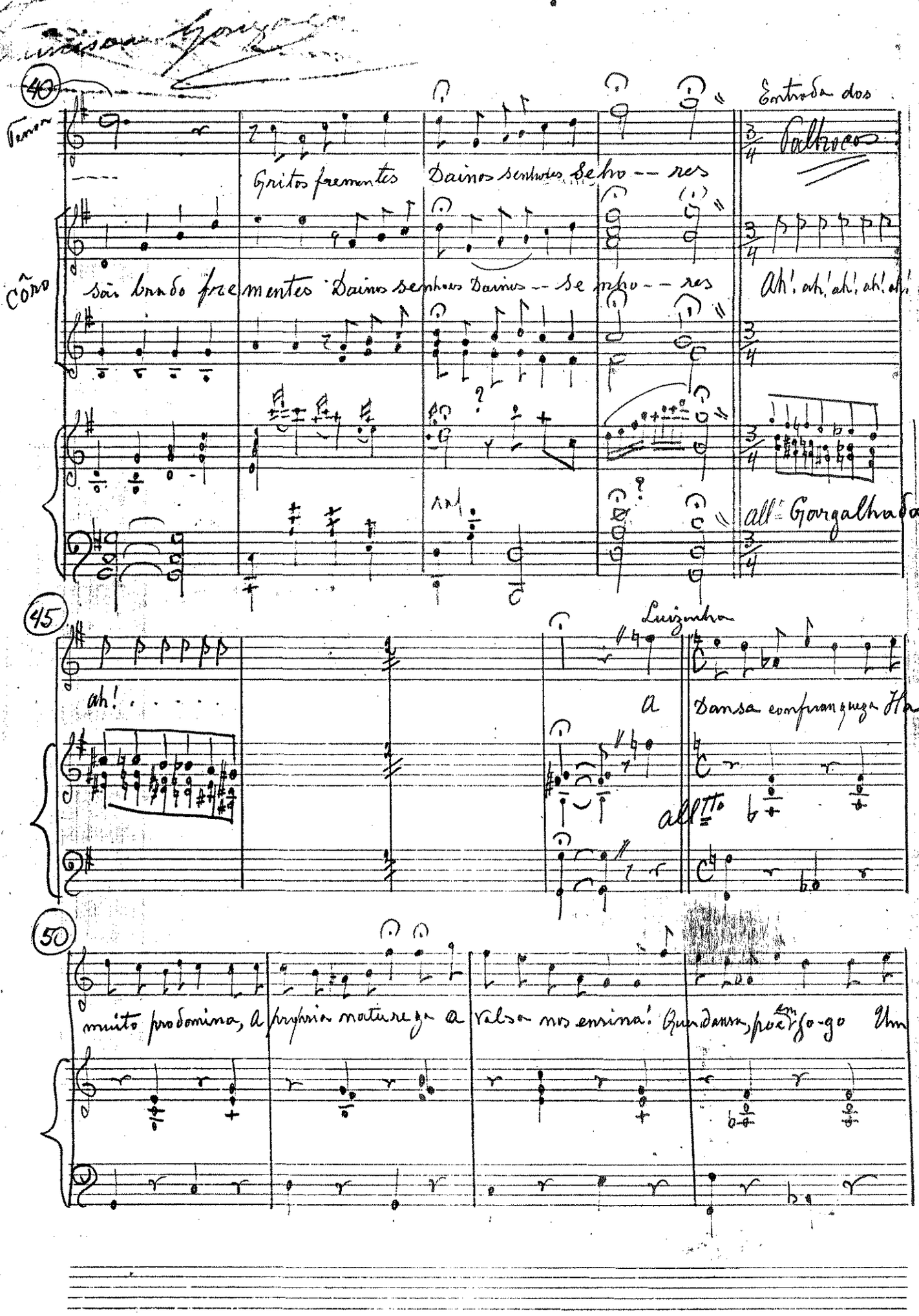
Tenor Soprano e Caixa
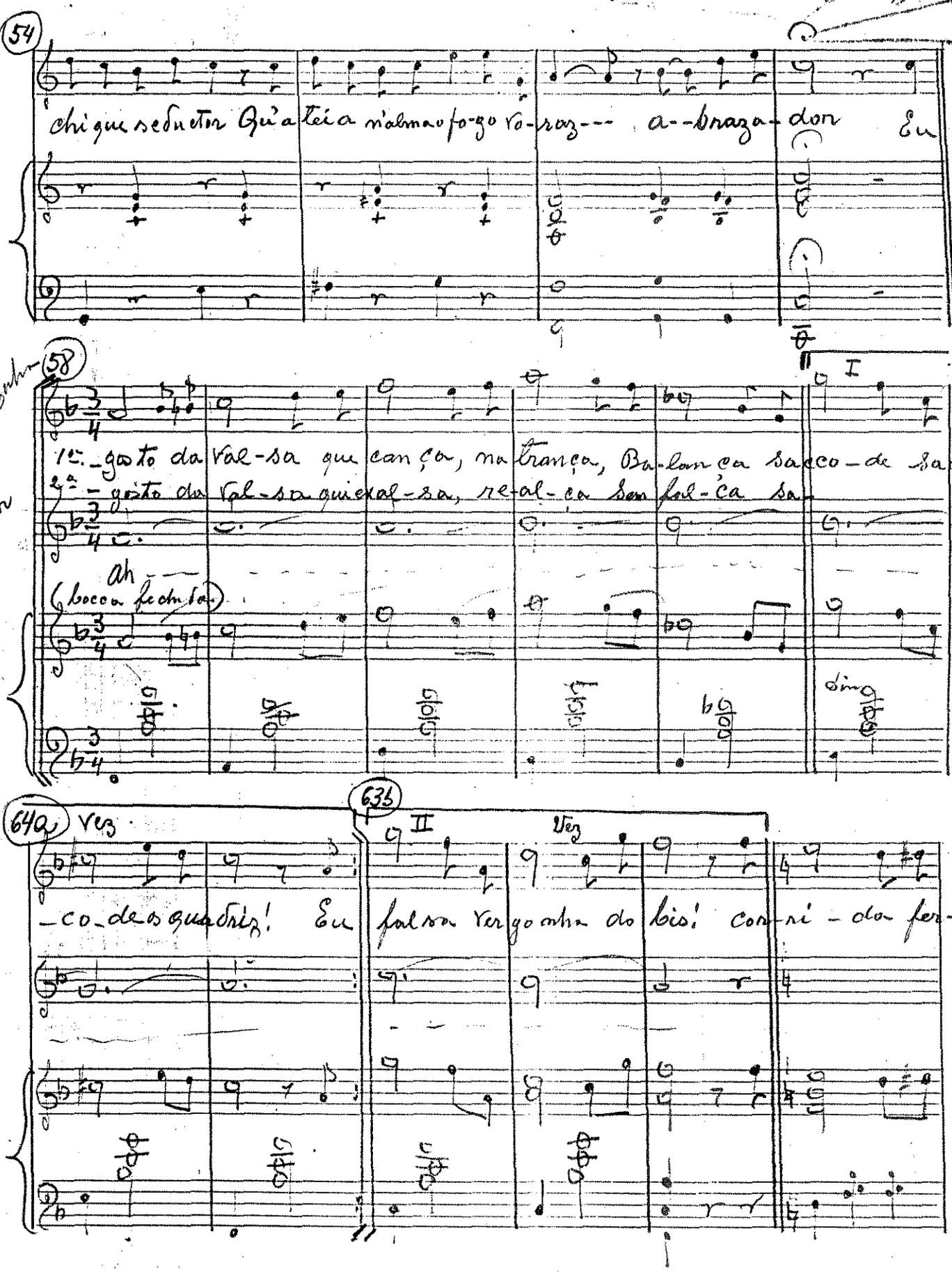
Orchestra
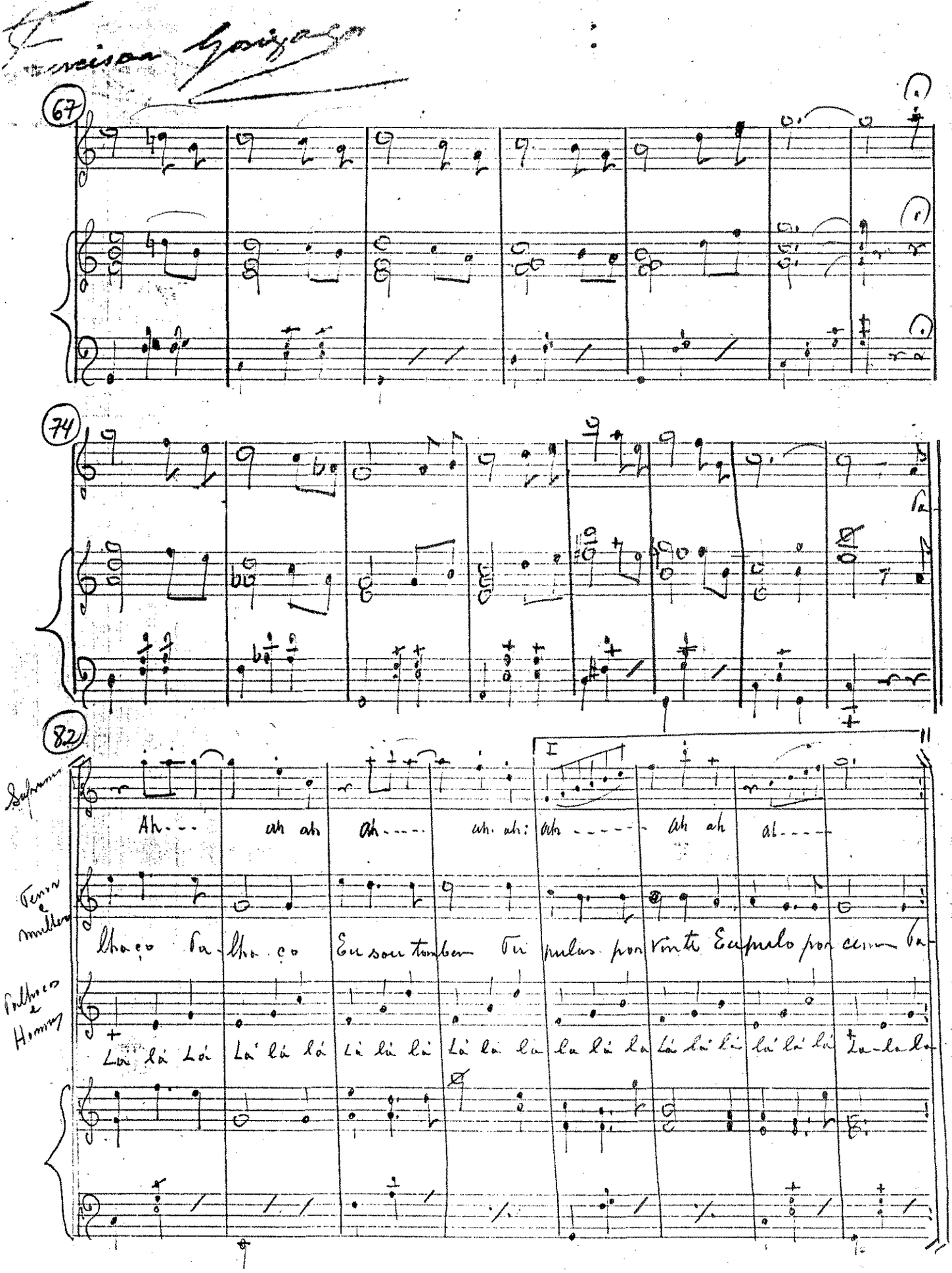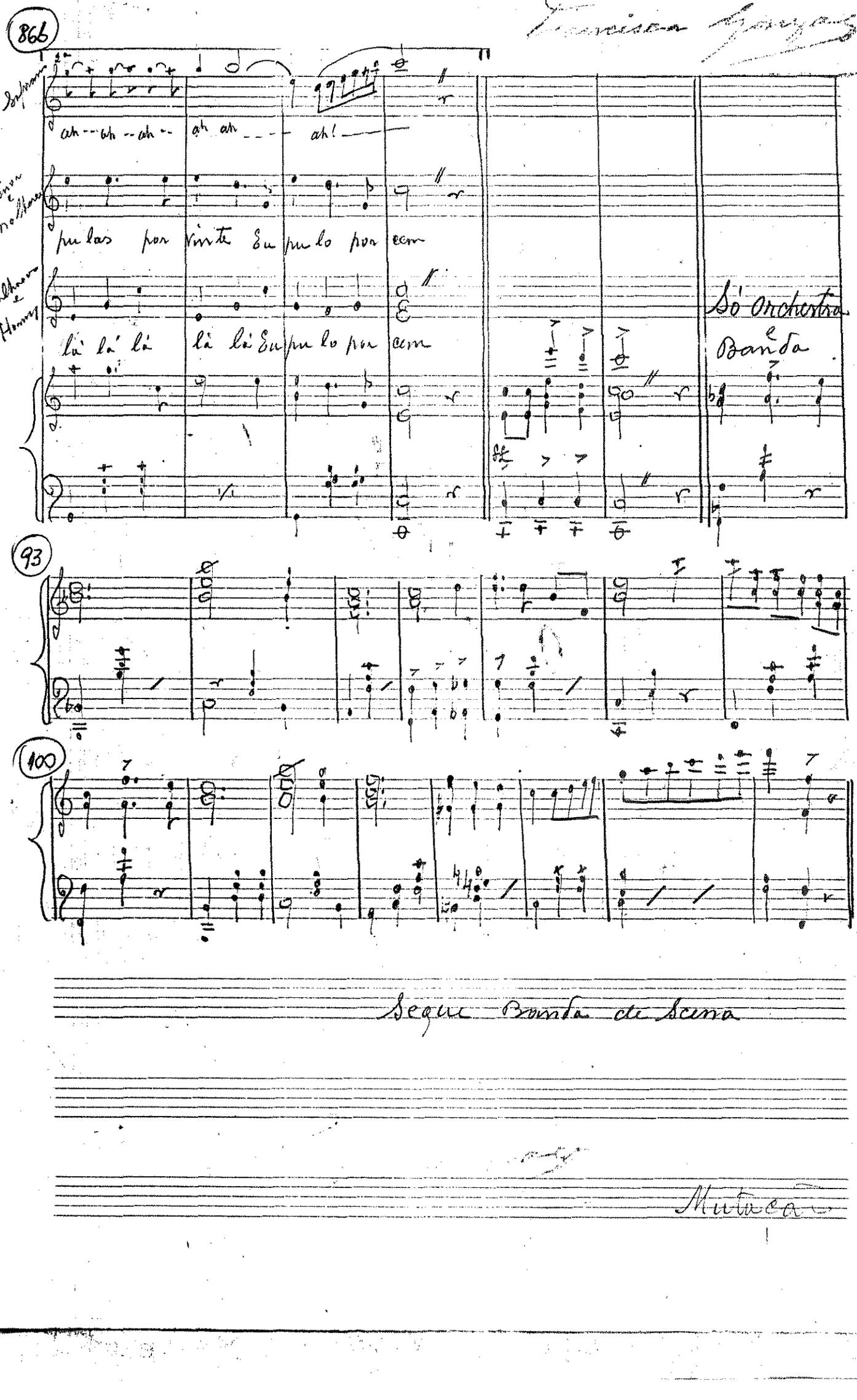


Francisca Gonçaga




40
Tenor
Gritos fremantes
Entrada dos
Coro
Saí brando fremantes Dainos senhores Dainos -- Senho -- res
Ah! ah! ah! ah! ah! ah!
all.o Gorgalhada
45
Luizinha
ah!
a
Dansa confrangueza Ha-
allegro
50
muito predomina, a fryphria natureza a valsa nos ensina! Bundansa, prazer go-go Um


54
chi que sedu ctor Qu'a tei a n'alma o fo-go ro-roz--- a--braza-dor Eu
58
1ª - gos to da val-sa que can ça, na trança, Ba-lan ça sa co-de sa
2ª - gosto da val-sa quie xal-sa, re-al-ça son fal-ça sa
ah
(bocca fechada)
dim
636
64a Vez
II
Vez
I
-co-de os quadriz! Eu fal sa ver go nha do bis! con-ti-do fer-


67
74
82
Soprano
Ah... ah ah Ah..... ah. ah: Ah ----- Ah ah ah.....
Tenor e Mulheres
Ilhaço Ilha-lha. ço Eu sou tombem Tu pulas pon vinte Eu pulo por cem Ila-
Solteiros e Homens
Lá lá Lá Lá lá lá Lá lá lá Lá la la la lá la Lá lá lá lá lá lá la-la-la-
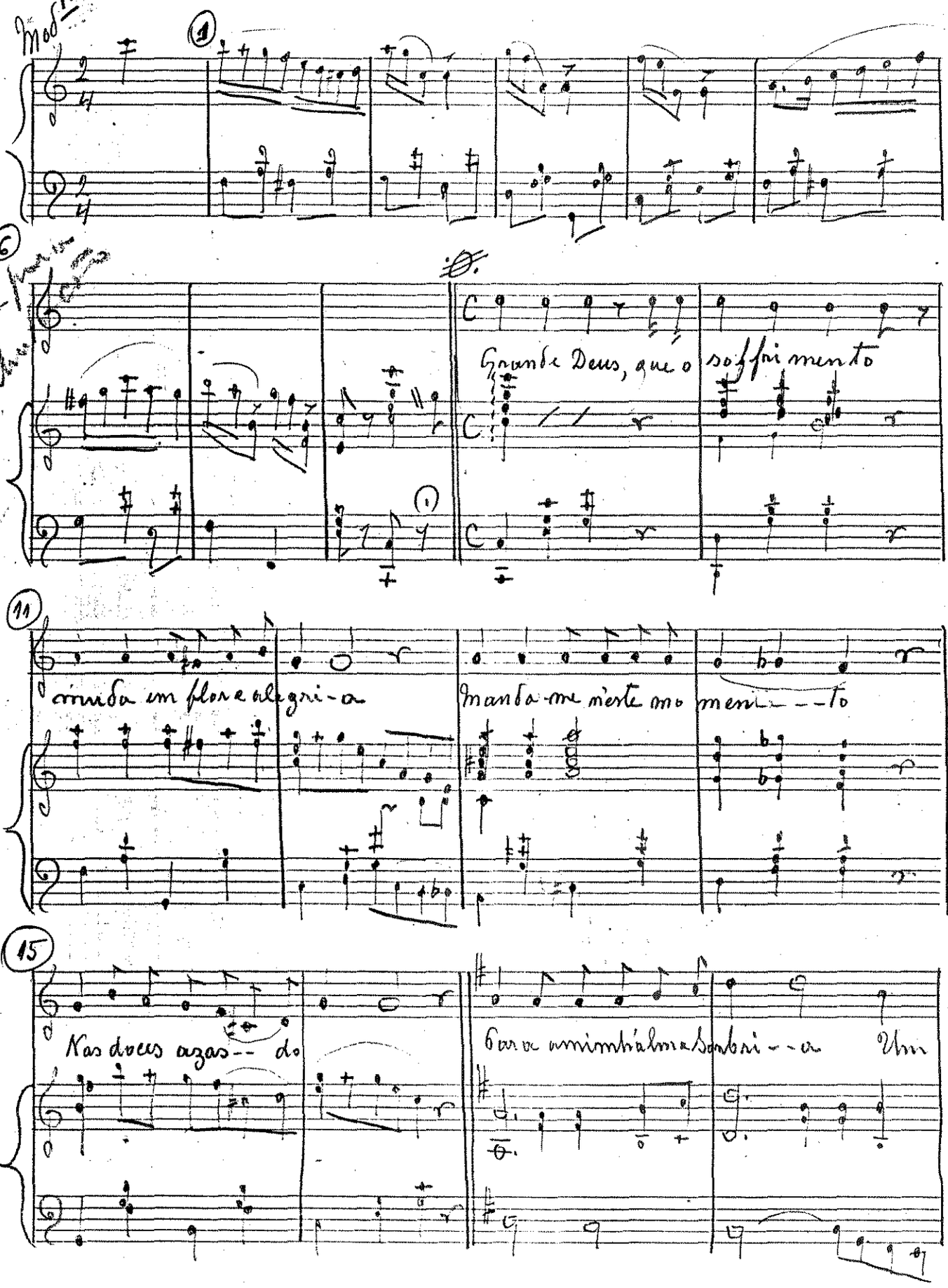

866
Soprano
ah -- ah -- ah -- ah ah ___ ah!
Tenor e Mezzo
pu las por vinte Eu pu lo por cem
Baixo e Harmony
lá lá lá lá lá Eu pu lo por cem
Só Orchestra
e Banda
93
100
Segue Banda de Scena
Mutuca
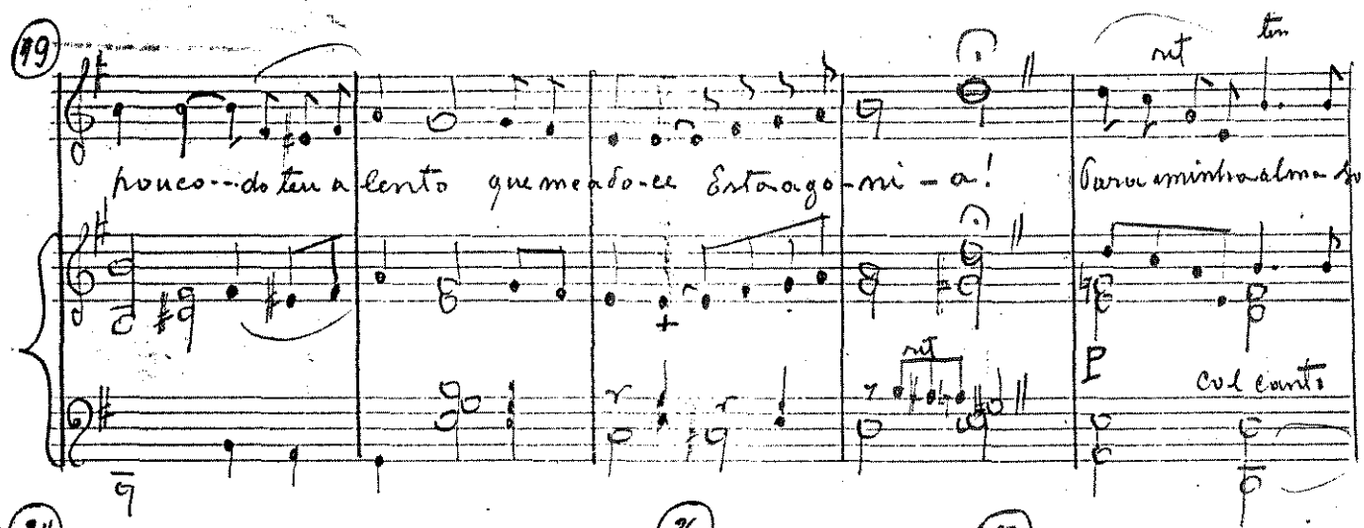
Francisca Gonzaga

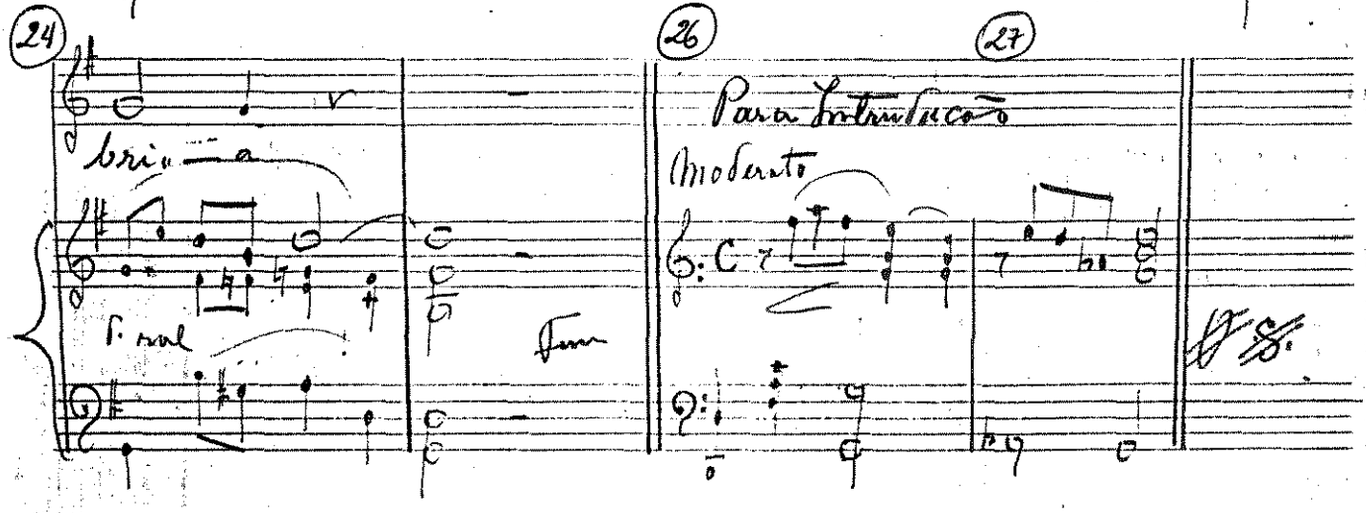
# Maria
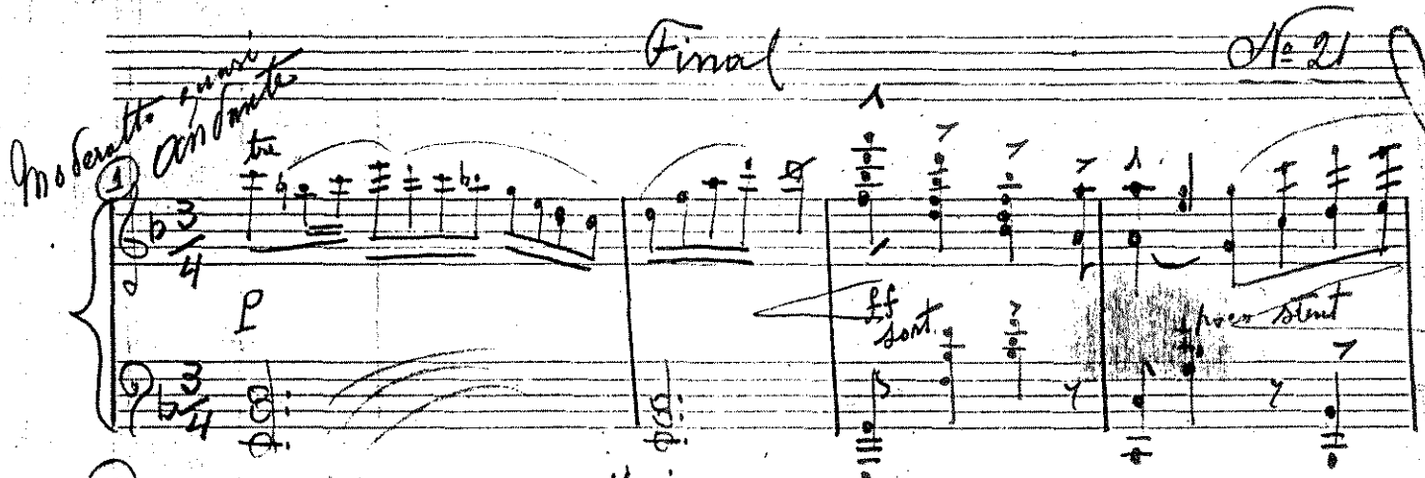
N.º 20

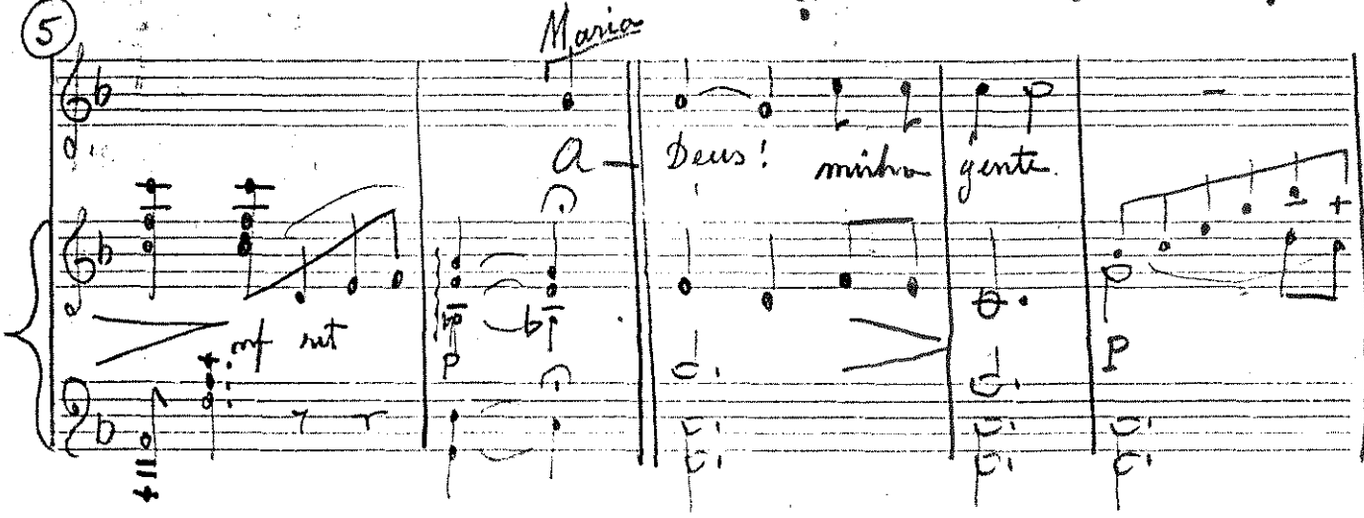
Mod.to
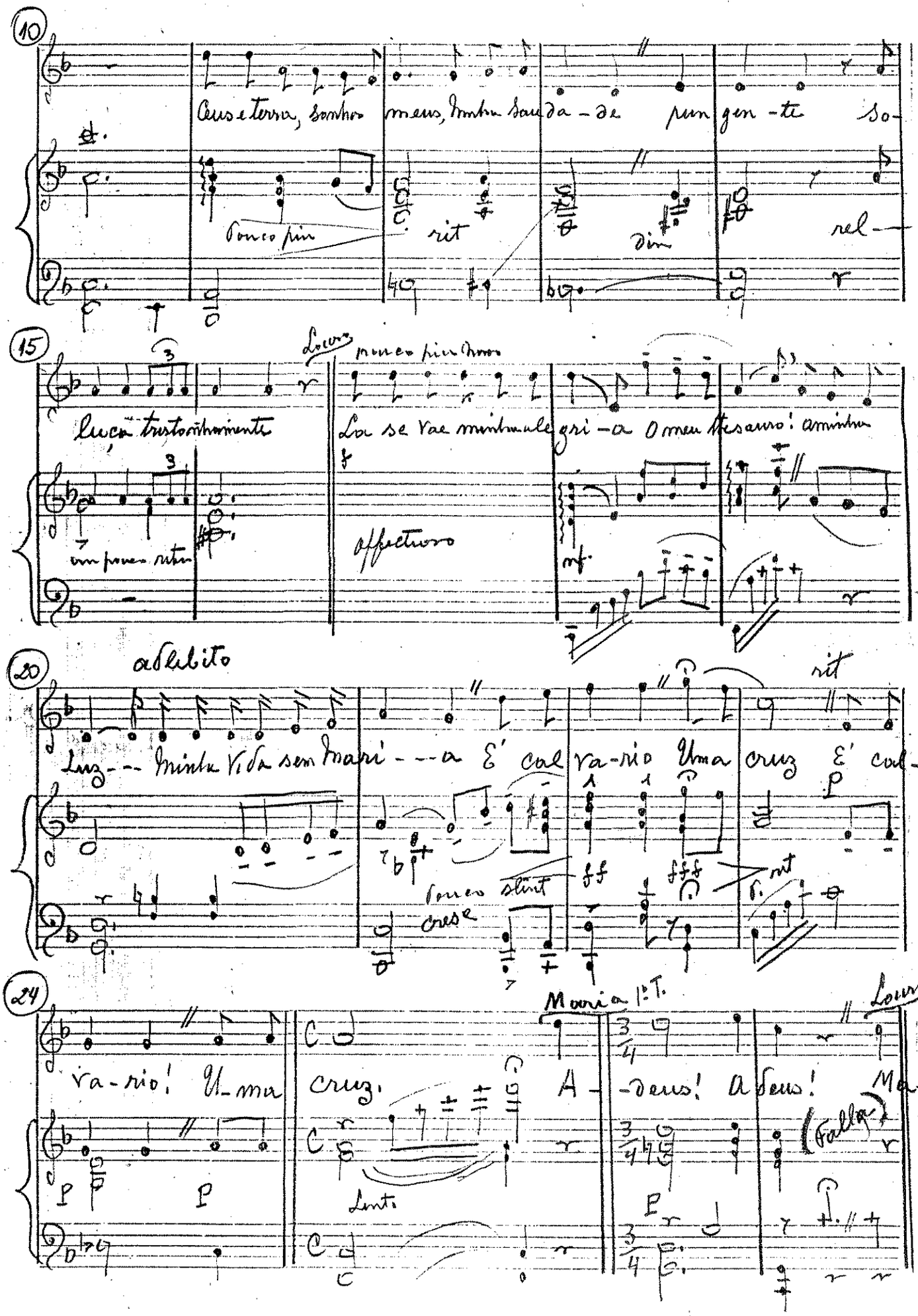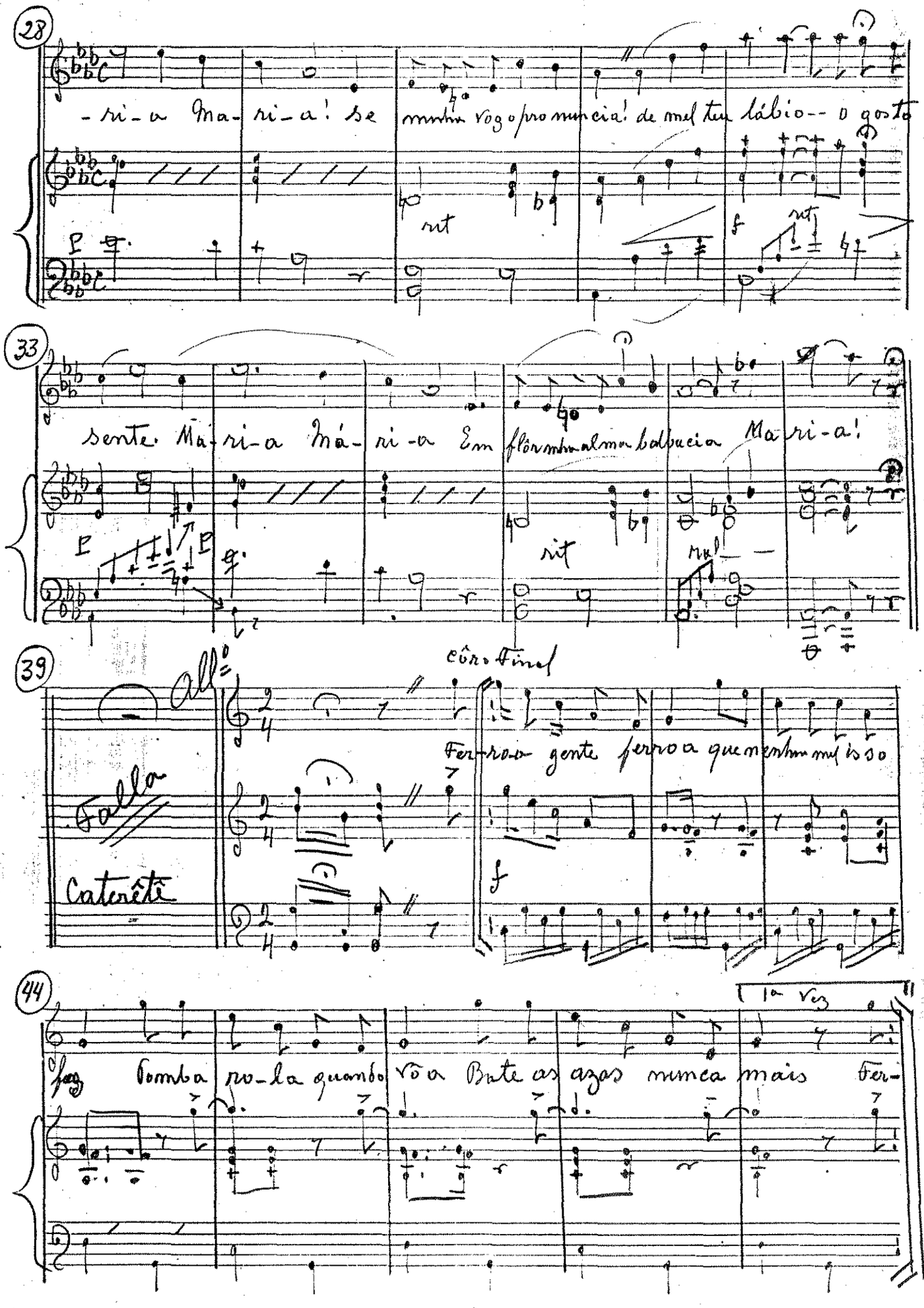



19
pouco--do ten a lento que me ado-ce Estou ago-ni-a!
Barco minha alma for-
nat
ten
P
Col canto

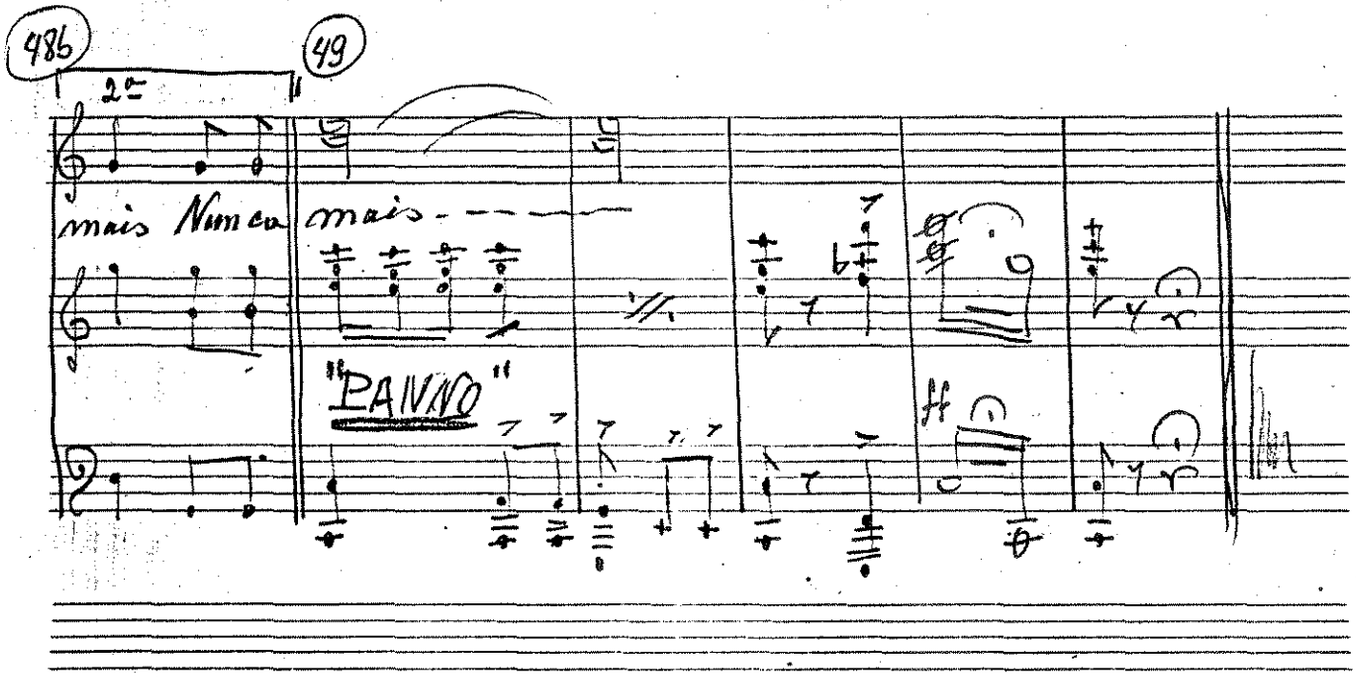

24
bri-a
Final
Fim
26
27
Para Introducção
Moderato


Final
Nº 21
Moderato assai
1
ten
P
ff sost.
poco stent


5
Maria
A-
Deus!
minha
gente.
cresc molto
P


10
Ceus e terra, sonhos meus, minha saudade pungente so-
Pouco pin
rit
dim
rel-
15
Louco
pouco pin lento
Luca tristemente
Lo se rae minha alegria O meu thesouro! amiuha
em pouco mto
affectuoso
mf
20
ad libito
rit
Luz minha vida sem par a E' cal vario Uma cruz E' cal-
pouco stint
cresc
ff
fff
mt
24
Maria I.T.
Louco
vario! Uma cruz. A deus! A deus! Ma-
(falla)
Lento


28
-ri-a Ma-ri-a! Se minha voz o pronuncia! de mel teu lábio-- o gosto
rit
33
sente. Ma-ri-a Má-ri-a Em flôr minha alma balbucia Ma-ri-a!
rit
mf
39
All.o
Côro Final
Fer-rou-a gente ferrou a quem nem um mi isso
Falla
Caterête
f
44
1a vez
Pomba rou-la quando vôa Bate as azas nunca mais Fer-


486
49
2=
mais Nunca mais
"PAIVA"

# III - Textos Teatrais

1- Forrobodó

# REVISTA DE TEATRO

NESTE NÚMERO

**CORROBODÓ**

Bandeira de Andrade, Cantanhede, Luiz Delgado e Carlos Bittencourt

Música de Francisco Gonzaga

NEY DE VENEZIANO

NÚMERO 222

JULHO E AGÔSTO DE 1961

SOCIEDADE BRASILEIRA DE AUTORES TEATRAIS




(Desenho de Trinaz Fox)

MÁGICA, GÊNERO TEATRAL DESAPARECIDO, nas páginas 3 e 4)

COLETÂNEA TEATRAL CADERNO N. 73

LUIZ PEIXOTO e CARLOS BETTENCOURT

●

# FORROBODÓ

**Burleta de costumes cariocas em 3 atos, música de FRANCISCA GONZAGA**

●

(Representada pela primeira vez no teatro São José, do Rio de Janeiro, em 11 de junho de 1912)

●

**Edição da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais**

1961

# A História de "Forrobodó"

Foi no ano de 1911.

Numa pensão da rua do Catete, onde residia Luiz Peixoto, vamos encontrar êste e Carlos Bettencourt dispostos a escrever uma peça. Compram dois maços de cigarros, e às oito horas da noite, põem mãos à obra. O trabalho vai pela noite a dentro. Os cigarros acabam. Voltam a ser fumadas as pontas anteriormente desprezadas. Às seis horas da manhã, quando o sol se levanta, o pano cai no final da peça. Estava escrita a burleta "Forrobodó".

Mas tudo isso era apenas o começo de uma penosa jornada. Nenhuma emprêsa queria montar a obra dos dois novatos. Uma a uma fecharam-se as caras, e as portas também, diante dos dois autores. Mas êles insistem. Ambos fazem malabarismos incríveis para demonstrar o mérito da peça.

Por fim, o popular empresário Paschoal Segreto, vencido pela infatigável insistência dos dois rapazes, chama Alvarenga Fonseca, que então dirigia o teatro São José, e ordena-lhe: "Vamos acabar de uma vez por tôdas com isto. Monte essa peça de qualquer maneira."

A peça ia ser representada apenas por isso: para que Paschoal Segreto se visse livre daquêles importunos. Montagem ... Qual nada!... Não valia a pena perder tempo com aquilo... Havia muita fantasia velha no depósito. E ordenou-se a busca. Mesmo assim se tornou imprescindível comprar uma farda de guarda noturno para o Alfredo Silva. Quanto custava isso ... Oitenta mil réis. E depois de alguma hesitação sempre se resolveu a Emprêsa a gastar com a montagem de "Forrobodó" oitenta mil réis.

E "Forrobodó", com música de Francisca Gonzaga, a inolvidável protetora de todos os autores novos que revelassem qualidades, sobe à cena pela primeira vez para iniciar uma série de 1.500 representações consecutivas!...

# Personagens e Seus Criadores

GUARDA NOTURNO ..... Alfredo Silva
ESCADANHAS ..... Asdrubal Miranda
SEBASTIÃO ..... Pedrozo
PRAXEDES ..... Magalhães
BARRADAS ..... Machado
LULÚ ..... Mattos
MAESTRO ..... Franklin de Almeida
BICO DOCE ..... N.N.
PENETRA ..... N.N.
FUZILEIRO ..... N.N.
ZEFERINA ..... Cecília Pôrto
RITA ..... Pepa Delgado
SIÁ ROSA ..... N.N.
MADAME PETIT-POIS ..... Cinira Polônio
1.º MULATO ..... N.N.
2.º MULATO ..... N.N.
3.º MULATO ..... N.N.

Populares, músicos, etc., etc.

**Ação:** Num subúrbio do Rio de Janeiro.

Tôda e qualquer representação desta peça, seja por que processo fôr, depende de autorização prévia da Socidade Brasileira de Autores Teatrais.

# FORROBODÓ

Burleta de costumes cariocas em 3 atos, de LUIZ PEIXOTO e CARLOS BETTENCOURT, música de FRANCISCA GONZAGA

## 1.º ATO

### Cena 1

**(Trecho de rua suburbana. Ao fundo fachada de casa assobradada, com sacada e portas praticáveis no andar térreo e no 1.º andar. Mastro com a bandeira e o escudo do clube. — Época 1910).**

**(Há um intenso movimento no interior. A porta de entrada, Praxedes, com a braçadeira da agremiação, recebe os associados. — Na rua, curiosos e associados. Ouvem-se apitos insistentes, fóra. Entram vários homens e mulheres em trajes de dormir.)**

CORO GERAL —

Que será? Que haverá? Sarrabulho?
Porque está todo o povo alarmado?
Que barulho! Que barulho!
Não se pode dormir sossegado!

CORO DE MULHERES —

Que foi isso? Que foi isso?
Porque tanto reboliço?

**(Entra Sebastião apitando desesperadamente).**

SEBASTIÃO —
De polícia não há furo.
De apitar cansado estou!
O ladrão saltou o muro,
Bateu asas e **avuou**!

UM DO POVO — Mas afinal o que é que está havendo no bêco?

SEBASTIÃO **(chorando)** — Um ladrão limpou o galinheiro do patrão! Não ficou um frango. Deixou o poleiro em frangalhos!

VOZES — Ora! Por causa de um furtozinho de galinhas, tira-se o sono da vizinhança e quase vem o mundo abaixo?! **(Rompe a charanga no interior.)**

UM DO SERENO — Ao chôro! Ao chorongo, pessoal! **(Sebastião sai, sempre apitando, seguido do grupo dos vizinhos.**

### Cena 2

**O pessoal**

**do sereno avança para a porta, onde Praxedes abre os braços para conter a invasão.)**

PRAXEDES — Que negócio é êsse? Onde é que nós estamos? Aqui só entra sócio quites com recibo do mês **transáquito**!

UM PENETRA — Seu Praxedes, seje mais igual **com nós**, que diabo! Isso é uma **insigênça** bêsta, chefe!

CORO — É uma violência! Quebra! Quebra logo essa bodéga!

SEGUNDO PENETRA — Um momento! É melhor empregarmos a diplomacia. Eu amoleço o homem **(A Praxedes)** Distincto confrade, apelo pras suas **colidade** orgânica e inorgânica, para o seu caráter firme, impoluto, quiçá **inquebrantave**. Tô falando em nome da coletividade, iminente prático, **digníssimo** Praxedes!

PRAXEDES — Escusa de **adorná** as oito letra do meu nome com êsses **floriado**. Aqui, penetra não forma! Só entra passando por riba do meu cadáver!

VOZES — Não adianta! Não vai por bem, então vai por mal! Mete o ombro pessoal! Entra tudo! De qualquer maneira! **(Tumulto. Avançam todos. Entra guarda noturno, vagaroso, displicente.)**

### Cena 3

VOZES — Chegou o guarda noturno!

GUARDA — Onde foi o fogo?

VOZES — **(Simultâneas)** É uma violência! Um absurdo! O baile é público!

GUARDA — Mas sintetizemos: qual é objetivamente, o motivo do turumbamba?

SEBASTIÃO — Seu guarda, por favor. O caso é o seguinte.

VOZES **(Simultâneas)** — Querem nos barrar a entrada! Ou o senhor toma uma providência ou nós arrebentamos essa bodéga!

GUARDA — Espera aí. Não **tumurtuemos**. Que fale cada um de **persi** pessoalmente. Que

# Cena 3 (cont.)

se manifeste em primeiro lugar aqui o homem do apito.

SEBASTIÃO — Trata-se de um caso gravíssimo, seu guarda. Roubaram os frangos do meu patrão.

GUARDA — Roubaram as aves? Que pena!

SEBASTIÃO — E no meio dêles, foram-se os dois melhores e mais raros. Que será de mim, meu Jesus? Que fará o patrão quando souber!

GUARDA — Se eram de raça, brama...

UM PENETRA — O baile já está fervendo lá dentro. E nós vamos ficar aqui, chupando no dêdo?

VOZES — Afinal o senhor toma ou não toma uma providência?

GUARDA — Não se impressionem. Vamos por partes. Inicialmente vou tratar do caso das galinhas. Consultemos a lista dos assinantes. **(Desenrola uma comprida tira de papel. A Sebastião)** Se o seu patrão não figurar aqui na lista dos assinantes, isto é, se não tiver morrido com os cinco bagarotes mensais para a corporação, adeus frangos, um feliz ano novo pro gatuno e os meus sinceros pêsames pra você. Nome do seu patrão.

SEBASTIÃO — Juca Furtado, um seu criado.

GUAR — Ah! Êle então é como a pescada que antes de ser já era... **(Correndo a lista)** Furtado... Furtado... Furtado... Você está com muita sorte! Encontrei.

SEBASTIÃO — O gatuno?

GUARDA — Não, o Furtado.

SEBASTIÃO — Então vamos agir imediatamente.

GUARDA — Não se impressione. Agora, não. Terminou a hora da ronda. Neste momento volto a ser um cidadão civil, gozando de tôdas as prerrogativas que me garante a Constituição. O que eu quero é gozar!

**(Canta)**

Sou professor de clarineta e de sanfona,
Durante o dia pra ganhar para os pirões.
Durante a noite sou o guarda aqui da zona,
Tomando conta dos quintais e dos porões.

CÔRO **(Repete)**

Sou professor de clarineta e de sanfona,
Etc, etc.

GUARDA —

Vivo a rondar,
vivo a apitar
nas horas mortas
e apalpo as portas
por não ter mais nada que apalpar.

Eu não relaxo dêste pôsto nem a sôco,
faça luar, ou faça chuva ou vendaval
de olhos abertos! tôda a noite estou no tôco
Até dormir, dormir em qualquer fundo de quintal. **(Côro repete)**

Vivo a rondar,
vivo a apalpar, etc...

UMA MULATA — Quer dizer que pro senhor, nós tudo aqui semos lixo, não é? Tá se ninando pra nós.

GUARDA — Não se impressione. **(Entra Zeferina, bamboleando-se).**

# Cena 4

VOZES — Chegou a porta-estandarte!

GUARDA — Olha quem ela é! Sá Zeferina! Estou te gostando, mulata! Cada vez mais viçosa, mais gelatinosa, mais **inzuberante!**

ZEFERINA — Bondade sua...

GUARDA — Como é? Continua namorando pra fóra?

ZEFERINA — Como?

GUARDA — Cozinhando, quero eu dizer...

ZEFERINA — Cozinhando? Iche! Suba! Agora estou cantando no circo.

GUARDA — É natural. Você sempre foi do picadeiro rasgado... **(Tomando-lhe uma das mãos e fazendo-lhe dar uma volta)** Maravilhosa! Olhem só esta plástica! Parece uma Vênus de Milho!

SEBASTIÃO **(Ao Guarda)** — Milho! Não se esqueça das galinhas, seu Guarda!

GUARDA — Não atrapalha. **(A Zeferina, que continua mexendo as ancas)** Isso, **marvada!** Me castiga! Tu me matas com essas tuas guinadas! Me maltrata mais, me xinga! Cóspe nos galão do teu Guarda Noturno! Quem foi que te ensinou tudo isso, peste?

ZEFERINA — Ninguém. Está no sangue. **(Canta).**

Sou mulata brasileira
feiticeira
frutinha nacional.
Sou perigosa e matreira,
Sou arteira
Como um pecado mortal.
Pra provar o gostoso
delicioso
sabor que esta fruta tem
todo mundo anda ansioso
e que guloso
está seu guarda também!

Quando eu danço no salão,
— que peixão! —
diz aquêle que me vê
E eu vou girando o balão
como um pião,
sòmente para moê! **(Côro repete)**

# Cena 4 (cont.)

Tenho sempre uns renitente
pela frente
Mas em todos dou a lata.
Nesta terra, francamente,
minha gente,
não se póde ser mulata! **(Côro repete)**

GUARDA **(Batendo palmas)** — Um viva à magnífica, à invicta rainha do Carnaval! A nossa porta estandarte! **(Um viva muito chôcho faz-se ouvir.)**

ZEFERINA — Que é isso, pessoal? Estou vendo vocês todos de tromba caída. Que **murcheza** é esta?

UM PENETRA — A **burrocracia** do segundo secretário, D. Zeferina, cismou de **inzigi** recibo. Diz que sem recibo de quitação das mensalidade, hoje não entra nem rato!

ZEFERINA **(A Praxedes)** — Não entra ninguém? Nem eu? Tu não vai me dizê que a porta-estandarte dêste troço vai sofrê êsse vexame!

PRAXEDES — Não pense em semelhantes coisa, Sá Zeferina! A senhora é nossa, do peito! Pra senhora tôdas as porta estão aberta, inclusive a do meu coração. **(Numa curvatura)** A casa é sua...

ZEFERINA — É? Pois então fique sabendo: Só entro se o pessoal todo entrá!

GUARDA — Isso, mulata! Solidariedade de princípios e firmeza de **caractéres!!**

CÔRO — Apoiado! **(Vaia.)**

PRAXEDES — Um momento! Neste caso eu faço como Pilôto: — lavo as mãos. O 1.º Secretário é quem vai **arresolvê! (Chamando para dentro)** Seu Escandanhas! **(Aparece Escandanhas na sacada.)**

# Cena 5

ESCANDANHAS — Que é que há?

PRAXEDES — Um enguiço. Sá Zeferina acaba de declará que não comparece ao baile se os demais **membaros** ficá de fóra. E nenhum dêles **tão** em dia com a tesouraria...

ESCANDANHAS — Mas abri êste precedente é abalá os **alicérceos,** a base **fundamentá,** a própria **inconomia entrinsêca** do nosso clube!

GUARDA — Êsse mulato tem valor mesmo! Qual Homero, qual Ruy Barbosa! Tudo isso junto dêle é zero!

ZEFERINA — Não adianta vi com os teus canto de sereia. Vamos vê logo. Sim ou sôpas! **Arresorve** logo!

ESCANDANHAS — Que posso eu fazer diante do seu repto? A solução é entrá tudo, mesmo! **(Vivas entusiásticos de todo o pessoal.)**

ESCANDANHAS — Entram todos, mas tem um porém... aquêle que se fizé de bêsta, o guarda se compromete a pegá êle!

GUARDA — Tratarei de pegá-lo.

SEBASTIÃO — Galo! E as galinhas, seu Guarda?

GUARDA — Não se impressione. Vivas ou mortas, elas hão de aparecer! **(Desembainha o chanfalho e ordena:)** Em forma! **(Canta)**
Forrobodó de massada,
gostoso como êle só,
é tão bom como a cocada,
é melhor que o pão de Ló.

CÔRO **(repete)**

Forrobodó de massada,
gostoso como êle só...

GUARDA —

Chi, a zona está encrencada!
Meu Deus, que forrobodó!

Tem enguiço, tem feitiço,
na garganta dá um nó.

SEBASTIÃO — Então, seu guarda que é [isso?

CÔRO — Meu Deus, que forrobodó!

SEBASTIÃO —

Mas, então, pelo que vejo,
não apanho um frango só.

GUARDA —

Eu vejo que já não vejo
Meu Deus, que forrobodó!

**(Guarda oferecendo o braço a Zeferina)** Engata aqui! **(Com ar solene transpõe a porta de entrada, seguido do resto do pessoal. Praxedes está de braços cruzados. Cada um que passa por êle estica a língua, vitorioso.)**

**FIM DO 1.º ATO**

# 2.º ATO

## Cena 1

**(Salão de baile. Ao fundo, em plano elevado, o palanque da charanga, composta de bombardão, clarinete, flauta, pistão de vara, caixa e violão. — Executa-se uma quadrilha, marcada por Escandanhas e dançada por todos os presentes.)**

ESCANDANHAS — Alabautú! Chá de dentro! Gran chen de paletó rodondo! Anda roda! Outra vez! A ces places! Balancete! Atencion! Changer de damas! Trocá de parêias... **(Confusão. Cada qual procura o seu par.)**

ZEFERINA — **(Ao Guarda)** Tira êsse chanfalho, que está me atrapalhando as pernas, home! **(Entram seis "corretos" pretos, de branco, calças bombacha, polainas e flor à lapela. As mulatas, inclusive Zeferina, vão juntar-se a êles, abandonando bruscamente os seus pares. A um sinal do maestro, a charanga pára de tocar.)**

GUARDA — **(A Escandanhas)** Está tudo perdido! Os corretos abafaram a banca...

1.ª MULATA **(A 1.º Correto)** — Tudo de branco, heim? Mósca no leite...

1.º MULATO — Acabou de sair da lavanderia...

ZEFERINA — **(A 2.º Correto)** Bonito cravo!

2.º CORRETO — **(Retirando a flôr e oferecendo-a a Zeferina)** — Permita floreá-la...

ZEFERINA — **(Colocando o cravo no seio)** Vem de encontro ao meu anseio...

ESCANDANHAS — **(Ao Guarda)** Eu vou já acabá com essa **concorrença desleá**, espera aí... **(Dirige-se aos pretos.)** Embora contra gôsto, eu sou **folçado**, cavalheiros, a vos adiverti que estão **frigindo** o regulamento. O **inteneraro** nas nossas soirê dançante é fraque preto. Jamais foi aqui **premitido** outro quarqué **aliforme**...

4.º MULATO — Bem, se é assim, só nos resta uma **artenaltiva**: — cambá fóra. **(Faz um sinal aos companheiros)** Desenfeta o bêco, companhêros!

2.ª MULATA — Como é? Vocês vão zarpá? Se forem me levem de reboque...

3.ª MULATA — E duas!

ZEFERINA — E três!

GUARDA — **(A Escandanhas)** Acho melhor revogar as disposição em contrário, senão o salão fica despido do alimento feminino, seu Escandanhas... **(Os "Corretos" vão saindo, de braço, com as mulatas).**

ESCANDANHAS — **(Aos pretos)** Por obséquio, faz favô! Atendendo a inúmeros pedidos, **arresorvi** abri uma **exepição** — Fica o dito por não dito! **(As mulatas aplaudem.)**

FUZILEIRO — Maestro, continua! **(A orquestra volta tocar a quadrilha. Escandanhas, Guarda, Praxedes, vão ao encontro das suas damas, mas estas vão caindo nos braços dos "Corretos". — E a quadrilha continua, marcada, agora por 1.º Mulato.)**

1.º MULATO — Caminho da roça! Quem trouxe não leva! Balancete com a vizinha da frente! Meia vorta vorvê! **(As mulatas se desmancham a rir, enquanto os engeitados se agrupam, de um lado da cena, visìvelmente contrariados.)**

## Cena 2

**(Bico Doce aparecendo na porta do fundo, depois de enfiar dois dedos na bôca e soltar um estridente assobio)** — Dão licença? **(Interrompe-se a dança, todos se voltam para o fundo. Cessa a música. Rufos de caixa.)**

PRAXEDES — Eis que surge, meus senhores, um insigne **arrepresentante** da **imprencia. (Bico-Dôce dirige-se para o centro de cena.)** Tenho a honra de vos apresentá o doutor Bico-Dôce. **(A Bico-Dôce, indicando Escandanhas:)** Aqui o nosso iminente secretário.

ESCANDANHAS — Escandanhas da Purificação, com salão de barbeiro a duzento réis barba e cabelo, à rua da Saúde. **Apricam-se** ventosas.

ZEFERINA — E poeta.

ESCANDANHAS — Nas horas vaga. A aparecê: os "Gemidos surdo", volume brochado com duzentas página. **(Apertam-se as mãos. Indicando Zeferina:** —) Aqui a nossa invicta porta-estandarte, perdição da colônia portuguêsa domiciliada no Brasil.

ZEFERINA — **(Remexendo as ancas)** Talvez te escreva, com tinta rôxa...

ESCANDANHAS — **(Baixo, a Zeferina)** Não sacode tanto a chocolateira, mulata. **Seje** mais discreta. Que é isso?

PRAXEDES — **(Apresentando o Guarda)** O **mantenedô** da ordem.

BICO-DÔCE — **(Batendo uma continência)** Capitão!

GUARDA — Não debocha! **(Indicando Sebastião)** O galinheiro. **(Sebastião afasta-se, praguejando.)**

ESCANDANHAS — Falta o nosso indigno presidente. Cadê o presidente? **(Gritando para dentro)** Seu Barradas! Seu Barradas!

## Cena 3

BARRADAS — **(Entrando) (Com um guardanapo amarrado ao pescoço)** Que é lá? Que diabo está bocê a berrar **pra** i?

# Cena 3 (cont.)

ESCANDANHAS — O Barradas.

BARRADAS — Joaquim Farias dos Magalhães Barradas, natural da Porcalhota. Grau 33 da mercearia, com armazém de secos e molhados "Ao não se fia", pro serbir. **(Bico-Dôce estende-lhe a mão:)** Tire pra lá o bacalhau. Estou casmões sujas do dito, que hoje cá o temos e do bom.

ESCANDANHAS — O doutor Bico-Dôce.

BICO-DÔCE — Redator-contínuo do "Jornal do Brasil".

BARRADAS — Ah! É jornaleiro? **(A Escandanhas)** Ó sor Escandanhas. Antão? Que mais está à espera pra meter o **discursio**?

ESCANDANHAS — **(Depois de retirar da aba do fraque várias fôlhas de papel que passa a ler.)** Meus senhores, minhas senhoras de ambos os sexos: Revertere ad locum tum! Faltaria ao mais **salgado** dos deveres, se, neste momento **solênico** não erguesse a minha débil voz para exaltar as **colidade** orgânica daquêle que desapareceu! **(surprêsa geral)** O grêmio recreativo familiar dançante Flor do Castelo do Corpo da Cidade Nova cobre-se de luto...

TODOS — Oh!

BARRADAS — Cobre-se de quê?

ESCANDANHAS — Cobre-se de luto...

BARRADAS — Não se cobre de coisa nenhuma, sua vêsta!

ESCANDANHAS — Cobre-se sim, senhor. Está aqui escrito. Eu ainda tenho dois olhos na cara. Está aqui escrito!

FUZILEIRO — Você se estrepou, moreno! Êste discurso é o que foi lido no cemitério de Marui, por ocasião do enterro de falecido tesoureiro Zacaria, quando bateu o 31.

BARRADAS — Isto só pelos diabos! **(Gritando para dentro)** Ó Rosa! Ó mulher!

# Cena 4

**(Aparece à porta da E. Rosa, uma crioula, limpando as mãos no avental.)**

ROSA — Nhô?

BARRADAS — Cadê-los os papéis do discurso do recepção que estabam na gaveta do **aratório**?

ROSA — Ôi! Vai vê que foi aquêles que os menino andou co êles às **vorta** pra fazê papagaio!

BARRADAS — Papagaio! **(Dá sôcos na cabeça.)** Isto só a mim m'acontece! Raios os partam e mais à mãe que os pôs no mundo! **(Sai, fuzilando.)**

# Cena 5

GUARDA — Não, o velho tem razão. O caso é mesmo para dar o discurso... **(A Escandanhas)** Mas não se impressione. Eu vou salvar a situação **arrecitando** para esta **seletra** assistência uma poesia. **(Palmas).**

CORO — Atenção! O Guarda vai recitar!

GUARDA — Trata-se de um troço publicado no almanaque da "Saúde da Mulher", da lavra do grande poeta brasileiro... Como é mesmo o nome dêle? Bem, isto não vem ao **causo. (Anunciando)** A caridade e a justiça! **(Recita)**

No tope do Carvalho erguia-se uma cruz
E assim, em volta dela um bando de urubús.
A noite estava safada.
Nuvens de cambulhada
Corriam pelo azul do firmamento
Ao assoprar do vento!
Nisto Judas chegou,
O miserável, por trinta mil réis,
tinha acabado de vender o Cristo.
Ao ver aquela farra, perguntou: que é isto?
E uma coruja
que estava em cima do aparador
assim lhe respondeu:
— é a tua obra, traidor!
Judas encabulou
e tirando do bôlso um comprido barbante,
e vendo ali ao pé
um pé de bananeira,
deu-lhe logo vontade de fazer uma asneira.
E praguejou:
Ó remorso cruel, que tanto me atazanas!
Cuspiu pro lado
e ali ficou dependurado
como se fôsse um cacho de bananas! **(Aplausos. Enxugando uma lágrima)**

É mais forte do que eu. Cada vez que recito êste negócio, dá-me um nó gogó!

ZEFERINA — **(A Escandanhas, que está pensativo, batendo-lhe no ombro)** Em que pensas, Cardeal? Tristezas não pagam dívidas...

ESCANDANHAS — Você acha pouco o vexame? Mas também uma coisa eu te garanto: de hoje em diante não serei mais orador oficial desta meléca!

ZEFERINA — Isto é besteira. Mas escuta aqui: onde é que você anda com a cabeça? Nas nuvens. Pensando em quê?

ESCANDANHAS —

Pensando em ti! **(Canta)**

Não sei porquê te amei,
Siá Zeferina.
Porquê foi que te encontrei.
Maldita sina!
Esta dor no coração
que sinto agora
é loucura da paixão
que me devora:
Se te encontro, ó tanajura,
eu me enterneço
e da vida as amarguras

# Cena 5 (cont.)

logo esqueço.
Mas se as vez bêbo um bocado,
ai, podes crê
é por ser tão desprezado
por você!

ZEFERINA —
Seu cantor da madrugada
eu te agradeço.
Tanta frase apaixonada
não mereço.
Mas não posso as aceitá,
por Deus que não,
Pois conheço a tua má
reputação.

ESCANDANHAS —

Não sei porque te amei,
Siá Zeferina!

ZEFERINA —

Porque foi que te encontrei
ali na esquina.

ESCANDANHAS —

Arde em nossos corações
chama perene.

ZEFERINA —

Somos dois, dois lampeões
de querozene!

TODOS — Bravíssimo! Siá Zeferina! Foi mesmo ao pé da letra!

ZEFERINA — E vocês ainda não viram nada. Hoje estou **afrônica.**

BICO-DÔCE — Como arranjou isso, **mal-mazel?**

ZEFERINA — Foi ante ontem. A patrôa havia saido. Eu fui experimentar uma soirée dela, que me cabia como uma luva, e me esqueci da panela no fogo e entrou o bispo no feijão. Quando a dona voltou e tomou conhecimento das ocorrência, me sapecou na rua e eu tive que enfrentá o orvalho da noite. Acabei apanhando êste resfriado na garganta, que nem um dó de meia fôrça posso dar!

1.° MULATO — Mas como é? A orquestra não dá um ai da sua graça?

PRAXEDES — **(A maestro, que está dormindo)** — Maestro Frasão, acorda pra cuspir!

MAESTRO — **(Levantando-se)** Heim? Perdão, pensei que a minha humilde figura tivesse sido **equilipiçada!**

ESCANDANHAS — Modéstia, Maestro! Tu é um patrimônio nacioná, e estaria **mêmo** ao lado dos **maió gênio** da **Orópa** se não fôsse **anarfabeto.**

MAESTRO — Obrigado. Eu peço **premissão** ao nobre colega prá transmití êsses elogios aqui a todos os **professô** da orquestra. **(Os músicos põem-se de pé, sob aplausos.)**

**(Canta)**

Entra firme, seu Manduca,
agora avança os metá!
Sustenta a nota, seu Juca,
Fum-fum-fum-fum fungagá!

Enquanto o bronze demora
tapiando o violão,
A clarineta vai embora.
Vórta depois com o pistão.

Ao som da varsa chorosa
na maior animação
todos dança, todos goza —
Só quem não dança é o Frazão...

ESCANDANHAS — **(Batendo palmas)** Senhores consócios e senhoras consócias! Atenção! Chegou o momento de se retemperá os organismo. Saco vazio não fica em pé, já dizia o grande **fisólofo** lusitano Jaques Pires!

GUARDA — Êsse moleque é **mêmo** das arabia! Não perde ocasião de mostrá a sua **curtura!**

ESCANDANHAS — Antes, porém, de tomarmos assento nas mesa do **fuaiê**, arrecomendo aos ilustre conviva que se sirvam das comedoria com indiscreção e evitem, se possíve, carregá os **taié** no **bôrso.** Cavalheiros, levá damas ao bufête!

**MARCHA FINAL**

ESCANDANHAS —
Vamos ao vinho,
à bagaceira
e às empadinhas
de camarão!
Vamos às papas,
ao porco assado,
e à feijoada
de estimação!

Tudo é de graça,
não custa nada!
Só a rabada
São dez tostão!

CÔRO —
Tudo é de graça,
não custa nada!
Vamos ao grude!
Segue o cordão!

**(Saem todos pela esquerda, de braço dado, em passo de marcha, convidados pelo Guarda, de chanfalho em riste.)**

**FIM DO 2.° ATO**

# 3.º ATO

## Cena 1

**(Mesmo cenário do 2.º Ato. Vozes no interior.)**

UMA VOZ — Hip, hip, hurra! **(Palmas. Entra Rita, pensativa, medindo os passos. A seguir, o maestro.)**

MAESTRO — **(Num salto)** Rita!

RITA — **(Assustada)** Vôte! O senhor parece assombração! Me prega cada susto...

MAESTRO — Ritinha, a minha **arma** de artista, neste momento, vibra...

RITA — Vibra é fióte de cobra, não é?

MAESTRO — **(Continuando)** Vibra como uma corda de violino tangida pelos dedos de Cupido...

RITA — Fala logo o que tem que falar, Maestro.

MAESTRO — Tem razão. Serei menos **pro lixo.** Em suma: eu ando rôxo por você!

RITA —\Por mim? **(Torcendo o vestido)** Eu não sou **merecendente**...

MAESTRO — Sim, amo-a. E **amará-la-ei** internamente.

RITA — Posso, entretanto, sabê quais é as suas intenção?

MAESTRO — Casar, ali, na exáta!

RITA — Então o Cazuza vai ficar sem a sua ama-sêca. Porquê, pra que negar? — eu sou sêca mas é por você! **(Cantam)**

MAESTRO —

Sinhá Rita, que tortura,
eu não posso mais regê.
A batuta, nesta altura
não me qué obedecê!

Ai, criadinha,
tão bonitinha,
ai, que derriço!
ai, que feitiço!

RITA —

Eu também ando encrencada.
Cada vez tô mais confusa.
Ficou entupigaitada
a chupêta do Cazuza.

Meu maestrinho,
tão meudinho
Meu bom-bocado
tão desejado!

MAESTRO —

Quando formos casadinhos
eu sempre agarrado a ti

vou te dá muitos beijinhos.
Dó ré mi fá sol lá si...

RITA —

Na noite do casamento
vai haver forrobodó
com a batuta em movimento.
Si lá sol fá mi ré dó... **(Vozes que se aproximam).**

MAESTRO — **(Agarrando-a)** Me oscúla-me, querida! chapa a minha bôca com o carimbo dos teus lábios! **(As vozes cada vez mais se aproximam.)**

RITA — Me larga, que vem gente! **(Os dois se separam. Maestro corre para o estrado da orquestra. Rita sai pela esquerda, esbarrando no Guarda, que entra, acompanhado de**

## Cena 2

GUARDA — **(Palitando os dentes)** Aquêle peixe coberto com ovos não era peixe — era bacalháu.

SEBASTIÃO — Ovos? **(Pondo as mãos à cabeça)** E os frangos, meu Deus?

GUARDA — Não se impressione. Dou-lhe a minha palavra de honra que vivos ou mortos os seus frangos hão de aparecer. **(Entram, de braço dado, Escandanhas, Zeferina, Barradas, Rosa, agora enfiada numa toilette de baile, com plumas à cabeça e luvas compridas, mulatas e mulatos — todos eufóricos.)**

BARRADAS — Ah, rapazes! Estou abarrotado! Pruponho um biba cá à mulher que se arrebelou uma cozinheira de mão cheia, raios a partam!

TODOS — Viva a D. Rosa! Vivôo!

BARRADAS — **(Dando-lhe um pescoção, carinhoso) Aguardece,** estapôre!

ROSA — Brigada. **(Forte discussão fóra)**

UMA VOZ — Não pode, já disse! Seu carona indesejáve!

OUTRA VOZ — Repete! Repete que te faço engoli já essa dentadura! **(Voltam-se todos para o fundo. Aparece Lulú.)**

## Cena 3

*E* quem tiver a coragem de me chamar de feio, que apareça!

ZEFERINA — Ih! O Lulú! O pinta brava! Acabou-se o baile!

LULU — **(Ajeitando o cinto e com passos de capoeira)** E tem mais uma coisa: não vim só. Vim de francêsa. E vocês têm que respeitar o meu chavéco. **(Para fora)** Entra, madama!

FRANCESA — Bonjour, messieurs-dames!

LULÚ — **(Canta)**

# Cena 3 (cont.)

Não vejo cara em vocês,
não me destorce quem quer.
Sou chapa 46 —
bonde Lapa-Carceler.
Já fui cabo eleitoral
de um partido não sei donde,
Já fui bandeira de bonde,
e graxeiro da Central.

Três meses fiscal de lixo
num cafundó suburbano,
cinco meses banquei bicho
Sou vagabundo há dez ano!

ESCANDANHAS — **(A Lulú)** Falando é que a gente se entende... **(Dirigindo-se à francêsa)** Madame, como é mesmo a sua graça?

LULU — Madame Petit-pois, com escola de corte e professôra de línguas.

ESCANDANHAS — Parfaitement. Madama, em nome da diretoria eu... Quem é que maneja aí a língua de Molière?

GUARDA — Língua de mulher é comigo. **(À francêsa)** Madama, voulez-vous de quelques chôses de merci beaucoup?

MADAME **(Rindo-se)** Je ne comprends rien de tout, monsieur.

GUARDA — Ela está dizendo que desculpe ela estar se rindo de tudo. Mas é natural. Ela é mesmo da vida alegre... **(À parte)** Rira bien que rira com o derrière... Eu conheço esta zinha de outras casas...

BARRADAS — Bem, já q'a madama entrou, deixa ficar. Tome assento onde quiser. E comece o baile. **(Francêsa senta-se a um canto da sala, acompanhada de Escandanhas)**

LULU — Espera aí. E não tem umas cachaça pra gente refrescá os corações?

BARRADAS — Pelo amor de Deus! **(Gritando para dentro)** Ó Rosa!

ROSA — **(Que havia saido a correr pela porta da E., metendo a cabeça para fóra daquela porta)** Nhô!

BARRADAS — Uma lambada d'aquela que eu uso, aqui pro nosso convidado. **(A Lulu)** Entre, meu amigo. A casa é sua... **(Lulu sai pela E. Escandanhas vai ao encontro da francêsa.)**

# Cena 4

ZEFERINA — **(Ao Guarda)** Aquilo é cafifa até o Chico vir de baixo.

GUARDA — Isto hoje é uma profissão como outra qualquer. Tá muito generalizada. Só eu posso dizer de bôca cheia: nunca levei tostão de mulher. Mas nunca é tarde para começar... **(Dirige-se para junto da francêsa)**

GUARDA — Posso metê uma palavrinha, madama?

ESCANDANHAS — **(Afastando-o)** Tem gente!

ZEFERINA — **(Que se colocou por trás de Escandanhas sem por êste ser percebida)** Tem gente, não é vagabundo? Tu me **arrespeita**, viu? Olha que eu sou muito home pra arrancá os chichís dessa polaca!

ESCANDANHAS — Não faz sujeira, Siá Zeferina! O que é teu está guardado aqui dentro do meu peito.

ZEFERINA — **(Empurrando-o)** Sai daí pra fóra antes que eu te meta a mão na cara, vagabundo! **(Escandanhas, afasta-se, gingando.)**

FUZILEIRO — **(Palmas)** Vai-se dançar um maxixe!

GUARDA — **(À francêsa, oferecendo-lhe o braço)** Tem par para esta, excelença?

FRANCÊSA — Avec plaisir, monsieur...

**(Dueto)**

GUARDA —

Madama, tu qué me dá
uma aulas de franciú?

FRANCÊSA —

Oui, je te donnerai,
Marque-moi um rendez-vous.

GUARDA —

Lá nas Marreca não vou
e se fôr é de relance.

FRANCÊSA —

Aprés le forrobodó.
Maintenant je veux la danse.
Viens comigue, maxixê...

GUARDA —

É só querê...

FRANCÊSA —

J'aime ça mon petit cochon

GUARDA —

Colchão tá bom...
Dormir, sonhar... que prazê!
Tu qué, meu bem, me embalá?...

FRANCÊSA —

Tu peux faire ce que tu quiser
mais ne me chatouille pas...

# Cena 4 (cont.)

GUARDA —

Lá nas Marrecas não vou
e se fôr é de relance...

FRANCÊSA —

Aprés le forrobodô.
Maintenent je veux la danse.
Viens comigue maxixê.

GUARDA —

É só querê.

FRANCÊSA —

J'aime ça, mon petit cochon!

GUARDA —

Colchão tá bom...
Dormir, sonhar... que prazê!
Vem, meu amor, me embalá.

FRANCÊSA —

Tu peux faire ce que tu quiser,
mais ne me chatouille pas!

**(Dançam todos o maxixe. Durante a dança, por várias vêzes, Guarda mergulha a cabeça no colo da Francesa e esta, volta o rosto, repugnada com o cheiro da banha que êle usa... O Guarda percebe o jôgo, visìvelmente contrariado. Lulu entra pela E. atracado com uma costeleta de porco, seguido de Rosa.)**

# Cena 5

LULU — Onde é que anda êsse português?

ROSA — Moço, me dá o **dispertadô** que o **sinhô** enfiou no **bôrso!**

LULU — É mêsmo! Que distração a minha! **(Entrega o despertador à Rosa, que sai, resmungando.)** Seu Barradas!

BARRADAS — Que mais quer bocê, rapaz?

LULU — **(Falando grudado ao rosto de Barradas)** Trata-se do seguinte:

BARRADAS — Bira pra lá a fucinheira. Estás com um bafo d'água ardente, que inté me causa nózes!

LULU — O negócio é simplíssimo. Eu estive pensando... Me passa aí vinte e te cedo a francêsa por esta noite. É ou não é negócio?

BARRADAS — Não. **(Catando uma nota entre várias que retira do bôlso)** Levas os vinte, levas a Francêsa e promete esquecer o número da minha porta, combinado?

LULU — Está certo. **(Recebe o dinheiro e dirige-se à Francêsa, que, nesta altura, tem à volta de si, o Maestro, o Fuzileiro, Praxedes e o Guarda)**

FRANCÊSA — **(Soltando gostosas gargalhadas)** Oh, qu'ils sont bêtes ces tipes lá! **(Com a aproximação de Lulu, todos se afastam. Lulu senta-se, sentando a Francêsa sôbre os joelhos.)**

GUARDA — **(Indicando os dois ao Fuzileiro)** Não, o ambiente está se tornando nìtidamente familiar...

FUZILEIRO — Essa madama é **escandilosa** mesmo. Eu até vou promovê um desafio, pra desviá as atenção pr'aquêle quadro assás chocante... **(Bate palmas)** Chegou o momento do puxa-frieira! Vamos ao desafio!

TODOS — Ao desafio!

FUZILEIRO —

Quem possa puxar frieira
Muito melhor do que eu?
Procurem na terra inteira,
Que o cabra inda não nasceu!

CÔRO —

Ora bate mulambo,
bate, coió!
Faz o corpo bambo
de uma banda só!

ZEFERINA —

Seu doutor, nesta sabença,
quem quiser me competir,
peça um ano de licença
prá poder arresistir!

CÔRO —

Ora bate, mulambo, etc.

GUARDA —

Eu não sou muito letrado,
mas faço sempre uma aposta:
Num desafio rasgado
Comigo ninguém encosta!

CÔRO —

Ora bate, mulambo, etc.

ESCANDANHAS —

Eu garanto, todo ancho
que, na hora das comida,
todo inteiro me desmancho
como banha derretida!

# Cena 5 (cont.)

CÔRO —
Ora bate, mulambo, etc.

BARRADAS — **(Consultando o relógio)** Bem, rapazes. São onze horas aqui na minha cebôla. E eu não sou sócio da Light. Bou apagar o gás e recolham-se bossemecês a penates...

SEBASTIÃO — Penates! E as penosas? E as penosas?

FUZILEIRO — Senhores **membranos** e senhoras **membranas.** Vamos dar **iniço** ao leilão de prendas!

ESCANDANHAS — Bem lembrado! A aurora já bruxoleia. Os passarinhos estão acordando pra fazer piu-piu!

GUARDA — Bonita image!

TODOS — Ao leilão!

ZEFERINA — Quem é o leiloeiro?

# Cena 6

PRAXEDES — **(Entrando com vários embrulhinhos e uma travessa coberta com uma toalha.)** Cá estou eu! **(Palmas. Coloca os objetos sôbre um banco, e trepado numa cadeira, exibindo uma manteigueira, começa a leiloar.)** Temos aqui, meus senhores, uma vitrea e cristalina manteigueira. Com uma pequena rachadura que não lhe tira, entretanto, o **valô** artístico. Quanto me dão pela, manteigueira?

MAESTRO — Dois tostões!

PRAXEDES — Tenho dois tostões pela manteigueira. Dois, dois tostões, dois! Ninguém dá mais? Dou-lhe uma, dou-lhe duas, dou-lhe três! **(Entregando a manteigueira ao Maestro.)** É sua. **(Exibindo um pequeno frasco.)** Temos agora, meus senhores, um vidro de delicada e perfumosa Água Flórida! É um produto indicado para cortar o cheiro de barata que predomina em excesso em certos ambientes fechados. Quanto me dão pelo vidro de Água Flórida, meus senhores? Quanto me dão?

LULU — Quinhentos réis para o meu pedaço!

PRAXEDES — Quinhentos réis, quinhenhentos réis, quinhentos...

GUARDA — Seiscentos pra Siá Zeferina!

PRAXEDES — Seiscentos réis, seiscentos réis.

LULU — Setecentos! E o cheiro é pra Francêsa...

PRAXEDES — Setecentos, setecentos, setecentos réis. ..

GUARDA — Oitocentos e a Francêsa não leva. Quem vai levar é Siá Zeferina!

PRAXEDES — Oitocentos, oitocentos, tenho oitocentos pela Água Flórida!

LULU — Ah, é assim? Então novecentos réis. E quero ver quem dá mais uma palavra aqui.

GUARDA — **(Estende o indicador da mão direita e juntando o polegar e o indicador da esquerda, em forma de zero).**

PRAXEDES — Desconheço êsse lance...

GUARDA — **(Baixo)** Dez... E Siá Zeferina vai se perfumar. E quem não concordar com isso, prepare-se para sentir o cheiro da banha que eu uso!... **(Ameaça uma cabeçada.)**

LULU — **(Dando um pulo para o centro da cena)** Êpa! Então vamos a isso! Quem não quiser entrar no brinquedo desafaste, porque vai correr muito melado! **(Recua tôda gente. Maestro cai numa cadeira com gritos histéricos. Rita corre a abaná-lo.)**

1.° MULATO — Calma, seu Lulu. **(Procura detê-lo, mas recebe um rabo de arraia e estende-se no chão. Fuzileiro, 2.°, 3.° e 4.° Mulatos, agarram-se a Lulu).**

2.° MULATO — Solta a faca!

FUZILEIRO — Deixa de besteira!

3.° MULATO — Não vale a pena! **(Estas frases são ditas simultâneamente. Enquanto isso, o Guarda vai se esconder, de cócoras, atrás de um banco.)**

LULU — Me larga! **(Livre, apanha uma cadeira e atira-a ao chão.)**

BARRADAS — **(Quase chorando)** Ó meu amigo, **sulpicu-lo** pela saúdezinha da senhora sua mãe. Rache lá a cabeça de quem lh'apetecer, mas poupe-me os móveis. **(Lulu arrebata o vidro que Praxedes conserva na mão.)**

LULU — Me dá esta porcaria! E tem mais uma: não pago, estás ouvindo?

BARRADAS — Pois está bisto... O senhor não paga nada!

LULU — **(À Francêsa)** Anda d'ai!

FRANCÊSA — Comment?

LULU — **(Dando-lhe um empurrão)** Cai fora, anda! **(Saem pelo fundo.)**

# Cena 7

GUARDA — **(Saindo do esconderijo, e procurando pelo chão)** Quantos são os feridos? **(Gargalhada geral).**

ZEFERINA — **(Ao Guarda)** Lamento ter sido a **causadoura** dêste lamentável acidente, mas dou-lhe meu parabens pela sua **altitude.** Tu é machão mesmo!

GUARDA — **(Pernóstico)** Você ainda não viu nada...

PRAXEDES — Depois desta pequena pausa pra meditação, vai prosseguir o leilão! Temos agora, senhoras e senhores — um precioso donativo do nosso querido Guarda-Noturno! Trata-se... **(Retira a toalha e aparecem dois frangos assados)** Dois frangos assados. **(Guarda põe-se a rir, perdidamente.)**

SEBASTIÃO — Os meus frangos!

# Cena 7 (cont.)

GUARDA — Eu não lhe disse? A justiça tarda mas não falha. Vivos ou mortos êles haviam de **aparecê!**

SEBASTIÃO — Ladrão! **(Sai, faiscando pelo fundo.)**

# Cena 8

GUARDA — **(Rindo-se)** Perdão, não foi um roubo: foi uma requisição!

BARRADAS — Está suspenso o leilão! **(Consulta o relógio)** Na minha cebôla são onze horas, e aqui não há sócios da Light. Bou apagar o gás! Tratem de me **ebacuar a sédea!**

ESCANDANHAS — Ordens são ordens! Mas ainda temos direito a um maxixe final!

TODOS — Ao maxixe!

ESCANDANHAS —

Pessoal, está na hora
da festança terminar,
mas antes d"irmos embora
toca tudo a maxixar!

CÔRO —

Ai, ai, que forrobodó!
bom como êle só!
deixem lá falar!
Ai, ai, não afroxa o passo,
ai, ai, não sai do compasso
pra não errar!

ZEFERINA —

O maxixe bem remexido e requebrado
é a alegria das pernas,
deixa tudo quanto é cara esbodegado
nos salões da gente chic ou nas tavernas.

CÔRO —

Ai, ai, meu forrobodó,
és o meu chodó
Pra quê negar?

Ai, ai, não abaixe o pano,
aguenta, mano,
até cansar!

**(Todos dançam.)**

**P a n o**

**F I M**

## 1.1 - Impresso das Coplas

CORO

Forrobodó de massada,
Gostoso como elle só

GUARDA

Chi!... A zona está estragada
Meu Deus que forrobodó

CORO

Tem enguiço, tem feitiço,
Na garganta faz um nó

SEBASTIÃO

Então, seu guarda, que é isto?

CORO

Meu Deus que forrobodó

SEBASTIÃO

Mas então, pelo que vejo
Não apanho um frango só?

GUARDA

Eu vejo o que já não vejo

CORO

Meu Deus que forrobodó.

GUARDA

Forrobodó de massada,
Gostoso como elle só,
E' tão bom como a cocada,
E' melhor que pão de ló.

*(segue o coro repete)*

BURLETA EM 3 ACTOS

de costumes cariocas

# FORROBODÓ

ORIGINAL DE

*Carlos Bittencourt*

*e Luiz Peixoto*

Musica original de

**Francisca Gonzaga**

11 de Junho 1912

**COPLAS**

# FORRÓBODÓ

**Burleta em 3 actos de costumes Cariocas**

## Primeiro Acto

CORO

Que será? Que haverá? Sarrabulho?
Porque está todo o povo alarmado?
Que barulho!
Que barulho!
Que barulho!
Não se póde dormir socegado?
Que foi isso?
Que foi isso?
Porque tanto rebolíço?

SEBASTIÃO

De policia não ha furo,
De apitar cansado estou,
O ladrão saltou o muro,
Bateu azas e *avoou*...

GUARDA

Sou professor de clarineta e de sanfona.
Durante o dia p'ra ganhar para os pirões,
Durante a noite sou o guarda desta zona
Tomando conta dos quintaes e dos porões.
Vivo a rondar,
Vivo a apitar
Nas horas mortas
E apalpo as portas. (*coro repete*)
Por não ter mais nada queapalpar.

ZEFERINA

Sou mulata brasileira,
Sou dengosa feiticeira
A flor do maracujá (*bis*)
Minha mãe foi trapadeira,
E eu terrivel e eu arteira
Vivo egualmente a trepá,

Pansa com pansa
Bate direito,
Entra na dansa,
Quebra com geito (*bis*)

Este maxixe
Quasi que mata,
Não se enrabiche
Pela mulata..(*bis*)

Pansa com pansa
Bate direito,
Entra na dansa
Quebra com ge, ito.

Este maxixe (*bis*)
Quasi que mata,
Não se enrabiche
Pela mulata. (*bis*)

Se appareço no salão,
Que mulata, que peixão,
Põe-se o correcto a dizer, (*bis*)
Se me serves de caixão,
Ou mesmo de rabecão,
Mulata vamos morrer.
Vamos morrer...

GUARDA

Forrobodó de massada,
Gostoso como elle só,
E' tão bom como a cocada,
E' melhor que o pão de lót.

CORO

Forrobodó de massada,
Gostoso como elle só,

GUARDA

Chi!... A zona está estragada
Meu Deus que forrobodó

CORO

Tem enguiço, tem feitiço,
Na garganta faz um nó

SEBASTIÃO

Então, seu guarda, que é isto?

CORO

Meu Deus que forrobodó

SEBASTIÃO

Mas então, pelo que vejo
Não apanho um frango só?

GUARDA

Eu vejo o que já não vejo

CORO

Meu Deus que forrobodó.

GUARDA

Forrobodó de massada,
Gostoso como elle só,
E' tão bom como a cocada,
E' melhor que pão de lót.

(*segue o coro repete*)

## Segundo Acto

### RECITATIVO

GUARDA

No tope do Calvario erguia-se uma cruz
E pregado sobre ella Deus Nosso Senhor... Jesus!
A noite estava safada,
Nuvens, de cambulhada,
Corriam pelo fundo azul do firmamento
Ao soprar do vento.

Nisto Judas chegou e olhando para o Christo
E vendo aquella encrenca, perguntou: que é isto?
E uma coruja com voz cheia de horror
Respondeu lhe logo! —é a tua obra, traidor.
Judas encabulou. Foi indo para diante,
Desatou da cintura um comprido barbante,
Olhou em derredor e viu uma figueira,
Deu-lhe logo vontade de fazer uma asneira.
Na arvore subiu,
Enrolou o pescoço no fio,
Poz a lingua de fóra e cahiu.

Neste momento
Apparecia o luar no alto firmamento.

MAESTRO

Entra firme seu Manduca
Agora avança os metá,
Sustenta a nota seu Juca

CORO

Fum, fum, fum, fum, fum, gagá

MAESTRO

Emquanto o bronze demora
Tapeando o bombardão,
A clarinetta vae embora,
Vorte depois com o pistão.

CORO

Fão, fão, fão, fão, fão, fão.

MAESTRO

Em seguida vae corneta
De mistura com flautim,
Saxofone faz careta
E os pratinhos fazem chim.

CORO

Tchim, tchim, tchim,
Tchim, tchim, tchim.

MAESTRO

O timbale arreliado
Faz barulho, faz zum-zum,
O trombone sae de lado
E o seu bumbo, mata-bum.

CORO

Bum, bum, bum,
Bum, bum, bum.

ESCANDANHA

Não sei porque te amei
Sá Zeferina,
Porque foi que te encontrei
Maldita sina,
E' tão forte esta paixão.
E' tão infrene,
Que eu pareço um lampeão
De kerozene.
Tua côr amorenada
Até parece
Com o moreno da cocada
Que endoidece,
Eu me sinto desgraçado,
Ai pódes crer,
Porque vivo apaixonado
Por você.

ZEFERINA

Seu cantor da madrugada
Você me disse
Tanta cousa apaixonada
Ai que tolice,
Eu não sei lhe arresponder
Por Deus que não,
Porque vou comprometter
Meu coração.

ESCANDANHA

Não sei porque te amei
Sá Zeferina

ZEFERINA

Porque foi que te encontrei
Alli na esquina

JUNTOS

Queima nossos corações
Chamma perene.
Somos pois dois lampeões
De kerozene.

ESCANDANHA

Chega pertinho,
Puxa a fieira,
Vamos ao vinho
Sem bebedeira
Fórma direito,
Entra de mão,
Engata a geito,
Segue o cordão.

CORO

Chega pertinho, etc.
Fórma direito, etc.

ESCANDANHA

A feijoada
Leva toicinho,
Tem picadinho,
Bacalhoada.
Toques de pinho,
Carne ensopada,
Goles de vinho,
Peixe e rabada.

CORO

A feijoada, etc.
Toques de pinho, etc.

## Fim do 2º acto

## Terceiro Acto

DUETTO

MAESTRO

Minha Rita, que tortura,
Eu não posso mais reger,
Pois a batuta está dura
E não quer mais se mexer.

RITA

Eu tambem tou embrulhada,
Minha idéa parafusa,
Pois já não pinga mais nada
A chupeta do Cazuza.

MAESTRO

O' mulatinha

RITA

Meu maestrinho

MAESTRO

Tão bonitinha

RITA

Tão pequeninho

MAESTRO

Ai que feitiço

RITA

Ai que derriço

MAESTRO

Ai que feitiço

RITA

Ai que derriço.

MAESTRO

No dia do casamento
Vamos ter forrobodó,
A batuta em movimento
Si, lá sol, fá, mi, ré, dó.

RITA

Quando formos casadinhos
A chupeta é *para ti*,
E para os nossos filhinhos
Dó, ré, mi, fá, sol, lá, si.

MAESTRO

Ai mulatinha

RITA

Meu maestrinho

MAESTRO

Tão bonitinha

RITA

Tão pequeninho

MAESTRO

Ai que feitiço

RITA

Ai que derriço

MAESTRO

Ai que feitiço

RITA

Ai que derriço.

DUETTO

ALFREDO

Aqui me tens, meu amorzinho,
Eis-me a teu lado, minha flor

FINA

Que falta faz o teu carinho,
Não sei viver sem teu amor

ALFREDO

Gostas de mim?

FINA

Eu gosto sim,
Se não gostasse não dizia

ALFREDO

O' que alegria,
Nunca pensei ser tanto assim

FINA

O teu amor é como orvalho
Que me dá vida e dá calor

ALFREDO

Pobre de mim, qu'no trabalho
Vivo a pensar no teu amor
Gostas de mim?

FINA

Gosto sim,
Se não gostasse não dizia.

ALFREDO

O' que alegria,
Nunca pensei ser tanto assim
Mas se nos vê o teu papá,
Vae ser bem triste a situação.

FINA

Elle tão cedo não virá,
Mal começou a refeição.

ALFREDO

Gostas de mim?

FINA

Eu gosto sim,
Se não gostasse não dizia.

ALFREDO

O' que alegria,
Nunca pensei ser tanto assim.

LULÚ

Não vejo cara em vocês,
Não me destorce quem quer,
Sou chapa 46,
Bond Lapa Carceller.
Já fui cabo eleitoral
Do partido não sei d'onde,
Já fui bandeira de bond
E graxeiro na Central.
Tres mezes fiscal do Jixu
Nos cafundós suburbanos,
Cinco mezes banquei bicho,
Fui vagabundo seis annos.
Trinta e dois annos e um mez,
Natural de Paquequer,
Sou chapa 46,
Bond Lapa-Carceller.

DUETTO

GUARDA

Madama, você me ensina
Um bocado de francês?

MADAMA

Moi ensina, moi ensina,
Marquei mó um rendez-vous

GUARDA

Lá nas marrecas não vou
E se fôr é de relance.

MADAMA

Après le forrobodó
Maintenant je veux la danse

GUARDA

E' só requerer

MADAMA

Avec mon maxixer

GUARDA

Colchão está bom

MADAMA

Mon petit, petit couchon

GUARDA

E' melhor cobertor, meu amor

MADAMA

Vouz aimez le couchon
Que c'est bon.

QUARTTETO

LULÚ

Quem possa puxar fieira
Muito melhor do que eu,
Procurem a terra inteira
Que a cuêra ainda não nasceu.

CORO

Ora bate mulambo,
Ora bate coió,
Faz o corpo bambo
De um lado só.

RITA

Seu Doutô nesta sabença
Quem quizer me comprar,
Peça um anno de licença
P'ra poder arresistir.

CORO

Ora bate molambo,
Bate coió, etc.

GUARDA

Eu sou cabra sarado
E faço sempre aposta,
N'um maxixe requebrado
Commigo quem é que encosta.

MAXIXE FINAL

ESCANDANHA

Minha gente, chega, encosta,
A festa vae terminar;
Do maxixe quem não gosta,
Toca pois a maxixar.

Ai, ai, que forrobodó,
Ai, é o meu chodó,
Não ha negar.
Ai, ai, não abaixa o panno
Que o maxixe insano
E' de escachar.

ZEFERINA

O maxixe bem remexido, requebrado,
Faz tremeliques na perna,
Deixa o corpo remoido, esbodegado,
Mas nos dá saudade eterna,
Sempre eterna.

Ai, ai, que forrobodó,
Ai, é o meu chodó,
Não ha negar,
Ai, não abaixa o panno
Que o maxixe insano
E' de escachar.

CORO

Ora bate molambo,
Bate coió, etc.

ESCANDANHA

Eu gaiamo todo o rancho
Que na dansa sacudida,
Todo inteiro me desmancho
Como banha derretida.

CORO

Ora bate molambo,
Bate coió,
Faz o corpo bambo
De um lado ao...

I 228 338

2 - **Maria**

# MARIA

**Opereta em 3 actos**

— DE —

**VIRIATO CORREIA**

**e Musica**

— DE —

**FRANCISCA GONZAGA**



Noite de Natal. Festa no engenho Mirador. Canta-se, dansa-se, brinca-se. De repente a festa culmina: chegou Maria, a saia mais fascinadora do lugar.

Maria, é na verdade, uma creatura romanesca. Atirada á lama pelo Doca, seductor de moças, ella, apezar de mulher perdida, é um coração immensamente bom.

Agora, um homem, por ella se apaixonou. E' o Araponga, boiadeiro rico dos sertões maranhenses, que veiu alli vender o gado. O seu amor é são: quer é leval-a para a sua terra, para que seja a dona de suas fazendas. Maria, porém, recusa. Ama outro homem. Esse outro é Lauro, agronomo, proprietario do engenho Santa Analia, que fica do outro lado do rio, em frente ao engenho Mirador. Lauro ama-a tambem.

Inicia-se então a intriga amorosa.

Araponga e Lauro são dois homens de bem. Mas o Doca é um bandido. Explora o corpo de Maria e não quer que a mina lhe fuja das mãos.

Sobre a cabeça da rapariga começa então a existir a ameaça horrivel do Doca, que ninguem sabe por onde anda. Uma cigna a elle deu o aviso do perigo da ameaça.

Está em festa o engenho Santa Analia quando o Doca apparece aos olhos de Maria. Um homem contra uma mulher. A festa toma coloridos dramaticos. A cigana tinha razão: duas vidas em perigo, num minuto.

* * *

Entre os engenhos Mirador e Santa Analia existe o fermento de uma rivalidade. José Firmino, proprietario do primeiro, homem rico, oriundo de familia afidalgada, não pode intimamente consentir que, defronte das suas propriedades, um outro engenho viva e floresça. Os dois nucleos de trabalho differem profundamente. No Mirador reina o atrazo, a rotina, o marasmo. Santa Analia é um engenho modelo, com machinas modernas, hygiene, trabalhadores alfabetizados.

Acontece, porém, que Lauro, para instalal-o, levantou dinheiro em bancos. José Firmino, aliado a Archimedes — o homem que occupa todas as posições e exerce todos os empregos do lugar — arma a ruina de Lauro.

D. Helena, sogra de José Firmino presente a trama. D. Helena é a aza branca das redondezas, a avósinha suave de todo aquelle mundo de gente que vive em derredor dos dois engenhos. E' amiga sincera de Lauro. Apezar de seus 70 annos é um espirito moço, o que melhor compreende o surto de progresso que existe em Santa Analia.

Presentindo a trama procura salvar o amigo, mas a tanto não chegam as suas forças.

Lauro vae arruinar-se. O dinheiro irá vencer a intelligencia e a operosidade progressista.

E ante a innocencia do perigo levanta-se o coração de Maria. Não ha sacrificio de que não seja capaz para salvar o homem que ama. E entre ella e Araponga inicia-se uma negociação que tem por fim obter meios de impedir a ruina de Lauro.

A negociação é secreta, mas ha uma creatura que ouve tudo, que sabe tudo e para a qual não existe, nas redondezas, segredo possivel. E' o Biné. E' a mais damnada lingua que se conhece, o mais perigoso dos boateiros e o mais diabolico dos intrigantes. O Biné saiu pela villa a espalhar a intriga. O zum-zum sobe ao ar e chega aos ouvidos de Luro.

O que desenrola, então, é a passagem mais alta, mais emocionante e mais bella da peça que, nessa altura, attinge á surprezas que sacodem a sensibilidade. Contal-a seria um crime. Seria privar o espectador de imprevistos que lhe vão fazer vibrar a alma e que lhe vão encher o coração do emotividades duradouras e inexprimiveis.

| | | |
|---|---|---|
| Maria | Maria | Margot |
| D. Helena | | Sarah Nobre |
| D. Marisa | Teresa | Lia Bibiatti |
| Dia. Lica | Silvia | Estephania Louz |
| D. Miranda Lima | | (Talvez) — Carmen Mora |
| Santinha — | | Edith Falcão |
| Vidoca | | Norma de Sud |
| Nicota | | Maria Alice |
| Luizinha | | Ada Alencar |
| Cigana | | Esther de Sousa |
| Cigana (canto) | | Ada Alencar |
| Uma moça | | Juracy |
| Carlito | Marcel | Vicente Celestino |
| Grajuncja | Leão | Pedro Dias |
| Dr. Hermedes | Cantinho | Brandão |
| Coleginha | Sandoval | Sydlo |
| José Firmino de Albuquerque | Fausto | Medicis |
| Cadeirão | Manoel | Pezzi |
| Salim | | ? |
| Doca | Fernando | Fernando Nasci |
| Diretor do circo | | Paoli |

Francisca Gonzaga

Maria

Nº de musica do 1º Acto

Coro e solo

Concertante forma por Maria- vide nº 4 letra D.

Coro de Vaqueiros

Santinha, Salin, Nicota, Maria e Coro

Coro-Final do 1º Quadro

Araponga e Maria

Quadrilha ( Banda em Scena)

Pastorinhas Coro

Coro

Final do 1º Acto - Lauro e Maria

2º Acto

Cigana e Bailado das Ciganas

Calunguinha, Nicota, Marcos, Santinha

Archimedes e Marcos - Duetto Comico

Lauro e Maria -Duetto

Araponga e Coro

Concertante final do 2º Acto

3º Acto

Charanga em Scena fora

Casemiro, Calunguinha e Coro

Fanfarra, Tenor, Soprano e Coro Concertante e charanga

Maria

Maria e Lauro e segue concerto "Maria Maria Nº10 só 1ª parte

Final da peça Vide Nº 4 (Ver [illegible])

— Quadro 1º

Terreiro arborisado da fazenda Mirador. A frente (da metade do E.F. apanhando tambem um terço do E. lateral) a casa da fazenda, dando estilo colonial. No outro metade do F. para o D., ve-se o rio bello, exuberante, de ribas tropicaes, e, na margem opposta, no alto do barreiro, e bem á vista, distingue-se a fazenda de Santa Annlia, toda illuminada com as suas usinas, as suas chaminés e o seu agrupamento de casas. Noite de Natal. O terreiro tem accezos os seus lampeões de kerosene. Um carro de bois, desattrellado, em repouso n'um qualquer canto, vendo-se apenas uma parte delle. Arvores á D; á E. e ao F. Entradas e saidas para casa. Entradas e saidas para o E e para o D.

Antes do levantar o panno - musica ao longe. Panno em cima - musica e cantos approximam-se pouco a pouco. Scena cheia. Grande alegria. Camponezas Camponezas. Crenças. Ao meio da scena, um pouco para o D., dona Helena, em pé num banco em baixo de uma arvore, distribue presentes de Natal. Cada pessoa que já recebeu o seu presente e cada uma que está recebendo, demonstra contentamento por gestos e palavras.

S c e n a I

D. Helena, Santinha, Vidoca, Nicota, Merandolina, Calunguinha, Camponeses, Camponesas, Crenças.

HELENA

(com ar alegre e bondoso de avosinha, entregando um colar) É teu, Santinha, põe-no no pescoço! Toma um corte de vestido, Nicota! Um brinquedinho para ti, Zequinha! E tu, Calunguinha, uma gaita!

VIDOCA

(attraida pela musica e pelos cantos correu a D.A. e voltou contentissima) É o moceme da sua fazenda, avosinha! Está chegando ahi! (Desmancha-se o grupo de em derredor de D. Helena. Correm todos a D.A. Grande alarido, grande alegria dos que estão em scena. Gritos: - Vivam as moças do Mirimzal! Moças do Mirimzal vem entrando, uniformisadas, ao som de musica, cantando. A frente vem Salim. Atraz - orchestra de violas, cavaquinhos, pandeiros, gonzas, harmonicas, etc)

S c e n a II

Os mesmos, Salim, Moças, Musicos

Coro

(fazendo evoluções em honra a D. Helena

Lindas flores da matta
E tudo quanto é flor
Nesta noite desta
O perfume tentador

No infinito palpita
Um quê de musical,
Ai, que noite bemdita
A noite de Natal!

(fazendo as evoluções ellas derramam flores em D. Helena

Dansam, dansam
Eu é com dansar
Nossa alegria
Vai redobrar

Rescende nas estradas,
No mais vivo esplendor,
Braçadas e braçadas
De tudo quanto é flor.

O céo é mais brilhante,
Mais doce e musical,
Que noite deslumbrante
A noite de Natal! (repete o estribilho)

SALIM

(terminado o canto, tom oratorio, ridiculo) D. Helena: é com o coração batendo assim, de alegria, que venho saudar a senhora em nome destas mocinhas, ~~minhas freguesinhas~~ do Mirimzal. D. Helena: hoje dia do seu anniversario natalicio...

HELENA

(achando graça e atalhando) Eu não faço annos hoje, Salim.

UMA MOÇA

Ella não faz annos, Salim! Você embrulha tudo!

SALIM

(surpreendido) Não faz? ~~Então não faz annos hoje?~~ Está bem! (Ar oratorio) D. Helena: hoje que a senhora não faz annos, ~~as minhas freguesinhas~~ essas moças quizeram saudar a senhora. Mas, como nenhuma dellas sabia falar portuguez, perguntaram-me: Salim, você sabe falar portuguez? - Sim, Salim sabe falar bem portuguez. (Riendas)

UMA MOÇA

(empurrando Salim para o lado) Sae-te d'ahi! Não sabes fazer nada! (Com desembaraço e vivacidade) Vovosinha: nós as moças da sua fazenda Mirimzal, hoje, na noite do Natal, aqui estamos para lhe dar as boas festas. (Para Salim) Viu? Falei melhor do que você!

HELENA

(abraça-a) Obrigada a todas vocês. Que Deus ajude a nós todos. Vão minhas filhas, vão lá para dentro comer qualquer coisa antes da ceia. [redacted]. Ha lá um corte de vestido para cada uma. Vae leval-as, Nicota. Levem tambem o Salim. (Ar brincalhão) Para outra vez escolham quem saiba falar melhor o portuguez do que o Salim (Saem para a casa - Salim, Nicota, Moças, Musicos outras pessoas que estavam em scena, ficando apenas as que vão ser mencionadas na scena seguinte. Saem ao som da musica, cantando. Calunguinha com o seu ar cansado está sentado a um canto brincando com duas crianças)

S c e n a III

D. Helena, Mirandolina, Vidoca, Nicota, Calunguinha, duas crianças, Dona Maroca.

MAROCA

(entrando, abraçando D. Helena) As minhas boas festas. Que Nosso Senhor lhe faça viver ainda muitos annos assim bonzinha, assim vovósinha da gente

HELENA

Que Deus tenha piedade de todos nós, de todos nós.

MAROCA

Agora é que eu estou sabendo. A senhora nem me preveniu que ia haver missa

HELENA

(com ar bonancheirão) Que missa é essa, creatura

MAROCA

A senhora não sabe, D. Helena. Missa do gallo

MERANDOLINA

( que conserva o seu grande ar de soberba) Ouvi dizer, sim, missa do gallo

HELENA

Que gallo é esse? Como é que vae haver missa se o vigario não está na vill

MAROCA

É seu Archimedes quem vae dizer a missa.

HELENA

Onde é que você está com a cabeça, [redacted] Maroca? Voce algum dia ouviu dizer que seu Archimedes fosse padre para dizer missa?

MAROCA

Quem me contou foi o Biné

SANTINHA

A mim tambem foi elle.

VIDOCA

A mim e a mamãe foi elle tambem.

HELENA

O Biné é um mentiroso, um linguarudo. Vive mexericando, espalhando bontos. E vocês acreditam!

MAROCA

Eu acreditei.

HELENA

Mas seu Archimedes é sacristão, não é padre.

MAROCA

Mas eu vejo elle ser tudo nesta terra. É professor, é boticario, é medico, é advogado, é promotor, é juiz, é delegado, prefeito, collector, tudo mais. Não é de espantar que de uma hora para outra elle vire padre. O que é certo é que a egreja é lá.

HELENA

Está aberta porque a festa é lá. Este anno a minha festinha de Natal não pode ser como nos outros. O vigario está fora, não pode portanto haver missa. Mandei então collocar o presepe na egreja para que numa noite como esta a egreja não fique fechada. A meia noite as pasterinhas vão lá cantar Para maior alegria mandei por as mezas da ceia de Natal no largo da egreja, debaixo das mangueiras. Reuno aqui os convidados e, quando estiver para bater meia noite, partimos todos para lá. Eis ahi porque a egreja está aberta. Ai, que eu estava me esquecendo dos meus convidados lá dentro! (Sae para a casa. Maroca e Merandolina sobem com ella e depois descem)

S c e n a IV

Os mesmos, menos Helena

VIDOCA

Sem a missa do gallo é cousa da festa não prestar.

SANTINHA

Qual o que! Festa da Avósinha é sempre bonita. A meia noite isto aqui estará assim. E quando a Maria chegar é que você vae ver o que é enthusiasmo.

MERANDOLINA

(que já desceu) Qual Maria? A tal do Doca. Pois numa festa em que ha tanta moça honesta consente-se uma mulher publica como a Maria? Olhem, a mi-

nha filha não dansa em festa em que dona mulher da laia da tal Maria.

MAROCA

Então pegue sua filha e va embora com ella, porque a Maria, alem de ser a-filhada da dona da festa, nasceu nesta terra e todos nós sabemos que ella não tem nenhuma molestia contagiosa para pegar nas moças honestas. Desculpe: quando eu tenho que dizer uma coisa e não digo fico com um nó aqui na guela. (Mais brand) A senhora é porque é novata aqui no lugar: não sabe quem é a Maria.

VIDOCA

(com certo desprezo) Eu sei/ Uma mulher damna.

MAROCA

Não senhora minha e Viva com S. Pedro, a mãe della
Bata na bocca, menina, para Deus não lhe castigar. Cada um com a sua sorte! Ella coitada teve a triste sina de ser sedusida pelo Doca, um vagabundo, um bandido, que até vive nas custas della. Mas só se perdeu com o corpo, a alma é pura.

SANTINHA

Que coração tem ella!

MAROCA

Tambem
Um coração do tamanho deste céo. Nunca tem nada porque tudo é dos outros, dos necessitados. Não ha boiadeiro rico que, em tempo de feira, venha aqui vender gado que não deixe fortunas e fortunas nas mãos da Maria. No entanto ella, as vezes, não tem um sapato, uma chinella para calçar.

MIRANDOLINA

Dizem que já depennou o Arraponga, esse boiadeiro que está na villa. Quem me contou foi o Biné.

MAROCA

O Biné é um bonteiro, um intrigante. A Maria não tirou um vintem do Arraponga. Elle é que quer leval-a para a terra delle, nos altos sertões do Maranhão e ella não quer ir.

SANTINHA

E quer leval-a para viver com elle
viverem como marido e mulher.

MAROCA

Ella não vae de tola. Um homem daquelle rico, forte, bonito. Elle que me convide. Nem elle acaba de fechar a bocca já eu acceitei.

VIDOCA

(brincalhona) Que é isso, D. Maroca? A senhora é casada.

MAROCA

Casada! De que é que serve eu ser casada! Tenho culpa do Serafim ter ido para o Amazonas tirar borracha?

MERANDOLINA

Quem sabe se não é o Dr. Lauro que impede a Maria de acompanhar o Arapanga?

MAROCA

Que é que o Dr. Lauro tem com a Maria?

SANTINHA

É a ultima novidade do Biné, D.Maroca. Anda elle agora mexericando com o nome da Maria e do Dr. Lauro

MAROCA

Meu Deus, quando é que a gente nesta terra se vê livre da lingua do Biné.

(Fora, rompe inesperadamente o canto claro de Maria.

S c e n a V

Os mesmos e Maria - fora

MARIA

(cantando fora)

Vivo a cantar, a cantar...

SANTINHA

(alegremente, correndo a D.A.) É ella! é ella!

MAROCA

(alegremente a Merandolina e Vidoca) A Maria!

MARIA

(fora, continuando o canto)

Vivo a rir, a rir, a rir,..
Que destino singular
De quem anda a se illudir! (O canto vae se apagando ao longe)

S c e n a VI

Os mesmos, menos Maria (fora) e depois D. Helena

VIDOCA

(que tambem correu a D.A.) Ella não vem para cá!

SANTINHA

Vae para a casa da sia Lica, assistir a saida das pastorinhas. Sinos tocam.

Surpresa de todos)

MERANDOLINA

Que é isso?

SANTINHA

É toque de missa. (D. Helena apparece surprendida á porta da casa)

HELENA

Que sinos são esses? (Desce)

MAROCA

É signal de missa (Intencionalmente) Deve ser a missa do gallo de seu Archimedes.

HELENA

Não é possivel (Para Calunguinha que continua infantil e fatigadamente brincando com as creanças) Calunguinha, dá um pulo alli na egreja e pede que seu Archimedes venha falar commigo.

SANTINHA

Até que o Calunguinha se mexa, vovosinha. Eu vou (Vae sahido e volta) Olhe elle aqui. (Entra Archimedes acompanhado de Casemiro)

S c e n a VII

Os mesmos, Archimedes e Casemiro

HELENA

Que sinos eram aquelles que estavam tocando?

ARCHIMEDES

A primeira chamada para a missa do gallo.

HELENA

Mas quem vae dizer essa missa?

ARCHIMEDES

Eu.

MAROCA

Eu não disse?

HELENA

O senhor perdeu a cabeça, seu Archimedes?

ARCHIMEDES

Não senhora. Acompanhe o meu raciocinio. Eu era a pessoa mais illustrada do lugar: morreu o professor o cargo veiu para a minha mão. Eu era o subdelegado de policia: morreu o delegado eu substitui o delegado. Eu era

adjunto de promotor: o promotor foi transferido eu assumi o cargo. Eu era supplente de juiz de direito: o juiz foi embora, eu estou com a vara de juiz. (Movimento de D.Helena) Acompanhe o meu raciocinio. O vigario não está no lugar: eu sou o sacristão; devo portanto assumir as funcções do vigario. O serviço religioso é como o serviço publico - não pode ter solução de continuidade.

HELENA

Algum dia o senhor já ouviu dizer que sacristão fosse substituto do padre.

ARCHIMEDES

É quem o ajuda no serviço sagrado. Artigo, artigo do Cargo Canonico Não me recordo do artigo. Oh, Casemiro qual é o artigo?

CASEMIRO

(que desde que entrou está de namoro a conversar com Vidoca) Que artigo?

ARCHIMEDES

Está ahi uma coisa que eu não gosto, Casemiro! Em primeiro lugar o serviço publico, depois conversinhas com moças.

HELENA

O senhor está de miolo molle.O culpado é o cabeçudo do meu genro que lhe põe nas mãos todas as posições e todos os cargos. Até missa o senhor acha que já pode dizer.

ARCHIMEDES

A senhora não acompanhou meu raciocinio. ~~Quem respondo pelo expediente da egreja sou eu.~~ Se eu posso baptisar, posso também dizer missa.

HELENA

(assombrada) E o senhor pode baptisar ? por duas pessoas

ARCHIMEDES

Tenho baptisado muita creança

MAROCA

Virgem Maria! (Num movimento de espanto sobe até proximo a escada da casa onde se encontram Santinha, Vidoca, Merandolina e Casemiro. Ahi travam conversa viva entre elles e ora saem ora entram em coloquio com pessoas que chegam á janella e á porta da casa)

HELENA

Vou cortar o mal pela raiz. Na minha egreja o senhor não baptisa mais nem diz missa.

ARCHIMEDES

D. Helena...

HELENA

Acabou-se. A egreja é minha, quem manda sou eu. (José Firmino entrou da casa F.)

Scena VIII

D. Helena, Archimedes, José Firmino

FIRMINO

(agitado, para Helena) Veja, veja! Agora a senhora não encontra desculpa nenhuma.

HELENA

Que foi? Veiu abaixo algum pedaço do céo?

FIRMINO

É o seu principe, o seu ai Jesus. Sabe o que me acaba de fazer o Dr.Lauro? Deu trabalho ao Pedro Cajaseira.

HELENA

Fez muito bem. Você expulsou o Cajaseira aqui do engenho. Elle, tendo familia a sustentar, foi pedir trabalho em Santa Analia. O Dr.Lauro, que é homem de coração, acceitou-o.

FIRMINO

Não devia acceitar. Um trabalhador expulso de um engenho não deve ser acceito em outro engenho.

HELENA

Deve então morrer de fome!

ARCHIMEDES

(para Helena) Da-me licença. Acompanhe o meu raciocinio. Se Santa Analia fosse um engenho distante, vá que o Dr.Lauro acceitasse os trabalhadores despedidos daqui do Mirador, mas, sendo alli, alli defronte, a gente vendo d'aqui as casas e até as pessoas, é incorrecto, é acintoso.

FIRMINO

Acintoso, sim. Mas a senhora minha sogra é cega pelo Dr.Lauro.

HELENA

Vocês são dois velhos caducos. ~~Convença-se de uma vez, senhor meu genro João Firmino.~~ Você não pode competir com o Dr.Lauro. Você é um letras gordas, um atrasado, um retrogado. O Dr.Lauro é um agronomo, intelligente e

ARCHIMEDES

Mas não tem um vintem

FIRMINO

Tudo alli em Santa Analia é dinheiro emprestado. E eu tenho fortuna. Eu sou um Albuquerque.

HELENA

(depois de sorrir desdenhosamente) Você é do mesmo tempo do caneco de sola. ~~O mundo está caminhando e você não percebe a caminhada do mundo. A humanidade se renova e você não percebe a renovação. Ainda é do tempo em que se julgava que o nome de familia valia alguma coisa e que o dinheiro valia tudo.~~ Um Albuquerque!

FIRMINO

É sempre melhor ser um Albuquerque do que ter nascido num cortiço como dizem que nasceu o seu querido Dr.Lauro.

HELENA

Jesus nasceu numa estabulo e é Jesus. O Dr. Lauro nasceu num cortiço mas é superior a você. Você é o marasmo, a rotina, o bolor. Elle é a scentelha, o avanço, o progresso. Veja a differença entre o seu engenho e o delle: aqui no Mirador é a enxada; alli em Santa Analia o arado. Aqui o carro de boi; lá o automovel. Aqui o kerosene; lá a luz electrica. Aqui preferem-se os trabalhadores analphabetos; lá ninguem trabalha sem ter passado pela escola. Aqui o paludismo, a opilação, o papo; lá a hygiene, a saude, a alegria de viver. (Calunguinha que se levantou de onde estava vae passando com o seu ar doentio. Ella apontando-o) Ahi está: o Calunguinha assim doente é a encarnação dos trabalhadores deste engenho. Tome este conselho: nunca se metta a competir com o Dr.Lauro porque você sae perdendo (Entra Salim que fica ao F. conversando com Santinha, Vidoca, etc.)

S c e n a IX

Os mesmos e Salim

FIRMINO

(orgulhosamente) Isso veremos. Quero ver com que elle vae pagar aquella porção de machinas. Hei de ter o gostinho de vel-o dar com os burros nagua. Hein, compadre?

ARCHIMEDES

São favas contadas.

HELENA

Deus não permittirá.(Outro tom) E quem trouxe essa noticia do Cajaseira? Foi o Biné, não?

FIRMINO

Não senhora, foi o Salim. Salim (Salim approxima-se) o Cajaseira não está trabalhando em Santa Analia? (Rumor de canto ao longe)

SALIM

Eu, eu mesmo não vi, Quem viu foi o Biné.

HELENA

Eu não disse. (Em tom de pilheria para Firmino) Eu hoje vou fazer uma maldade: a hora da ceia ponho o Dr.Lauro juntinho de você. (Canto mais perto. ~~Toda a gente que na scena II saiu para a ceia entra agora em scena.~~ Scena quente, ~~farvilhante~~. Vaqueiros vão entrando, a cantar.

S c e n a X

Os mesmos, Camponezes, Camponezas. Crianças. Moças, todas as figuras que até agora foram mencionadas e Vaqueiros.

VAQUEIROS

(cantando e fazendo evoluções)

Oiteiros, estradas,
Campinas, chapadas,
A luz do luar
Subindo e descendo
Nós vimos correndo
A Deus adorar. (Enquanto os Vaqueiros evoluem Firmino e Archimedes conversando saem para a casa)

A murta cheirosa,
Jasmins, malva-rosa
E flor e mais flor,
Colhendo, colhendo,
Nós vimos trazendo
A Nosso Senhor. (Evoluções em honra de Helena)

SALIM

(depois de terminado o canto, pede silencio com psius e vingança com arres ortorios) Exmo.Sra.D.Helena: hoje dia do anniversario natalicio de Nosso Senhor Jesus Christo...

UMA MOÇA

(a de 2a. scena, empurrando-o para o lado) Sae d'ahi! Quem te pediu discurso.(Salim quer retrucar) Não precisa falação. Vovosinha sabe melhor do que tu: são os vaqueiros delle que lhe vieram dar boas festas, prompto.

S c e n a XI

Os mesmos e Araponga

CAMPONEZES

(vendo entrar Arapon) Viva, viva seu Araponga! (Araponga agradece)

HELENA

(acolhedora) Seja bemvindo, senhor Araponga. Eu estava só a sua espera. Estamos na hora de ir para o patio da egreja. Vou tomar o meu remedio e já volto. Fique aqui com as moças. (Junto delle estão varias raparigas. Sae)

S c e n a XII

Os mesmos, menos D. Helena

ARAPONGA

(para o povo) Que tristeza é essa repentina? Então numa noite sagrada, como a de hoje, vocês não tem alegria, não brincam, não dansam?

SANTINHA

Musica, minha gente! Vamos mostrar ao seu Araponga que não é só na terra delle que se sabe brincar. (Os musicos que entraram na 2a. scena começam a tocar. Santinha sae dansando e cantando:)

A

Caboclinha me perdôa,
Meu amor tu não terás...
Pomba rola, quando vôa,
Bate as azas - nunca mais.

CORO

B

Ferrôa a gente, ferrôa
Que nenhum mal isso faz...
Pomba rola, quando vôa,
Bate as azas - nunca mais.

SALIM

A

Moça bonita é veneno
Mata a gente assim traz-zás
Pomba rola quando vôa
Bate as azas nunca mais (Moças imitam Salim que está atrapalhando tudo)

NICOTA

(que tambem está dansando)

C

Meu coração quer guarida
Pra guardar esta paixão
Abre-lhe a porta, querida
A porta do coração (Repete o côro que vae diminuindo. E ainda não terminou quando rompe inesperadamente o canto claro de Maria

S c e n a XIII

Os mesmos e Maria

MARIA

(forn)

Vivo n cantar, n cantar,
Vivo n rir, n rir, n rir,..
Sou como n vnga do mar
A lusir, n relusir. (No primeiro noto do canto resplen-

de immediatamente a satisfação na physionomia de todos. Gritos: - Viva Maria! viva Maria! Formam-se alas. Maria entra cantando:

Trago nas saias o cheiro
Dos sambas, n'trescalar,
Encho de vida um terreiro,
Todo um terreiro no luar.

ARAPONGA

[redacted])

Chegou a flor da alegria,
Graça, luz e seducção
[redacted] — Tudo em riso se alegria
Quando ella pisa no chão

MARIA

Quero cantar e cantar

H
HOMENS

E quer dansar

MULHERES

E quer rir

MARIA

Sou como a vaga do mar

TODOS

A lusir, n relusir

MARIA

(dansando)

Ferrou a gente, ferrôu
Que nenhum mal isso faz

TODOS

Pomba rola, quando vôa
Bate as azas - nunca mais

S c e n a XIV

Os mesmos e D.Helena

HELENA

(n escada do exterior da casa) Vamos para a egreja!

VÁRIAS VOZES

(alegremente) Para a egreja! para a egreja! (A musica

marcha. Canto. Marcha. Evoluções. A frente Salim dirigindo-os)

TODOS

(5) 5

(cantando)
Toda, toda a caminho,
Toda, toda a cantar
Em louvor a Deus menino
Que nasceu pra nos salvar.

{ Marcha
É preciso arranjar

Todos vão cantando, marchando vão saindo e cae o

Panno

....o....

QUADRO 2º

Um detalhe qualquer do scenario do quadro 3º. De preferencia um recanto exterior da egreja ou qualquer outro lugar onde um homem e uma mulher possam falar de amor. Deve-se sentir na pintura o ar festivo do scenario de que o detalhe faz parte.

Ao subir o panno Araponga está falando sinceramente, Maria está sorrindo.

Scena unica

Araponga, Maria e depois Doca

ARAPONGA

(com sinceridade) Não ri. Não ri. Eu não te quero para uma hora apenas. É para toda a vida que eu te quero, Maria. Não ri. Não estou brincando. O coração de um homem da minha idade já se esqueceu de brincar: quando quer bem a uma mulher, quer bem pela ultima vez e para sempre. Vem, vem commigo para o sertão, Maria.

MARIA

Mas isso é impossivel. Eu sou uma mulher perdida, mulher de todo o mundo. Sou a Maria, a Maria de que toda a gente falla, a Maria do Doca, o que vive a custa de mulheres. Você, Araponga deve estar cançado de saber.

ARAPONGA

Sei, sim, sei. (Ligeira pausa) Este cacho de flor que tenho aqui no chapéo estava alli no brejo. E no charco, bem no meio do charco. Pisei muita lama para apanhal-o. Mas que flor bonita, cheira que até embriaga a gente. (Maria commove-se um momento) Falla, Maria, falla. Queres ir commigo?

MARIA

Não. Eu iria manchar a sua vida.

ARAPONGA

Não. Tu me vinhas era dar vida nova. Eu me julgava um homem feliz agora vejo que sou o mais desgraçado dos homens.

MARIA

Você é tão rico.

ARAPONGA

Sou. Não ha boiadeiro mais rico nos sertões do Maranhão. Os meus campos, as minhas fazendas não as posso contar de repente. É terra que ate parece que só acaba no fim do mundo. É gado como não ha tanta estrella no céo. No entanto agora eu vejo que não ha ninguem mais pobre do que eu. De que vale tudo isso, se tu não es minha.

MARIA

(commovida) Não posso. Não posso.

ARAPONGA

Eu me esqueci de casar. Meu coração esqueceu-se de escolher uma mulher para querer bem. A minha casa é uma casa sem dona. Porque não vens ser a dona da minha casa? Tudo será teu, a casa, as terras, o gado, tudo

MARIA

(idem) Não, não.

ARAPONGA

(cantando)

A minha casa sombria,
Lá no fundo do sertão,
É tão triste e é tão fria...
Vem, com tua saia, Maria
Aquecer-lhe a solidão.

Vem, com teus olhos, a vida
De um boiadeiro dourar,
Vem, com tua bocca florida,
Minha sorte desvalida
Colorir, enfeitiçar (Doca passa ao F. tendo visto tudo, vem de quem veio certificar-se)

MARIA

(tremula, medrosa) O Doca! O Doca, meu Deus! (O Doca sahiu)

ARAPONGA

Tens medo? Será por medo delle que não queres ir commigo. Se for por isso..

MARIA

Não.

ARAPONGA

Bem sabes que elle tem medo de homem.

MARIA

Não, não é por causa delle.

ARAPONGA

Então por quem é? Amas outro? (Confusão de Maria) Amas, sim! Quem é ?(Ella nega) Então porque não vens commigo.

MARIA

(canta)

Eu sou a flor venenosa,
Sou a pecadora flor...
Minha sina caprichosa
É a vida mais ditosa
Transformar em grito, em dor.

Continuar do numero anterior

P a n n o

....o....

Q U A D R O 3º

Largo da egreja. A egreja ao F.[illegible] E, a D. e no centro - mangueiras seculares. Noite de Natal. As paredes do templo estão illuminadas com copinhos e as arvores com balõesinhos toscos. A egreja está em nivel superior e antes da porta ha um terraço para o qual se sobe por duas escadas que se reunem num só. Na parede do terraço voltada para o publico um grande presepe armado. Ao subir o panno a scena está cheia e fulgurantemente illuminada. Muita alegria. Dansa-se a quadrilha ao som do canto e o canto e feito de maneira que se ouça bem distinctamente a voz de Salim marcando a quadrilha.

S c e n a I

Maria, Maroca, Vidoca, Santinha, Nicota, Salim, Casemiro, Araponga, Camponezes, Camponezas, Vaqueiros, Moças, etc.

(Pouca gente está fora da quadrilha. Maria dansa com Dedeco, Maroca com Araponga, Vidoca com Casemiro e Santinha, Nicota etc com quem o marcação determinar.

CORO

(enquanto é dansada a quadrilha)

Quem quer bem dorme na rua,
Na porta do seu amor,
Faz das pedras travesseiro,
Das estrellas cobertor

Você diz que bala mata,
Bala não mata ninguem,
A bala que mais me mata
São os olhos de meu bem.

Sinfonia

(7) x

uma das partes do quadrilha. Tal que [illegible]

SALIM

(marcando a quadrilha) Anavã pra frente! Anavã pra traz. Balancê. Roda. Outra vez anavã. Outra vez a mesma coisa. Chama de dama. Anavã pra traz. (Termina. Pouco antes entraram Franklin e Firmino. Este sobe encaminhando-se para a egreja. Franklin fica no primeiro plano.

Scena II

Os mesmos Archimedes e Firmino

ARCHIMEDES

(quando termina a quadrilha) Faça favor seu Salim. (Salim approxima-se) Quem lhe deu licença para marcar a quadrilha?

SALIM

(surpreendido) Vê! É preciso licença para marcar quadrilha?! Paga imposto?

ARCHIMEDES

Não paga imposto não senhor, mas só quem pode marcar sou eu. Como prefeito, como promotor, como juiz, como delegado, etc, etc a mim é que compete marcar quadrilhas nas festas.

MAROCA

Irra! isso tambem é de mais! Seu Archimedes é tudo nesta terra. Elle é que prende, elle é que solta, elle é que cobra imposto, elle é que ensina creança, elle é que ajuda missa, elle é que tira ladainha, elle é que bota bicho, elle é que concerta machina de costura - puxa! nem ao menos marcar quadrilha elle deixa para os outros!

ARCHIMEDES

D. Maroca, eu tenho muita consideração a senhora, mas faça favor de não perturbar o serviço publico. (Outro tom) Muito bem, seu Casemiro, o senhor dansando e o serviço publico por fazer.

CASEMIRO

(aborrecido) Nem ao menos na noite de Natal eu posso me divertir!

ARCHIMEDES

Já fez o officio do delegado ao promotor publico communicando que o Chico Peba fugiu da cadeia?

CASEMIRO

Sim, senhor, está aqui. (Entrega o officio)

ARCHIMEDES

Para que é isso?

CASEMIRO

Para o senhor. O senhor não é o promotor?

ARCHIMEDES

(irritado) Mas neste momento não, seu Casemiro! O senhor bem sabe que eu tenho uma hora para cada cargo. Sou um homem methodico. So sou promotor as 9 da manhã. As 10 sou professor, as 11 sou prefeito, as 12 sou boticario, etc,etc. Vou lhe dar um horario escripto. (Helena, Lauro, Firmino e Merandolina pouco antes entraram vindo da egreja. Archimedes viu-os e encaminha-se para ellas. Conversam)

S c e n a II

Os mesmos, D.Helena, Dr.Lauro, Merandolina, Firmino

NICOTA

(aparte a Maroca) Que escandalo a senhora estava dando: toda se derretendo para seu Archimedes.

MAROCA

(enthusiasmada) Ah, minha filha! que homem! E de fazer agua na bocca! Se elle soubesse quanto eu gosto delle!

NICOTA

Dona Maroca, a senhora é casada!

MAROCA

Mas eu tenho culpa do Serafim ter ido para o Amazonas, tirar borracha?!

HELENA

(que desceu com Lauro, Firmino e Archimedes, falando para o povo)Brinquem. Brinquem e preparem-se para brincar muito em Santa Amalia no anno que vem. O Dr.Lauro está me dizendo que vae fazer uma grande festa.

LAURO

Uma festinha. Quero todos lá.

VARIAS VOZES

Viva o Dr.Lauro! (Forte agitação no meio do povo. Gritos: - Largal! Largal!

UM RAPAZ

(trazendo Calunguinha no 1º plano, nos murros nos safanões) Vejam, o Calunguinha está comendo terra! (Toda a gente se approxima)

CALUNGUINHA

(abestalhado, chorando) Eu não estou comendo

HELENA

UMA MULHER

(dando um safanão) Este sem vergonha! Tratante homem

ARCHIMEDES

(sacudindo Calunguinha) A primeira vez que o senhor me comer terra vae para a cadeia, ouviu?

LAURO

Deixe o rapaz, professor. Elle não tem culpa.

ARCHIMEDES

Como não tem culpa, doutor?

LAURO

Elle como terra é porque é doente. O que é preciso é cural-o.

MARIA

(passando carinhosamente o braço no hombro de Calunguinha e subindo com elle) Vem cá, Calunguinha, vem cá.

Scena III

Os mesmos e as Pastorinhas

(Rompe forte o canto das Pastorinhas. Alegria em scena)

PASTORINHAS

(entrando) Vamos lindas pastorinhas
A lapinha de Belem,
Vamos ver o Deus-menino
Que nasceu para o nosso bem (Evoluções deante do presepe)

Brilha uma estrella no espaço
Que esplendor a noite tem!
Vamos lindas pastorinhas
A lapinha de Belem

(Firmino, Helena, Merandolina, Araponga e Lauro formam um grupo. Archimedes conversa noutro grupo com Salim e outros)

ARCHIMEDES

(logo que termina o canto, para Salim) Então elle disse isso? (Salim confirma) Vou mandar prendel-o. (Araponga deixou o grupo em que estava e approximou-se)

SANTINHA

Que foi?

ARCHIMEDES

O linguarudo do Biné. Anda mexericando com o meu nome. Disse ao Salim que eu estou destelhando a Casa Camara para concertar a minha casa. Seu Caseiro, logo que o Biné appareça aqui mande recolhel-o no xadrez. (Passeian-

gente vive zonza de bontos, zonza de mexerico. Vive aqui quazi toda a gente brigada. Por que? Intriga do Biné. Esta moça é mal falada, aquella idem, aquella tambem. Por que? Calumnia do Biné.

ARAPONGA

Diga-me uma coisa. Quem é o Biné? É aquelle rapazinho do calombo na testa?

ARCHIMEDES

Esse mesmo

ARAPONGA

Mas esse não pode ser. Esse é surdo-mudo

ARCHIMEDES

Pois é mesmo. É surdo mudo mais é uma lingua damnada. (Incredulidade de Araponga) Acredite: o maior intrigante desta terra, o maior bonteiro é um surdo mudo.

LICA

(que se approximou) Então, seu Araponga, que o senhor me diz. Que tal achou as minhas pastorinhas.

ARAPONGA

Muito bonita .Achei que ellas cantaram muito pouco

LICA

Vae cantar mais, mas depois que der meia noite

ARAPONGA

Então vamos concluir a quadrilha

VIDOCA

(gritando) A quadrilha! a quadrilha! (Formam-se os pares da scena I)

SALIM

(para Archimedes) Marca o senhor ou marco eu?

ARCHIMEDES

Já começou - termine (Musica dá primeiro accordes)

MERANDOLINA

(brutalmente) Parem! (Musica para) Vidoca, eu não lhe prohibi que dansasse.

(Surpreza geral)

VIDOCA

Mas mamãe...

MERANDOLINA

(arrebatando-a do braço de Casemiro) Não dansa, não quero! ouviu?

MAROCA

(interpelativa) Mas por que a menina não pode dansar?

MERANDOLINA

Porque ella é uma moça e uma moça de familia não dansa onde dansa uma mulher perdida.

TODOS

Oh!

MERANDOLINA

(ordenativa) Dedeco, eu não lhe disse que não dansasse com essa mulher?

(Espanto. Silencio. Constrangimento. Ninguem fala pela desorientação de surpreza. Depois de algum tempo Maroca vae protestar

MARIA

(que tomou scena, interrompe-a com um gesto e fala) Ella tem razão. Eu não sou mulher para estar aqui (Faz movimento para sair)

HELENA

(fazendo-a deter no longe) Maria, fica. (Um momento) Deus que está no ceo é que pode julgar os que são puros e os que não são (Alegria geral)

MERANDOLINA

Vidoca, Dedeco vamos nos embora!

MAROCA

(firme) Bôa noite!

ARAPONGA

A Maria ficou sem par. Quem quer ser o par de Maria?

LAURO

Eu.

MERANDOLINA

(que estacou a saida) O Doutor?

LAURO

Sim.

MERANDOLINA

E sabe o doutor quem é essa mulher?

LAURO

Sei. É uma creatura que foi humilhada. (Gestos de satisfação geral. Saem Merandolina, Dedeco e Vidoca)

S c e n a IV

Os mesmos, menos Merandolina, Vidoca e Dedeco

MAROCA

(depois de ver Merandolina sair) Vae-te para o diabo! (Risos) Que mulher implicante!

NICOTA

Se ella é assim tão fina porque não ficou na terra della. Todo essa importancia porque o marido foi administrador de uma fazenda. Imaginem se elle fosse o dono!

MAROCA

E toda dura! (imitando as maneiras de Merandolina) Parece que enguliu um páo de bandeira. E aquelle ar! parece que está sentindo máo cheiro em tudo.

SALIM

Ella é que perdeu. Perdeu a boia. Está vindo um cheiro de leitão assado d'alli de onde estão as mesas.

ARAPONGA

O que passou passou. Vamos a quadrilha!

VARIAS VOZES

A quadrilha! a quadrilha! (Formam-se os pares. Salim vae dar o signal aos musicos quando os sinos ao mesmo tempo dão uma pancada. Subitamente se estabelece o silencio. Ar de respeito e contricção em todas as phisionomias. Ninguem se move)

HELENA

(no meio da scena, voz commovida) Os gallos cantaram, meus filhos. É meia noite. A hora em que Jesus nasceu

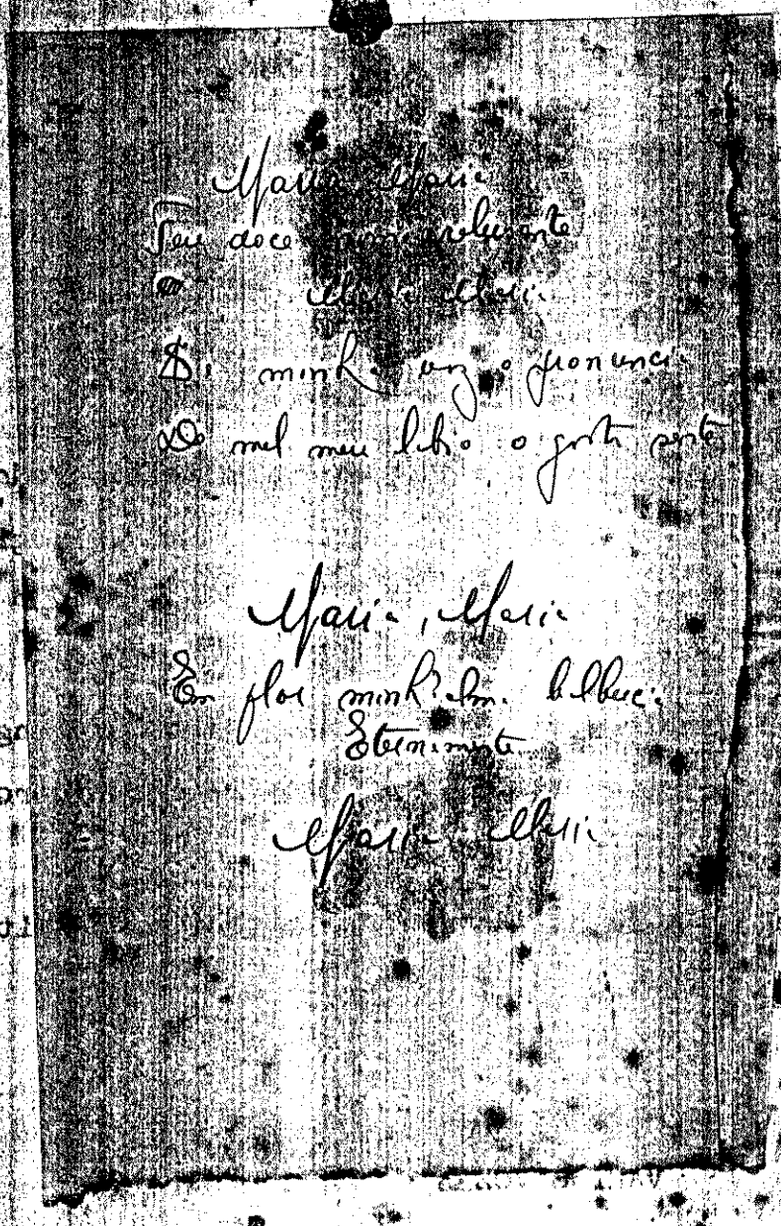
MARIA

(caminha humildemente até junto de Helena) Sua benção, minha madrinha.

HELENA

(dando-lhe a mão a beijar) Deus te abençoe e tenha pena de ti minha filha. (Todos do lugar em que estão estendem a mão num gesto que pede benção) Deus abençoe a todos (Com tom suave, religioso) É a hora sagrada, meus filhos. Vamos pedir a Deus que tenha misericordia de nós, das nossas fraquezas e das nossas miserias. Vamos pedir a Jesus que nos apague da alma o orgulho, a ambição e o odio. Que nos dê paz! (seus joelhos vão se dobrando) que nos dê a paz! que nos dê a paz! (ajoelha-se. Todos se ajoelham religiosamente)

TODOS



(D) Lamo = Maria!
Maria! —
O coração porti soffra
Maria! Maria!
O teu sorriso enquieta
= Amor ~~[illegible]~~ querido
~~[illegible]~~
Maria! Maria!
O coração porti soffra
Maxime Despreza
Maria! Maria!
Não sei que gozo exquisito = Suas frases alento
E como um filtro bendito - Envolve o meu coração.
Adoramo-nos Fim

(cantando, a principio em surdina)

Hosanna n Deus nas alturas,
Deus de gloria, Deus de luz,
Leva as nossas amarguras
Jesus! Jesus!

(Na repetição vão todos se levantando, sempre respeitosos e entrando na egreja. O canto vae-se apagando, apagando até desapparecer. Em scena ficam apenas Maria e Lauro. Maria acompanhou o povo mas ao chegar ao terraço da egreja voltou.

Scena V e ultima

Maria, Lauro e depois Doca

MARIA

(vindo commovidamente até Lauro) Muito obrigada pelo que o senhor me fez.

LAURO

Nada.

MARIA

(que deu dois passos n caminho da egreja, voltando) Como o senhor é bom! (Ficam os dois olhando um para o outro. Têm muita coisa para dizer mas não dizem nada. Maria caminha de novo. Sobe a escada da egreja, chega no terraço. Olha para Lauro. Fica um instante em contemplação. Elle canta)

LAURO

(cantando)

Não sei que goso esquesito
Tu me trazes n emoção
Como que um fluido bemdito
Envolve o meu coração

O meu sonho quando vôa
Aos teus effluvios risonhos
Toda a minh'alma reboa
Numa alluvião de sonhos

(A' proporção que elle vae cantando ella vem descendo a escada da egreja e approximando-se. Ella solua)

LAURO

Choras? Por que?

MARIA

Porque sou quem sou. (Silencio. Ella vae se afastando para a escada da egreja. Ao chegar elle começa a cantar

Sou a flor desfolhada
Que perdeu aroma e cor

Chegou no terraço. O Doca entrou. Elles não perceberam)

LAURO

(cantando) Tu és a doce alvorada,
És a alvorada do amor

Mãe

(cantando) Toda flor quando é manchada
Não é nada, não é flor (O ultimo verso já é cantado n.

norte da egreja e soluçando. Lentamente vae caindo o

Panno

....o....

Continuação do
primeiro entrecho

Virias Bruno

2º acto

# Maria

Seca rudo

em tres actos e 20 quadros

2º acto

Rio de Janeiro - em 1º - 1933

QUADRO I

Telão. Barraca de ciganos bem no centro. Tudo mais no escuro. Noite. Luz vermelha saindo pela bocca da barraca.

Ao subir o panno a Cigana está accocorada. Maria, ao seu lado, está tambem de cocoras e com a mão esquerda aberta deante da Cigana que lhe lê a buena-dicha.

S c e n a Unica

Cigana e Maria

CIGANA

(depois de examinar, pondo as duas mãos sobre a mão esquerda de Maria, ar de vidente, olhos parados) Houve uma desgraça na tua vida (Maria de olhos attentos é toda ouvidos) Hoje odeias esse homem (Fica silenciosa) [illegible]

[illegible]

MARIA

(tremula) Que é? Fala.

CIGANA

(olhos fechados, ar somnambulico) Muito longe. Muito longe. Uma estrada longa, [illegible]. De um lado - rosas. Do outro lado - lama. Uma mulher a seguir pela estrada. Tem um diamante na testa. Que diamante lindo! fulge, fulge, [illegible], fulge mais que um sol. (Assustada) Um homem. Um ladrão (Vivamente) corre para a mulher. Domina-a. Arranca-lhe o diamante, [illegible] Ella atira-se-lhe em cima. Atracam-se. Lutam. Ella (com um grito) ai! arremessa o diamante no lamaçal. (Pausa. Fadiga) Estou vendo. Estou vendo.

MARIA

(anciosa) Fala. Fala.

CIGANA

Os ventos uivam, uivam, rasgando as roupas da mulher. [illegible] chora. Um mercador approxima-se. - Porque choras? [illegible] - O meu diamante, o meu the-

lamaçal. -Toma o teu thesouro, criatura, diz entregando-lhe o diamante. -Para que me serve, se elle caiu na lama! exclama a mulher. -Para que te serve? O teu diamante é puris imo e um diamante de bom quilate não perde por ter caído no podridão; tirado do podridão continua diamante de bom quilate. Dou-te por elle todos os candieiros carregados de ouro que trago commigo. Vou leval-o para a corôa de um rei. (Cala-se. Pausa)

MARIA

Não compreendi. Que significa tudo isso?

CIGANA

É um simbolo. Os simbolos não se explicam. Elles proprios falam. (Examinando novamente a mão de Maria tem um susto)

MARIA

(atterrada) Alguma desgraça?

CIGANA

Uivam os ventos, uivam, uivam. (Muito assustada) Mata! Mata! Se te quizerem matar, mata.

MARIA

(erguendo-se assustada) Alguem quer me matar? Fala. Fala.

CIGANA

(já de pé) A cigana não mente. Mata. Mata quem te quizer matar( Tirando uma faca da cintura e entregando a Maria) A tua felicidade está na ponta desta faca. (Num susto agarra-se a Maria a tiritar, ar sonambulico. olhos parados. Nesse momento faz-se luz nos dois lados da scena e apparecem ciganas de cocoras, olhos estaticos. Uma musica ao longe) Estou vendo. Estou vendo. Estou vendo. (Lentamente, lentamente vae caindo o

P A N N O

....o....

QUADRO II

Nº 11

Feito

...tão do engenho Santa Amalia. Engenho moderno com instalações adeantadas. ...frente, a D., a E. - casas de machinas, navilhões e outras dependencias ...engenho. Ao F. vêm-se as chaminés e as casas a encosta da montanha. Numa ...as dependencias, na que fica bem a frente, ha uma varanda praticavel, a ...ura de trez metros do solo, a qual se sobe por uma escada que o publico ...vê. Entre uma dependencia e outra - arvores. Entrada e saida

Cigana

Trago o inferno no peito
No semblante o paraíso
Eu oculto os meus mistérios
Com o meu fingido sorriso

Embora por ser desgraça
Mas deixa de ser mistério
Pois corta pelas raízes
Males que a vida não cura

Infeliz de quem mendiga
Um sorriso na existência
E que morre à míngua dele
Descuido (?) de providência

Os ferros d'el rei são duros,
Mas o do amor é mais forte,
Para os d'el rei se tem limas,
Para os do amor só a morte

Coro

Ê lê... lê... lê
Lô... lô... ê lê

Ao subir o panno, no meio da scena estão bailando os cigannos. Atras os cigannos que em seguida entrarão no bailado. Scena cheia. Gente em todo o lugar que a conveniencia e a belleza da marcação determinarem. As figuras com interesse assistem o bailado.

S c e n a I

Lauro, Firmino, Casemiro, Araponga, Calunguinha, Salim, Helena, Maria, Maroca, Santinha, Nicota, Vidoca, Merandolina, Operarios, Crianças etc.

(O bailado dos Cigannos N. 11 Musica para o bailado dos ciganos

(Terminado o bailado - palmas. Alegria. Movimento)

LAURO

(para José Firmino e para Helena) Que tal acharam?

FIRMINO

Bonito

HELENA

Encantador. A sua festa está interessantissima.

MAROCA

Quer saber do uma coisa Dr.Lauro? ou, desde menina que vejo bandos de cigannos entrarem ahi na villa, sairem. Nunca pensei que elles tivessem prestimo para coisa nenhuma a não ser para negociar cavallo. O senhor foi descobrir que elles sabiam dansar

LAURO

(depois de attender Maroca com um sorriso) Bernadino, o pavilhão 2 está aberto?

CALUNGUINHA

Está, sim senhor

LAURO

(para Firmino e Helena) Quero mostrar-lhes a instalação do ensacamento de assucar (Saem para a E.Lauro, Firmino, Araponga, Salim, Helena, Maria, Merandolina, Operarios, Cigannos etc.

S c e n a II

Maroca, Santinha, Nicota, Vidoca, Calunguinha

MAROCA

Minha gente, esse é o Calunguinha?

CALUNGUINHA

(espevitado) [illegible]: Bernardino Severiano de Oliveira Barbosa, um creado ás suas ordens. Mas tenha a bondade de me desculpar. Neste momento não lhe posso attender, estou occupadissimo (Sae)

Scena III

Os mesmos, menos Calunguinha

MAROCA

(surprendin) Isso é milagre! O Calunguinha, cheio de lombrigo, barrigudo, comedor de terra, que tinha preguiça até de andar, agora todo espevitado parecendo um azougue! Já não é Calunguinha, é Bernardino Severiano de Oliveira Barbosa. Como foi isso.

SANTINHA

O Dr.Lauro tomou conta delle, deu-lhe remedio e curou-lhe a oscilação, a preguiça.

VIDOCA

Elle está todo falante.

NICOTA

Dizem que é o alumno mais intelligente da escola aqui do engenho.

SANTINHA

Progresso é progresso, dona Maroca. Isto é que é engenho. Cura-se o trabalhador, instrue-se o trabalhador. O coronel José Firmino que estoire de raiva, mas o engenho dello, com todo aquelle atrazo, depois deste é uma vergonha.

VIDOCA

E a Maria? Está ou não está com o Dr.Lauro? O Biné garantiu-me que sim.

SANTINHA

Mentira do Biné. Se elles já estivessem juntos não andavam se namorando

VIDOCA

Namorando. O Dr.Lauro dá-se ao ridiculo de namorar uma mulher dama?

MAROCA

Menina, menina, deixe esse tom de pouco caso. O mundo dá muita volta.

NICOTA

(á Santinha) Já viste como elles dois se namoram assim? (Com ternura) Parecem dois noivos.

MAROCA

Deus não se esquece de ninguem. A Maria, infeliz, explorada pelo Doca, ago-

rn encontrn dois homens que lhe querem bem de verdade. E que homens! O Arapongn e o Dr.Lauro (Um longo suspiro)

SANTINHA

Que suspiro comprido. É porque são dois homens, não, donn Maroca?

MAROCA

(olhos melosos) Qualquer um dos dois... Todos dois...

SANTINHA

Que é isso dona Maroca?

MAROCA

Que é isso? Eu tenho culpa do Serafim ter ido para o Amazonas.

VIDOCA

A senhora não pode se queixar. Seu Archimedes tem paixão pela senhora

MAROCA

(com desprezo) O Archimedes? aquella porcaria! Porcaria por porcaria eu tenho o meu marido

NICOTA

Sabem vocês quem appareceu na villa? O Deca.

VIDOCA

Por onde elle andava?

NICOTA

Quem sabe lá. Com medo do Dr.Lauro desappareceu. Agora voltou e hontem, na villa, num ajuntamento jurou matar a Maria.

MAROCA

Bandido!

## S c n e n a IV

Os mesmos e Calunguinha

CALUNGUINHA

(entrando) Estou ns suas ordens, donn Maroca.Agora posso-lhe prestar a devida attenção. Deseja alguma coisa.

MAROCA

Eu fiquei contente de lhe ver tão bem, Calunguinha

CALUNGUINHA

(emendando) Bernardino Severiano de Oliveira Barbosa, um seu crendo. Agradecido

SANTINHA

[illegible] Está forte.

CALUNGUINHA

Eu, D.Santinha, era uma creatura doente, hoje sou um individuo são. E realiso actualmente as duas nobres funcções do homem: estudo e trabalho.

NICOTA

Já ouvi dizer que você é o alumno mais estudioso

CALUNGUINHA

(modesto) Bondade dos meus collegas e dos meus mestres

MAROCA

E gosta de trabalhar, Calun... (Emendando) Como é o nome

CALUNGUINHA

Bernardino Severiano de Oliveira Barbosa

MAROCA

Gosta de trabalhar?

CALUNGUINHA

Se gosto! A occiosidade, dona Maroca, é o mais funesto cancro que corroe os alicerces da sociedade (Surpreza de todos) O trabalho é a pedra basilar das sociedades organisadas (Applausos das moças)

MAROCA

(surpreendida, deslumbrada) Bravos, bravissimo!

Scena V

Os mesmos e Salim

CALUNGUINHA

O trabalho é a grande força constructora, dona Maroca. (Entra Salim e estaca surpreendido e fica boquiaberto a ouvir) É a seiva que fecunda. O dynamo que acciona. A scentelha que não se apaga. Que não se apaga, digo bem porque, como disse o immortal Pasteur, não ha trabalho perdido na face do planeta

TODOS

Bravos! bravos.

SALIM

Bravos, Calunguinha

CALUNGUINHA

(emendando) Bernardino Severiano de Oliveira Barbosa (Continuando) O trabalho é a alavanca de Archimedes que desloca os mundos

SALIM

(subitamente, vivamente) Oh! O Archimedes nesta terra é tudo: delegado, juiz professor, sacristão. Até mundo elle já deslocou com alavanca?

SANTINHA

Não é seu Archimedes - o nosso. E' outro.

SALIM

(candidamente) O outro eu não conheço. Não é meu freguez.

CALUNGUINHA

Pobre homem! Não nega que vive lá do outro lado, em derredor do atraso do engenho Mirador (Continuando) O trabalho é a dignificação dos povos (Em crescendo) Quando amanhã cada brazileiro comprender que a maxima obrigação de quem ama a sua patria é trabalhar, quando amanhã cada um de nós for conscientemente um operario, quando cada casa for uma tenda, cada campo uma seara, cada aldeia uma usina, cada cidade uma multidão de usinas, quando amanhã em vez de politicalha tivermos actividade, em vez de ambição de postos tivermos ambição de produsir, tu Brazil querido, deixarás de rastejar nas regiões das formigas para ascender ao azul glorioso das alturas em que libam as aguias e os condores.

TODOS

(interrompendo-o com exclamações e palmas ardentes) Bravos! bravos! bravos!

CALUNGUINHA

(mesmo tom) O trabalho, só o trabalho produsirá o milagre da transformação, porque, em todos os tempos só ollo... só elle... só elle... (Mette rapidamente a mão no bolço, arranca umas tiras de papel e lê) só elle tem realisado a luminosa redempção das nacionalidades

TODOS

(docencionados Oh!

CALUNGUINHA

Mas voces pensavam que o que eu estava dizendo era meu?

MAROCA

Está claro

CALUNGUINHA

Qual o que! Eu nosso lá dizer coisas tão bonitas! É o discurso que o professor escreveu para eu recitar logo mais na hora da festa dos operarios alumnos. Estou decorando.

SALIM

Você é um intrujão

CALUNGUINHA

(sempre agil) Dão-me licença. Vou ver umas pequenas que estão alli perto da usina electrica.

MAROCA

Gente. Então já está namorando, já quer casar

CALUNGUINHA

Certamente

MAROCA

Mas não precisa ir tão longe. Estão aqui trez moças

CALUNGUINHA

(medindo-as) Não são o meu typo (Canta)

1º
Quero uma moça geitosa,
Que me dê muita beijoca...
VIDOCA
Que seja muito amorosa?
MAROCA
E que se chame Vidoca?

(faceira) (intencional)

CALUNGUINHA

Quero uma linda pequena
Pequena aqui da pontinha
SANTINHA
Que tenha a pelle morena?
MAROCA
E que se chame Santinha?

(faceira) (Intencional)

CALUNGUINHA
2-
Um pequenino que me faça
Andar sempre em cambalhota
NICOTA
Que seja um mimo, uma graça?
MAROCA
E que se chame Nicota.

OS CINCO

Ai, ai.— Amor é mãosinho
~~Pra mim, pra você,~~
" " Dóe, dóe como espinho
" " ~~É bom como quê~~ (Saem todos)

Scena VI

Firmino, Archimedes, Duas Cigarras, Dois Cigarros

(Archimedes e Firmino entram acompanhados pelas Cigarras e pelos Cigarros)

FIRMINO

(para a Cigarra que o persegue) Não quero <u>buena-dicha</u> nenhuma

ARCHIMEDES

(para o Cigano que o persegue) Eu não acredito nisso (Para os Dois Ciganos) O cavallo está amarrado na porta da minha casa, do outro lado do rio. Tomem a canôa ahi no porto. É um pulo

UM CIGANO

E quanto o meu ganjão quer por elle?

ARCHIMEDES

Vão ver primeiro o animal. Depois fazemos o negocio. Uma coisa vocês fiquem sabendo: nesta beirada do rio não ha cavallo melhor que o meu. (Para os Ciganos) Ou vocês socegam ou eu prendo vocês (Ciganos afastam-se)

CIGANO

Nós vamos lá (Saem Ciganos Ciganas ficam, mas afastadas)

S c e n a VII

Os mesmos menos os dois Ciganos

ARCHIMEDES

(approximando-se de Firmino) Qual era a novidade, compadre

FIRMINO

(misteriosamente) Em pouco tempo eu serei o dono aqui do Santa Amalia. Ponho o Dr.Lauro para fora.

ARCHIMEDES

(com grande surpreza) Como?

FIRMINO

Você bem sabe: para fazer tudo isto o Dr.Lauro levantou dinheiro em bancos (Archimedes com a cabeça vae mostrando que sabe) Tem pago muita coisa, mas sem pontualidade. Sem acabar de pagar, com a mania das innovações, mandou buscar mechanismos novos. Isso fez com elle não tenha recurso para pagar o proxima prestação. Mandou então pedir ao banco que lhe consentisse reformar a letra.

ARCHIMEDES

Tudo isso eu sei. O banco consentiu com a condição delle pagar os juros, isto é 20 contos.

FIRMINO

Mas o que você não sabe é que o banco me escreveu nomeando-me seu procurador aqui com a recommendação de protestar as letras se o Dr.Lauro não pagar os 20 contos

ARCHIMEDES

Mas isso elle paga

FIRMINO

Não pagn, não senhor. Para formar fundos [illegible] elle enviou para o capital aquella partida de assucar cristalisado. Pois a embarcação naufragou [illegible]. Elle ainda não sabe.

ARCHIMEDES

E quem lhe contou, compadre?

FIRMINO

O Biné!

ARCHIMEDES

E como o Biné soube disso?

FIRMINO

Sei lá! O Biné sabe tudo. Advinha.

ARCHIMEDES

Pode ser mentira.

FIRMINO

Não é. O Biné monte, mas quazi tudo que elle diz é verdade (Ciganas descem perseguindo-os. Elles mudam de logar) De forma que no dia do vencimento da letra se elle não pagar os 20 contos de juro ou protesto os titulos e requeiro-lhe a falencia. (Para as Ciganas) Vão embora! Requerida a falencia é o desastre. Compro isto no banco por 4 vintens. Que tal?

ARCHIMEDES

Esplendido! (Para a Cigana) Deixa-me mulher

FIRMINO

Mas isso é segredo(Para a Cigana) Eu não quero ler sorte nenhuma! (Sae desesperado, fugindo da Cigana. Ciganas saem. Vem entrando Casemiro)

S c e n a VIII

Archimedes, Casemiro, depois Lica e Salim

ARCHIMEDES

Temos contas a ajustar, seu Casemiro. O senhor está relaxando o serviço publico. Vive ahi de namoro com a dona Vidoca. Eu tenho visto tudo

CASEMIRO

Mas seu Archimedes, eu sou um homem...

ARCHIMEDES

(Intalhando) Homem tambem eu sou. Eu tambem gosto de amar, mas me privo disso por causa do serviço publico (Casemiro quer falar) Não me falo. O senhor

um anno de exercicio?

CASEMIRO

Não senhor (Entrou Lica, quiz falar e não poude porque Archimedes não lhe prestou attenção)

ARCHIMEDES

Mandou o officio ao collector dispensando o advogado do imposto de profissão (Casemiro vae respondendo: -Não senhor!) Mandou o officio do professor ao prefeito? Mandou o officio do juiz ao intendente? Mandou o officio para o sacristão? (Entrou Salim e não poude falar) Então o que o senhor fez? Fale

CASEMIRO

Mas sr. Archimedes quem é o juiz? o delegado? o prefeito? o collector? o advogado? o promotor? o boticario, o professor? o estafeta? o sacristão?

ARCHIMEDES

Sou eu.

CASEMIRO

Então não precisa officio

ARCHIMEDES

Tanto precisa que o senhor quando não tinha nomeio os enviava

CASEMIRO

Mas dantes o senhor tinha apenas 3 cargos, hoje tem todos, até do estafeta do correio. Vou passar a vida escrevendo officios?!

ARCHIMEDES

São cargos distintos, seu Casemiro!

CASEMIRO

Mas a pessôa é a mesma, seu Archimedes!

ARCHIMEDES

Não senhor. Na hora em que eu sou prefeito ou sou um Archimedes; na hora em que eu sou sacristão ou estafeta eu sou outro Archimedes.

SALIM

Ah! O senhor é o outro Archimedes - o da alavanca (Gritando para fora) Oh! dona Santinha, o Archimedes da alavanca é elle mesmo.

ARCHIMEDES

(para Lica) E você lá, sia Lica, que é què quer?

LICA

ARCHIMEDES

Chegou tarde. O expediente do boticario já está encerrando ~~as~~ das 8 horas

LICA

Mas eu só quero saber é se o menino continua com o remedio

ARCHIMEDES

Ah! isso já não é mais da competencia do boticario. É do medico. Tambem chegou tarde. O expediente do medico tambem já está encerrando.

LICA

Mas a creança vae ficar sem remedio!

ARCHIMEDES

Mas eu não posso attender. Tenho uma hora para cada cargo. O vigario dizia que eu era um homem eoletico, o juiz de direito dizia que eu era um homem dynamico. Mas o que eu sou é um homem methodico. Se eu não tiver methodo faço depois uma confusão damnada, misturo remedios com autos, misturo hostias com impostos. Neste momento eu sou prefeito (Consulta o relogio) E o expediente do prefeito está terminando. Faltam poucos minutos para eu passar para o expediente de collector (Salim está fazendo gestos) Que é que você quer Salim

SALIM

O meu animal que foi preso no largo da egreja

ARCHIMEDES

E você não leu o edital prohibindo cavallos soltos no largo da egreja? Fiz isso por causa dos cavallos dos ciganos

SALIM

Mas o meu animal não era cavallo.

ARCHIMEDES

Que importa! Quando a lei diz cavallos diz seus semelhantes: burro, jumento, egua, etc.

SALIM

Mas o meu animal era um porco. Porco é semelhante de cavallo.

ARCHIMEDES

(depois de meditar) Você agora me atrapalhou. Hein, seu Casemiro! é uma questão a se estudar (Consulta o relogio) Não posso resolver, Salim. Passou de hora. Está encerrando o expediente de prefeito. Eu agora sou collec-

## S c e n a IX

Os mesmos e Calunguinha

CALUNGUINHA

(entrando vivamente) Seu Archimedes, um grande barulho na beira do rio. Ciganos com vaqueiros.

ARCHIMEDES

Não posso attender, agora sou collector. O expediente de delegado foi encerrado as 9 da manhã.

CALUNGUINHA

Mas é preciso tomar uma medida. Os homens acabam se esfaqueando.

ARCHIMEDES

Mas é mesmo caso urgente?

CALUNGUINHA

Sim, senhor. O Biné veiu correndo me dizer que a coisa lá está terrivel

ARCHIMEDES

Tenho um recurso (Em voz alta como quem annuncia audiencia) Está aberto o expediente do collector! (Pequena pausa) Não ha ninguem que queira tratar com o collector? Vae ser encerrado o expediente de collector. Esta aberto o expediente do delegado. (Outro tom) Seu Casemiro, corra lá na beira do rio e prenda tudo! Se houver resistencia o senhor me officio para eu assignar o decreto de estado de sitio. (Todos saem. Maroca entra perseguida por duas Ciganas)

## S c e n a X

Archimedes, Maroca e Duas Ciganas

MAROCA

(para as Ciganas) Já trez ciganas me leram a mão e cada uma disse coisa differente. Vão ler a mão do seu Archimedes.

ARCHIMEDES

Esses diabos ainda não se foram embora!

MAROCA

(trocando) Seu Archimedes, mande ler a sua mão. O senhor aqui é tudo. Quem sabe lá se a cigana não adivinha que o senhor ainda vae ser papa.

ARCHIMEDES

(amavel) Estou prompto a mandar ler a minha mão se a senhora mandar ler a

MAROCA

Pois está feito. (Tira a moeda, paga a cigana e entrega a mão)O mesmo faz Archimedes com a outra cigana) ~~A cigana~~ (

1a.CIGANA

(lendo a mão da Maroca)Vaes ser muito feliz, vaes ter muita riqueza, vaes viver muitos annos

2a. CIGANA

(lendo a mão de Archimedes) Vaes ter muita riqueza, vaes ter vida muito longa, vaes ter muita felicidade

1a. CIGANA

Ha um homem que gosta muito de ti e se um dia tu gostares delle elle fará a tua felicidade.

MAROCA

(arrancando a mão da mão da cigana) Ah! todas vocês dizem sempre a mesma coisa (Cigana afasta-se)

2a. CIGANA

Tu gostas de uma mulher. Ella finge não gostar de ti, mas ella gosta muito de ti.

ARCHIMEDES

Basta! não quero ouvir mais nada. (Ciganas saem. Elle amavel, mas receioso) Dona Maroca ouviu a cigana dizer que ha um homem que gosta muito da senhora e que vae fazer a sua felicidade? Esse homem sou eu.

MAROCA

(asperra) Mas a tal mulher que finge não gostar do senhor mas gosta muito, não sou eu, absolutamente não.

ARCHIMEDES

Oh! D. Maroca! a senhora sempre a repellir o meu amor!

MAROCA

(maliciosamente, depois do modil-o) Seu Archimedes, eu pensava que o senhor fosse um homem de expediente encerrado... Qual é o expediente que está aberto agora? O do amor. O senhor nesta terra faz tudo, mas para mim, convença-se, para mim o senhor não abre o expediente do amor.

ARCHIMEDES

(canta) (13) Não me maltrates, Maroca,
Não me desproses assim.

#13

Musica

MAROCA

(cantn) Velho por velho coroca
Eu tenho o meu Seraphim.

ARCHIMEDES

Não me maltrates, Maroca
Não me desprezes assim.

MAROCA

— 2! —

Archimedes, Archimedes
Não insista em seu amor.

ARCHIMEDES

Nem um beijo me concedes,
Minha doce e linda flor?

MAROCA

Archimedes, Archimedes
Não insista em seu amor

ARCHIMEDES

— 3? —

Por te eu deixo, Maroca,
Todos os cargos até.

MAROCA

Velho por velho coroca
O Seraphim. tambem é.

ARCHIMEDES

Por te eu deixo, Maroca
Todos os cargos até

grande accento
Cantato, pois
vae ser canta-
da pela cha-
gueira mais
ridicula de
Roma

Scena XI

Maria, Uma Operaria, depois Lauro

MARIA

(entra inquietamente. Vendo entrar uma operaria) Sabes onde está o Dr.Laur

OPERARIA

Alli adeante

MARIA

Faz-me o favor de chamal-o. (Operaria sae. Ella passeia inquieta, vibrante

LAURO

(entrando algum tempo depois) Tardaste tanto

MARIA

Não pude vir mais cedo. Uma noticia ruim.

LAURO

Que é?

MARIA

O Doca voltou. Está na villa. Hontem numa roda, dizem que jurou me matar.

LAURO

O Doca é um covarde.

MARIA

Mas é valente para as mulheres

LAURO

Tuas mãos estão frias. Estas com medo?

MARIA

Estou. Depois do que a cigana me disse.

LAURO

Não acredites no que as ciganas dizem. Aqui estou eu para te defender (Cingem Canto)

Minha abelhinha medrosa,
Sinto-te toda a tremer,
Na colmeia do meu peito
Vem o teu susto acolher

MARIA

(Canto)

Sinto um frio que regela
Meu coração contrafeito,
Vejo sombras que se esgueiram
Nas solidões do meu peito

OS DOIS

(cantando)

Vem trazer-me o meu amado,
Vem trazer-me o teu calor,
Já não vivo sem teu beijo
Sem a luz do teu amor (Saem)

## S c e n a XII

Archimedes, Casemiro, Camponezes, depois Ciganos, Bine, Operarios

(Casemiro entra com varios camponezes ao mesmo tempo que Archimedes vem entrando)

ARCHIMEDES

Prendeu muita gente?

CASEMIRO

Não havia barulho nenhum. Era bonto do Biné. Apenas uma discussão acalorada

ARCHIMEDES

O Biné precisa ir para o xadrez, seu Casemiro. (Vêm entrando os dois Ciganos da scena VI. Elle surprendido) Já foram ver o cavallo?

CIGANO

Não queremos negocio com seu cavallo, não, meu genjão. Seu cavallo é cego.

Quem lhe disse isso?

CIGANO

O surdo mudo.

ARCHIMEDES

(fulo de raiva) O Bino? (Para um camponez) Traga-me o Biné aqui (Camponez sae com outros camponezes. Archimedes passeiando desesperado) Ninguem me peça pelo Biné. Seu Casemiro, tranque-o no xadrez e dê-lhe 2 dusias de bolos por dia. Se D. Helena ou o commadre Zé Firmino pedir por elle, finja attender, mas não attenda. (Entra Biné trasido brutalmente por dois camponezes, com acompanhamento de operarios e camponezes. Salim tambem entra) Vem cá patife! Para que tu foste dizer que meu cavallo era cego? (Biné nega com gestos) Fala! Linguarudo! Eu to mando cortar a lingua, bandido (Biné nega) Quem foi então? (Biné aponta Casemiro)

CASEMIRO

Eu? Não me intrigues

(Biné gesticulando diz que não foi Casemiro. Depois une os dois polegares, põe uma mão sobre a outra e aponta Casemiro

CASEMIRO

Não me metas nisso, rapaz

SALIM

Espera, deixa elle falar. Elle não sabe é falar portuguez. Eu sei falar portuguez. Eu decifro.

(Biné, com attenção geral voltada para elle dá uns passos imitando o ar duro e soberbo de D.Merandolina.

SALIM

É dona Merandolina

(Biné affirma com a cabeça e depois beija a mão como na benção, põe uma mão sobre outra e aponta Casemiro.

ARCHIMEDES

Comprendi.(Explicando e fazendo os gestos do Biné) É D. Merandolina, mãe da noiva do Casemiro. (Biné confirma com a cabeça) Foi D. Merandolina que disse? (Biné nega) Foi a filha della, D. Vidoca. (Biné nega; beija a mão e mostra as calças) Ah! foi o filho de D.Merandolina, o Dedeco (Biné confirma) Vou prendel-o. Elle hoje passa a noite no xadrez. Vamos (Saem todos)

Scena XIII

D. Helena e José Firmino

HELENA

(entrando a conversar com José Firmino) Gostei de você ter vindo á festa. Viu o que é um engenho moderno? Viu o que é progresso? Aprenda e introduza tudo isso na sua engenhoca. Porque o Mirador é uma engenhoca, seu Zé Firmino!

FIRMINO

Engenhoca mas não deve um vintem. E tudo isto aqui é dos credores. (Gesto de dinheiro) Comparado commigo o Dr.Lauro é uma formiga.

HELENA

Está ahi um desgosto que minha filha levou para a sepultura - não lhe poder tirar esse orgulho. Uma formiga! Ninguem desdenha dos pequeninos. Quando eu era menina vinha passar as ferias do collegio no Mirinzal, a foz do rio estava ficando entupida. Era necessario desviar a areia para um lado afim de que o outro lado tivesse fundo sufficiente para as embarcações. Veiu da capital um engenheiro. Apenas mandou buscar uma estaca e fincou-a dentro d'agua do lado esquerdo da barra do rio. Todo o mundo riu delle. Que aconteceu? Um grão de areia que vinha na correnteza, encontrando a estaca foi impedido de passar. Outro grão tambem foi. Outro. Outros. Milhares. Milhões. Resultado: annos depois, toda a areia do rio se tinha accumulado do lado da estaca e do lado opposto havia um canal profundo. Quem podia imaginar que uma simples estaca produsisse aquelle resultado? Ninguem desdenha dos pequeninos porque para Deus não ha senão formigas. (Para Araponga que vae entrando) Ora viva! que eu só lhe vi a hora das danças dos cignos.

O Dr. Lauro é uma formiga.

Scena XIV

Araponga, Maroca, Santinha, Vidoca, Maria, Operarios. Operarias, Camponezes Musicos, Cignas, Cignos

ARAPONGA

Eu andava pelas biboccas do engenho juntando gente para se brincar. (Entram Maroca e Santinha) Uma festa tão bonita e ninguem canta, ninguem dansa (Vão entrando: Nicota, Vidoca, Operarios. Operarias, Musicos, Cignas, Cignos) Rapsenda esmorecida

MAROCA

Já ouvi dizer que seu Araponga vae nos deixar nesta semana. É verdade (Mari

ARAPONGA

Eu já devia ter feito isto ha muito tempo. Estou aqui ha quazi um anno. Transferindo, transferindo.

NICOTA

(brincando, lançando os olhos a Maria) Não foi por mim que o senhor foi t transferindo. Hein Avosinha?

HELENA

(brincalhona) Alguma novilha que lhe deu uma chifrada no coração.

ARAPONGA

A sorte dos boiadeiros foi sempre essa: morrer de chifrada de uma novilha.

SANTINHA

(que trouxe uma viola; para Araponga) Todo o mundo diz que o senhor é cantador, mas ninguem aqui lhe ouviu. (Entregando-lhe a viola) Aqui está.

ARAPONGA

Isso foi nos meus tempos de rapaz. (Recebendo a viola) Vá lá (Senta-se Formam-se a roda)

NICOTA

Conte a novilha que lhe chifrou (Intencional) Maria, um auxi

ARAPONGA

(contando com os olhos em Maria

Minha novilha adorada
Que eu nunca pude amansar,
Tu me deste uma chifrada
Que não para de sangrar (Repete o primeiro verso e depois quem o repete é o côro)

Minha novilha faceira,
Se queres pasto de flor
Vem viver a vida inteira
No curral do meu amor (Idem,idem do verso acima)

Novilha de baba doce,
Quero ouvir o teu mugido
Chamar-me como se eu fosse
O teu garroto querido. (Idem, idem)

Minha novilha adorada,
A minh'alma em seus anceios,
Sonha morrer trespassada
Nos chavelhos dos teus seios

Minha novilha morena
Vou voltar p'r'o meu sertão
Eu de ti só levo a pena
Desta dor no coração (Aplausos, etc)

S c e n a XV

Os mesmos e Lauro

LAURO

(que entrou) Agora é a festa da escola do engenho. Convido-os a assistil-a.

(Todos começam a sair pela D.A. Maria sai D.B. Scena vasia)

S c e n a XVI

Maria e Doca

No momento em que Maria entra o Doca surge E.A.

MARIA

(num susto, estacando) O Doca

DOCA

(cynico, ameaçador) Sim, sou eu! Não me esperavas, não é verdade? Pois aqui está o Doca. (Caminha para ella. Ella vae fugindo

MARIA

(numa decisão) Afinal que queres de mim? Fala.

DOCA

Nada. Nada. Quero apenas beber o teu sangue.

MARIA

(friamente, decididamente) Vae-te embora, Doca. Pelo amor de Deus deixa minha vida socegada

DOCA

(riso escarninho) Ah! Isso não fica assim só. (Mostrando uma faca) Vês? Foi o que eu fui fazer lá fora: comprar uma faca para saber o gosto que tou sangue tem.

MARIA

(resoluta) Sae da minha frente.(Ella gargalha) Ou sae ou eu te mato

DOCA

(escarnecendo) Matas! Xentes! Que é isso?

MARIA

Mato-te, sim! mato-te porque tu me vens matando desde que me apparecesteste dente da vida. Eu era como todas as mais honestas desta terra: tu foste me buscar em minha casa para me atirares no mundo (Em crescendo) Toda a minha desgraça vem de ti. Eu era confiante e tu me enganaste. Eu era pura e tu me seduziste. Eu era só e tu me corrompeste. Sonhei um lar e tu me deste um atoleiro. Fizeste de mim um baleão. Enchias a minha casa de ho-

tins a custa do meu corpo. Todas as desgraças me trouxeste. Minha mãe morreu de vergonha de mim. Eu sou hoje a vergonha desta terra. Pois agora que eu encontrei um homem que me quer levantar da lama, tu queres impedir que esse homem me levante! Não. Eu me defenderei até o crime porque agora o que eu estou defendo é a minha dignidade. Tu me vens matando, matando. Agora quem te mata sou eu.

DOCA

(escarnecendo) Se não tens arma, toma esta. (Offerece a faca)

MARIA

(tirando uma faca do seio e mostrando-a) Tenho (Encaram-se) Não queres que (diz a cigana)
eu seja feliz, não é verdade? A minha felicidade está na ponta desta faca. Tudo supportei de ti. Que me enganasses, que me explorasses, que me enlameasses. Supportei porque tinha o coração vasio. Mas agora, não. Agora amo. E para defender o meu amor vou até a morte. (De olhos no céo) Deus! tu és testemunha do que eu fiz tudo para não matar. (outro tom) Sae da minha frente (Doca atira-se a ella. Duelo á faca. Doca vae dar um golpe e a faca cae-lhe das mãos. Quer apanhal-a mas tropeça num banco e cae. Maria põe-lhe um joelho no peito) Não quizeste que eu fosse feliz! não quizeste! não quizeste! (E vae se curvando para lhe cravar a faca no peito quando Helena surge na varanda praticavel o de um grito)

Scena XVII

Os mesmos, Helena, Lauro, Arsenio e as demais figuras do quadro

HELENA

(que surgiu na varanda quando Maria vae dar o golpe, num grande grito) Maria! (Maria assusta-se e estaca. Zonza, deixa a posição e attitude em que se encontra. A arma cae-lhe das mãos. Soluça. De olhos voltados para Helena canta. Lauro apparece na varanda quazi que ao mesmo tempo que Helena. Outras pessoas surgem em seguida. Pela D. e pela E. operarios, camponezes, ciganos, surpreendidos. Logo que Maria começou a cantar Lauro desceu a escada da varanda praticavel.

MARIA (cantando)

Não fui a tanto impellida
Pelos odios em furor,
Defendi a minha vida,
Defendi o meu amor

guinha, Salim etc

LAURO (fora Doca)

D Não mereces nem a morte
Alma que o nros vicia (Todos repetem)
O meu desprezo é mais forte
Do que a tua covardia

TODOS (fora Doca)

E A tua covardia

HELENA (que desceu, e Laura, cantando)

E Pobre filho bem querido
Peccaste contra o Senhor

~~MARIA~~ Helena

B Defendendo a minha vida,
C Defendendo o meu amor.

ARAPONGA (fora Doca)

Cobra vil e traiçoeira
F Deu o bote a traição (Todos repetem)

ARCHIMEDES (fora Doca)

Vaes pagar a brincadeira
Entre as grades da prisão (Faz um gesto e soldados põem

a mão em Doca

LAURO (quando Doca vae sendo preso)

F Vem a meus braços, querida

MARIA

F Vem defender minha vida
Vem defender meu amor.

Cae o

Panno

....o....

Continuação do concerto Entre Por elle e um passo tudo s... mistérios (motivos). de Maria Laura e Archimedes

Livro I.

IM

# Maria

Peça nuâo em

Acto III.

Rio de Janeiro – mucc – 1833

María

## ACTO III

Francisco Gómez

# QUADRO I

Grande salão da Casa da Camara. Na parede do F. - uma larga porta com reposteiro por onde vão entrar os artistas. As paredes do E.e do D. são em rotulas e estas, tanto de um lado como de outro, estão abertas, para o povo que está do lado de fora, assistir o espectaculo que se vae realisar no centro do salão. Entradas a á DB e DA, á EB e EA Nas paredes E e D uma fila de cadeiras ou de bancos para as pessoas gradas. O tecto é de traves e das traves ou apparentemente dellas descem os trapesios, as argolas, os ganchos e outros apparelhos de circo de cavallinhos. Dan.

17 — Musica de chegada do circo

Antes de subir o panno ouve-se a charanga tocando e uma formidavel assuada: gritos, batementos de pés, guinchos, assobios. Panno em cima continua a musica que está tocando fora e o barulho infernal do povo que ferve dentro do salão. No meio do salão, em destaque, Archimedes, gesticula vivamente, pedindo silencio sem ser attendido. Em certo momento, elle salta para cima de um banquinho e, com um brado energico, consegue o silencio do povo, no mesmo tempo que se estabelece o silencio da charanga.

## Scena I

Archimedes, Salim e Povo

ARCHIMEDES

(em pé num banquinho depois de feito o silencio) Run! run! Não admitto! não admitto esta falta de respeito! Vocês estão numa repartição publica, na Casa da Camara. Por que estas gritaria?

SALIM

Já passou de hora!

ARCHIMEDES

Não senhor! O espectaculo é as 4 da tarde e são 3 e meia. Foi por engano que se marcou para as 3 no edital. E mesmo que já tivesse passado da hora, vocês estão pagando alguma coisa. Então a prefeitura arranja um espectaculo de graça e vocês vêm fazer barulho e vaiar. Este espectaculo vocês devem a mim. A companhia de cavallinhos não vinha para cá que ella não trabalha em logarejos. Ia para a capital e aqui ficou encalhada por causa da barrei

ra da estrada de ferro que caiu com a chuva de ante-hontem. E fui eu, eu arranjei que ella desse este espectaculo ao povo desta terra, de graça aqui no edificio da prefeitura. E vocês vem se comportar desta maneira. Rua Tudo para o patio. E aqui dentro ninguem entra. Aqui é lugar das pessôas de categoria. (Todos saem D.E.

## S c e n a II

Archimedes e José Firmino

ARCHIMEDES

(para José Firmino que entrou) Que lhe parece, compadre? Foi o que se poude arranjar. A companhia não podia dar o espectaculo porque o toldo já estava na capital. Eu então me lembrei deste salão.

FIRMINO

Está bem. (Outro tom) Amanhã é o dia do vencimento da letra, seu compadre

ARCHIMEDES

E o Dr.Lauro entrará com os 20 contos dos juros, conforme o Banco exigiu.

FIRMINO

Não tem um vintem, A senhora minha sogra veiu me pedir que eu arranjasse um meio de retardar. - Não posso; eu apenas represento o Banco. Ella então me propoz que eu lhe comprasse a fazenda Mirimzal. Sabe para que? Para emprestar o dinheiro ao Dr.Lauro afim de que, amanhã elle pague a letra.

ARCHIMEDES

E ella gosta tanto do rapaz que quer sacrificar a sua melhor fazenda! (Tirando do bolso uma folha de papel) Está vendo isto? Eu faço tudo com antecedencia. É a petição da falencia do Dr.Lauro. Chegou a hora, elle não pagou, prompto! entra-se com a petição ao juiz.

FIRMINO

(que passou os olhos no papel) Mas você não pode funccionar como advogado

ARCHIMEDES

Porque não? O seu advogado sou eu.

FIRMINO

Mas você é juiz compadre.

ARCHIMEDES

Perdão. Acompanho o meu raciocinio: como advogado eu sou um Archimedes, como juiz eu sou outro Archimedes.

FIRMINO

ARCHIMEDES

Está, sim, compadre. Pois eu até já julguei as causas de que sou advogado

FIRMINO

(espantado) Você como juiz já julgou as causas de que é advogado (Zangado) O que o governo na capital não vae dizer de mim? A responsabilidade é minha, eu é que sou o chefe do partido.

ARCHIMEDES

O que eu fiz está direito, compadre, muito direito! Quem é que pode, melhor do que eu, saber se eu tenho ou não razão? Como juiz, portanto, eu não fui de encontro a minha consciencia. Julguei seriamente.

FIRMINO

Dando sentenças favoraveis as suas causas?

ARCHIMEDES

Está claro.

FIRMINO

Você vae ver! você vae ver o que depois acontece (Sae aborrecido D.A. Archimedes sae com elle. Sia Lica entrou E.A.)

Scena III

Sia Lica e Maria

MARIA

(que entrou inquieta) Madrinha Helena está ahi dentro

LICA

Não vi ainda. Parece que ainda não chegou.(Outro tom) E o Dr.Lauro arranjou o dinheiro?

MARIA

Não, não. A minha ultima esperança é madrinha Helena. Ella conseguiu arranjar tudo. (Outro tom) E você sabe sia Lica quem fez descarrilhar o trem em que ia o carregamento de assucar com que o Dr.Lauro ia pagar a letra de amanhã

LICA

Foi um desastre natural.

MARIA

Não, não foi. O agente da estação acabou de me dizer. Hontem terminou-se o inquerito. Tudo apurado. Foi o Daca. Ha testemunhas de vista. Provocou o desastre em cima do pontilhão, para o comboio cair no rio e não se salvar

LICA

Parece (Saem: Maria E.A. e Lica D.B.)

S c e n a IV

Casemiro, Calunguinha, Santinha, Nicota, Moças, Rapazes Musicos

A musica vem tocando de fora. Em scena dansam moças e rapazes

NICOTA

Tira o verso Casemiro

CASEMIRO (cantando)

(18)

Ninguem commigo se mette.
Não se metta mesmo não
Carrego leite em peneira
E piso vento em pilão
Asso manteiga no espeto
Eu faço gelo em fogão

Coro

Vuco-vuco, sinhô
Vuco-vuco, sinhá
Goiaba azeda
É praça (Dansa)

SANTINHA

Agora você, Calunguinha.

CALUNGUINHA (cantando)

Eu sou mais estrepulento,
Muito mais do que você,
Fiz cobra calçar chinello
Fiz um porneta correr
Fiz de uma feita uma moça
A idade toda dizê (Coro. Dansa)

S c e n a V

Os mesmos e Archimedes

ARCHIMEDES

(entrando no momento em que se dansa e canta) Parem com isso! parem! Então, seu Casemiro, o senhor!

CASEMIRO

Estamos brincando. Hoje é domingo!

ARCHIMEDES

Aqui é uma repartição publica

CALUNGUINHA

Uma repartição publica mas vae haver um espectaculo

ARCHIMEDES

E quem é você, seu Calunguinha, para fazer observações

Bernardino Severinno de Oliveira Barbosa

ARCHIMEDES

Não sei onde estou que não lhe mettn no xadroz.

SANTINHA

Elle está brincando, seu Archimedes! O senhor agora anda brabo!

ARCHIMEDES

Aqui não é lugar de dansa! Quem dansar vae lá para o pateo (Saem todos)

S c e n a VI

Archimedes e Maroca

MAROCA

(entrando) Muito obrigado, seu Archimedes. Esperei o senhor para concertar a minha machina de costuras e o senhor não appareceu.

ARCHIMEDES

Hoje não é dia de expediente de machina de costuras, D.Maroca.

MAROCA

O filho da Jovita está lá berrando de dor de dente e o senhor não foi arrancar o dente da creança.

ARCHIMEDES

Eu sou um homem methodico. O expediente de dentista é amanhã as 6 da tarde

MAROCA

Que é que o senhor me diz do meu terreno de que a prefeitura se apoderou?

ARCHIMEDES

Agora não posso dizer nada. Está encerrado o expediente do prefeito.

MAROCA

Não veiu carta para mim?

ARCHIMEDES

Veiu. Mas só será entregue amanhã. O expediente de estafeta está encerrado desde as 9 da manhã.

MAROCA

(desesperada) Bolas! O senhor tem todos os cargos e todas as funcções e nunca se lhe encontra na funcção e no cargo de que a gente precisa. Quero a minha carta. Quero lel-a Estou com saudade do meu marido. O senhor sabe o que é uma mulher com saudade do marido

ARCHIMEDES

Não, D.Maroca, não. Nunca tive marido que fosse para a

## Scena VII

Os mesmos e D. Helena

HELENA

(entrando quando Maroca está ainda agitada) Que é isso, Maroca, Você quer dar bordoada em seu Archimedes?

MAROCA

É o diabo deste homem que está sempre com o expediente encerrado. Quando se precisa delle como sacristão elle é boticario, quando se precisa delle como boticario ~~[illegible]~~ elle é sacristão.

HELENA

(com a sua expressão presentoira) E como medico é preciso distinguir: ora é allopatha, ora homeopatha. Só lhe falta ser catholico e protestante ao mesmo tempo.

ARCHIMEDES

Tambem sou.

HELENA

O que?

ARCHIMEDES

Catholico e protestante. E espirita tambem. Sigo o que o catholicismo tem de bom, o que o espiritismo tem de bom e o que o protestantismo tem de bom.

HELENA

O senhor é republicano ou monarchista?

ARCHIMEDES

As duas coisas. Não se pode negar que a republica e a monarchia são bellas.

MAROCA

Elle não deixa vaga para ninguem. Quer ser tudo.

ARCHIMEDES

Eu sou ecletico, como dizia o vigario. Ecletico, dynamico e methodico

MAROCA

É amoroso. Accrescente amoroso. Gosta de fazer declarações a senhoras casadas

ARCHIMEDES

(vivamente) D.Maroca! A senhora me põe vexado deante de D.Helena, senhora que eu tanto respeito.

MAROCA

Fez declarações a mim, sim senhor! É amoroso. O senhor é ecletico, dynamico, methodico e amoroso (Vendo que Archimedes se afasta)Não fuja. Venha cá (Elle sae D.A.) Venha cá. Venha cá (Sae D.A.

Scena VIII

D. Helena e Maria e depois Santinha

MARIA

(entrando afflicta) Minha madrinha (Beija a mão de Helena) Que a senhora me diz?

HELENA

Até agora nada pude arranjar minha filha. José Firmino diz que não pode fazer nada. Quiz vender-lhe qualquer fazenda minha mesmo o Mirimzal para arranjar o dinheiro. Elle que tantas vezes tem querido negocio commigo, agora recusou

MARIA

(dolorosamente) Que vae ser do Dr.Lauro?

HELENA

Vae ser o que Deus quizer e tudo que Deus quer é bom

MARIA

Amanhã Santa Amalia será de outro dono

HELENA

Não será. O carrancismo nunca venceu o progresso. Deus não vae permittir que uma obra tão grande e tão bella desmorone de uma hora para outra desgraçadamente. Ha de apparecer um remedio

MARIA

Tenho medo que o Dr.Lauro não resista

HELENA

Resiste. Um homem que tem pulso para erguer tão grande obra, tambem tem força para resistir a todos os golpes

MARIA

Mas o coronel José Firmino...

HELENA

Não pode fazer nada (Depois de pequenina pausa) Ou melhor, não quer fazer. José Firmino é um homem orgulhoso, Foi sempre o senhor supremo disto tudo. Foi com máos olhos que elle viu surgir [illegible] alli defronte, o prestigio do Dr.Lauro (Entrou Santinha)

SANTINHA

Vovosinha, o coronel José Firmino está chamando a senhora (Sae)

HELENA

Coragem minha filha. Deus não abandona os seus filhos

Scena IX

Maria e Lica

LICA

(que entrou) Tu estás chorando, Maria?

MARIA

Venha ca, sinh Lica, venha cá. O Araponga já chegou?

LICA

Já. Está communicando a todo o mundo que parte amanhã a tarde

MARIA

Você vá me dizer ao Araponga que eu estou disposta a partir com elle

LICA

(surprendida) Maria, tu não estas vivendo com o Dr.Lauro!

MARIA

Vá dar o meu recado ao Araponga. Que elle vá se encontrar commigo amanhã as 9 da manhã lá na sua casa.

LICA

Na minha casa?

MARIA

Sim. Faça-me esse favor. Diga-lhe que se elle estiver disposto a me dar 20 contos de reis, eu parto com elle.

LICA

20 contos! (Mostra pela expressão do rosto que comprehendeu todo o sacrificio da Maria. Pequena pausa)

MARIA

Vá, vá de [illegible]

Uma marcha de circo
Uma guerita, bonita
V.S. amanhã - Ato 19

Scena X

O sino toca dando signal do começar o espectaculo. Gritaria festiva fora. Toca a charanga fora. Vão entrando as figuras: José Firmino, Archimedes, D.Helena, Maroca, Dr.Lauro, Santinha, Nicota, Casemiro, Araponga, Varias moças. Varios homens. Essas pessôas vão occupar a fila de cadeiras ás paredes D e E. Ao lado de fora [illegible]

Soldat ses outils
de table sous table
qui la table tient.

luções vae tomar o lugar que a marcação determinar. Quando cessa a musica abre-se o reposteiro e apparece o director da companhia.

DIRECTOR DA COMPANHIA

(no meio da scena) Respeitavel publico...

ARCHIMEDES

(atalhando-o) Perdão. Antes do senhor falar eu quero dizer duas palavrinhas. Meus senhores e minhas senhoras. Eu procuro dar uma satisfação. Esta companhia de cavallinhos de cavallinhos não tem cavallinhos. (Risadas) Que é que riem? Estou dizendo alguma asneira? (Outro tom) Dizer que ella não tem cavallinhos não é verdade. Ella tem cavallinhos. Mas os cavallinhos já estão lá no lugar para onde ella se destina, isto é passaram aqui há antes da barreira cair. Só vão trabalhar os artistas homens e mulheres. Os outros artistas, isto é, os cavallos, não trabalham. (Para o director da companhia) Pode falar

DIRECTOR DA COMPANHIA

Era isso mesmo que eu ia dizer.

SALIM (do lado de fora, no parapeito das rotulas)

Seu Archimedes, eu quero ir ahi para dentro

ARCHIMEDES

Eu já lhe disse, Salim. Aqui dentro é para as pessoas de categoria

SALIM

Eu tambem sou de categoria. Eu sou conselheiromunicipal

VARIAS PESSOAS DE DENTRO DA SCENA

(gritando) Elle é conselheiro! é conselheiro

ARCHIMEDES

Pode entrar. (Salim entra e senta-se)

CALUNGUINHA

Protesto. Eu tambem quero entrar

ARCHIMEDES

Você tambem é conselheiro municipal?

CALUNGUINHA

Não senhor, mas minha mãe era.

Varias pessoas de dentro da scena (gritando alegremente) Entra Calunguinha! Calunguinha! Calunguinha.

Soneto

Tercio 1º

Os Vossos sublimes cabedais,
Vossos galhardos e Vossos fidalgos
Vossos bravos guerreiros
Doiradores, de Honras e Senhores

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

(entra e no meio da scena para e faz gesto de agradecimento geral) Bernardino Severiano de Oliveira Barbosa, para servir a vossas senhorias (Vae sentar-se)

ARCHIMEDES

(para o director) Pode começar o espectaculo

Scena XI

Os mesmos, os Artistas do Circo e depois Merandolina

Ao signal do director a charanga rompe uma grande marcha. Rasga-se o reposteiro. Entram os athletas e os equilibristas que vão tomar posição. Archimedes dirige visivelmente a claque. Entram os trapezistas masculinos e femininos. Em seguida os malabaristas que como os outros artistas se collocarão onde determinar a marcação. Depois as dansarinas e por ultimo, com grande gritaria e com rumores de pratos e bombos da charanga - os palhaços. Entram nos pinchos correndo agitando-se por toda a scena. Bailarinas e palhaços bailam. Archimedes sempre a gesticular para um espectador e para outro, dirigindo a claque. Em certo momento os trapezistas sobem nos trapezios e nas argolas. A musica não parou de tocar nem as bailarinas de dansar. Nesse momento entra Merandolina

Vide fotografia

MERANDOLINA

(entrando agitada) Socorro, seu Archimedes, soccorro! (Para tudo. Susto de todos)

ARCHIMEDES

Que foi? que foi?

MERANDOLINA

Vidoca, a minha filha, fugiu (Surpreza de todos. Oh! geral.

ARCHIMEDES

Com quem? (Muita gente ja se ergueu das cadeiras)

MERANDOLINA

Com o Doca (Oh! - geral)

ARCHIMEDES

Como foi isso, seu Casemiro? Sua noiva!

CASEMIRO

Eu não sei. O senhor tomava todo o meu tempo no serviço publico.

MERANDOLINA

Vamos seu Archimedes, depressa! Elles fugiram agora mesmo. Ainda ha tempo

Esta marcha deve ter grande solenidade, grande aparato e grande beleza. A charanga finge tocá-la, mas quem de fato a executa é a orquestra. Com esta fazem-se bailados, solos, cantos e coros. Como as grandes vozes da companhia não podem ser aproveitadas no desenvolver da peça, serão aproveitadas nesta ocasião. Deve haver solo de soprano e tenor, coros (?) dos artistas de circo e dança dos (as) bailarinos (as). A marcha portanto deve ser grandiosa (?) e um tanto desenvolvida (?)

[ESTA MARCHA DEVE TER GRANDE SOLENIDADE, GRANDE APARATO E GRANDE BELEZA. A CHARANGA FINGE TOCÁ-LA, MAS QUEM DE FATO A EXECUTA É A ORQUESTRA. COM ESTA FAZEM-SE BAILADOS, SOLOS, CANTOS E COROS. COMO AS GRANDES VOZES DA COMPANHIA NÃO PODEM SER APROVEITADAS NO DESENVOLVER DA PEÇA, SERÃO APROVEITADAS NESTA OCASIÃO. DEVE HAVER SOLO DE SOPRANO E TENOR, COROS (?) DOS ARTISTAS DE CIRCO E DANÇA DOS (AS) BAILARINOS (AS). A MARCHA PORTANTO DEVE SER GRANDIOSA (?) E UM TANTO DESENVOLVIDA (?)]

mmf. filha.

po de salvar (A charanga recomeça a marcha. Dois compassos apenas e para a ordem de Archimedes)

ARCHIMEDES

Para! para! (A musica para) Está suspenso o espectaculo! está suspenso! Vou buscar os fugitivos

SALIM

Suspender o espectaculo!

ARCHIMEDES

Sim senhor. O serviço publico exige.

VOZES

(em grande gritaria) Não pode! não pode! não pode!

ARCHIMEDES

Sacrifique-se um espectaculo mas salve-se uma donzella

VOZES

Não pode! não pode! não pode! (Charanga recomeça a tocar)

ARCHIMEDES

(desesperado, gritando no meio da scena) Para! para! para! Para! para. (Algazarra, gritaria) Cae o

P a n n o

....o....

## Q U A D R O II

Uma longa estrada roceira com casinholas

Ao subir o panno - homens e mulheres com vivo interesse ouvem o que o Biné lhes conta por meio de gestos

S c e n a Unica

Biné, Homens e Mulheres roceiros

1a. MULHER

(para as outras figuras, depois de varios gestos do Biné) Agora é que eu compreendi (Para Biné) Sin Lica, não

BINÉ (gesticula que sim.)

1a. MULHER

Agora eu compreendi tudo. Elle está dizendo que a Maria vae se encontrar

1º HOMEM

Quando?

BINÉ faz um gesto que indique o dia seguinte

3a. MULHER

Amanhã?

BINÉ gesticula que sim,

1a. MULHER

A que horas?

BINE mostra nove dedos.

2a. MULHER

Então amanhã as 9 da manhã a Maria vae se encontrar com o Arrepongo em casa de sinh Lica! (Grande gargalhadas)

2º HOMEM

E o Dr.Lauro sabe disso?

BINE gesticula que não. Gesticula affirmando que elle não dirá nada.

3º HOMEM

(que está na extrema esquerda, pedindo silencio) Lá vem o Dr.Lauro (Todos recompõem a phisionomia mexeriqueira

LAURO

(atravessando a scena) Bôa tarde

TODOS

(amaveis) Bôa tarde. Bôa tarde

(Lauro desapparece. Homens e mulheres põem-se a rir. No começo silenciosamente, depois alto. Enquanto elles estão rindo vae caindo o

P a n n o

....o....

## Q U A D R O III

Casa e terreiro do sinh Lica. A casa é uma palhoça com as biqueiras de telha. Tem uma porta no centro e uma janellinha tosca de cada lado da porta. Está no F.bem no centro, tendo a direita cerca cem cancella e a esquerda cerca apenas. Uma trepadeira galgando a coberturaV Por traz de tudo a serra azul. A.D.e a E. da scena arvores por traz das quaes figuras se escondem para bisbilhotar

Antes de subir o panno já se ouve o canto de Maria. Panno em cima, ella está á porta da casa, cantando. Sá Lica está espiando no cancella e depois D. da scena. E visivel que esperam alguem

S c e n a  I

Maria e Lica

MARIA (cantando)

(20) Oh! Grande Deus que o soffrimento
Vula em flor e alegria
Manda-me neste momento
Nas doces azas do vento,
Para a minh'alma sombria,
Um pouco do teu conforto
Que me adoce esta agonia.

Feito

LICA

(que está de vigia) Não vem ninguem, D'alli tambem não.

MARIA

(que foi espiar a cancella, a D.e a E.) Se o Arapongo não vier, sá Lica, que vae ser de mim. Mais uma esperança que cae.

LICA

Vem, sim.

MARIA

Mas já passou da hora. Elle prometteu que vinha?

LICA

Prometteu sim.

MARIA

E quando você falou no dinheiro? Não disse nada?

LICA

Nada. Parece que aquelle dinheiro todo não era coisa nenhuma para elle(Ou-

tro tom) É trote de cavallo. (Corre a cancella) É elle! (Falando para fora) Pode deixar o cavallo amarrado nessa mamoeiraaa. Vá entrando que não ha cachorro (Desce)

MARIA

Vae lá para dentro (Lica sae, isto é, entra na casa)

Scena II

Maria e Araponga

ARAPONGA

(entrando) Deus lhe dê muito bom dia, minha novilha bonita. Não dormi a noite inteira não querendo acreditar nesta felicidade. Será mesmo verdade o que me foi dizer sia Lica

MARIA

(constrangida, fingindo, representando, alegre) Porque não ha de ser?

ARAPONGA

Levei 8 mezes aqui te pastoreando, te pastoreando e tu sempre arisca. Agora, já no dia da partida...

MARIA

(fingidamente coquette) Eu queria te experimentar, meu boiadeiro. Queria ver se gostavas mesmo de mim

ARAPONGA

Vocês mulheres!... Têm mesmo o prazer de enterrar a vara de ferrão no peito da gente. (Outro tom) Mas eu ouvi dizer que estavas vivendo com o Dr. Lauro.

MARIA

Tudo fingido. Tudo para ver se eras sincero

ARAPONGA

Vocês mulheres! vocês mulheres! A partida é hoje a tarde. Estás preparada. Olha, o que me mandaste pedir eu não indago para que é para que não é. Basta que peças para que eu te dê.

Scena III

Os mesmos e Lica

LICA

(entrando afflicta) Tua madrinha, dona Helena.

MARIA

Não é possivel

LICA

Já está ahi, quazi na cancella

MARIA

(afflicta para Araponga) Entra. Entra para alli

ARAPONGA

Mas o que estamos fazendo aqui não é nada para a gente se esconder

MARIA

(idem) Por favor, entra, entra. (Elle sae entrando na casa)

LICA

(a cancella) Que milagre foi esse? Va entrando (Helena entra)

S c e n a IV

Maria e Helena

HELENA

(para Lica) Vae lá para dentro (Lica sae)

MARIA

Sua benção minha madrinha

HELENA

Deus te abençôe (Pequena pausa) Que vieste fazer aqui Maria?

MARIA

Vim visitar siá Lica

HELENA

Não é verdade. Vieste encontrar-te com o Araponga

MARIA

(surpreendida) Como a madri...?

HELENA

O Binó sabe. Todo o mundo a esta hora deve saber tambem. Que vieste fazer aqui com o Araponga? (Maria baixa a cabeça)Conta,Maria, conta (Pequenina pausa) Fala,minha filha, fala

MARIA

(dolorosamente custando dizer) Vim... vim... vim...para que elle me dê 20 contos.

HELENA

(depois de bater tristemente com a cabeça) Eu presenti. Vieste destruir o proprio amor. Não vês que o Dr. Lauro nunca te perdoaria este passo! Não vês que nunca mais poderias voltar para elle?!

MARIA

Mas quando eu me resolvi a isto calculei tudo. Eu não vou mais voltar para elle. Eu seguirei com o Arrepongo

HELENA

Mas tu amas o Arrepongo?

MARIA

Não. Vou ser desgraçada, porque agora eu amo um homem e vou viver com outro.

HELENA

Mas assim tu cortas a tua felicidade, minha filha

MARIA

Mas salvo o homem que eu amo. A minha felicidade não vale nada, a delle vale tudo. Quem sou eu? A Maria do Doca, a Maria de toda a gente. O que mais me pode acontecer, é voltar a ser o que era. Elle não. Elle precisa subir (Duas figuras botaram as cabeças na coroa do lado esquerdo da casa e esconderam-se.

HELENA

Mas tu não tens o direito de sacrificar a tua felicidade, principalmente agora que essa felicidade é a tua dignificação. Erguesto-te de onde estavas e não podes mais descer ao que eras. Elle será um dia o teu marido. A cigana disse - o diamante será collocado na coroa de um rei. O diamante és tu, o rei é elle. Minha filha, nunca, nunca se deve sacrificar um grande amor.

MARIA

Mas eu não tenho o direito de ver o meu amor rolando para a desgraça sem dar um passo para salval-o. Para Lauro não cair é preciso que eu caia. Pois eu caio.

HELENA

Mas de que te serve esse sacrificio? Não vês que elle é inutil?

MARIA

Inutil, como inutil? (Mais outra cabeça, mais outras, á esquerda, á direita, espiaram abelhudamente e recolheram-se)

HELENA

Não te passou pela cabeça que o Dr.Lauro, sabendo a procedencia do dinheiro não o acceitará.

MARIA

(caindo em si, dolorosamente, desgraçadamente) É verdade, é verdade (Peque
na pausa. Os soluços sacodem-na. Ella cae nos hombros de Helena, em pranto
Não ha salvação, madrinha. Ella vae ficar desgraçada

HELENA

Confia em Deus, minha filha confia. (outro tom) Vamos para casa. Vou aqui
junto em casa do velho Honorio deixar uma esmolinha e volto para te levar.
Vae lavar esses olhos, vae. (Caminha para a E.D. para sair. Maria acompa-
nha-a) Não precisa vir commigo. Vae lavar os olhos (Saem as duas. Nesse mo
mento surgem muitas cabeças abolhudas a D.e E, na cerca, na cancella, onde
for possivel a marcação collocar. Entre essas cabeças que são defiguras
populares, surgem aqui, alli, as de Santinha, Nicota, Binó, Calunguinha,
Casemiro, Maroca e, por ultimo, bem em destaque a de Salim. Apparecem e
se escondem, espiando, espiando. Maria entra. Todas as cabeças se recolhem
immediatamente. Maria ao entrar encaminha-se para a porta de casa. Nesse
momento Lauro vem entrando agitadamente.

S c e n a V

Maria, Lauro, Araponga

LAURO

(que entrou pela cancella) Que está fazendo aqui?

MARIA

(assustada) Nada

LAURO

Vieste encontrar-te com o Araponga

MARIA

(tremula) Não, não.

LAURO

Não mintas. Ella está aqui. O cavallo delle está amarrado alli. (Põe a cal
ça pela porta a dentro) Aqui está elle. Venha falar commigo (As cabeças
agora são mais numerosas e esticam mais. Vê-se tambem a do Archimedes a
~~direita~~. Durante o dialogo que se vae seguir, as figuras que estão espian
do vão entrando pouco a pouco em scena de que na scena seguinte, quando
Lauro insulta Maria já todos estão no meio do terreiro)

ARAPONGA

(entrando) Estou ás suas ordens

LAURO

ARAPONGA

Não senhor.

LAURO

Que fazia o senhor aqui

ARAPONGA

Basta que eu lhe diga que não sou amante della

LAURO

(arrebatado) Mas exijo uma explicação.

ARAPONGA

(calmo, depois de se resolver) Está bem, vou dar. Eu hoje sigo viagem. Com varias vezes convidei Maria para viver commigo e ella sempre recusou hoje pedi que ella aqui viesse. Eu queria pedir-lhe novamente. Insisti, insisti e ella não se resolveu seguir-me.

LAURO

Está mentindo. Foi elle quem lhe mandou convidar

ARAPONGA

(pondo calma e resolutamente a mão no hombro de Lauro) Moço, desmentir um homem como eu é correr um grande perigo

LAURO

Não conheço perigo maior que o da morte. Esse não me mette medo. Sirva-se da sua garrucha, que eu me servirei da minha (Ambos, ao mesmo tempo arrancam a garruchas)

ARAPONGA

(Immediatamente ao arrancar a garrucha) Pois vá lá (Disparo das duas armas Dois gritos ao mesmo tempo: um de Maria e outro de D.Helena. Maria segurou o braço de Araponga de forma que a bala se desviou. O braço de Lauro foi seguro por D.Helena que entrou no momento culminante. Após os disparos - silencio. Araponga e Lauro encaram-se, Longamente, silenciosamente

HELENA

(que soltou o braço de Lauro) Meus filhos... vocês...

ARAPONGA

(baixando a cabeça) Perdão,minha senhora. (Faz o gesto de lhe entregar a arma. Ella, sem palavra caminha até elle e recebe a garrucha. Depois, ainda em silencio, caminha até Lauro. Elle encara-a. Parece que não vae entregar a arma. Mas D.Helena toca-lhe na mão e elle abandona-lhe a garrucha.

Em seguida D. Helena dirige-se para Maria. Esta cae-lhe no peito soluçando)

LAURO

(com riso nervoso, para Arapongo) Em tudo isto quem tem menos culpa é o senhor. O maior culpado sou eu. Eu que tive a infantilidade de suppor que se podia modificar a ordem natural das coisas. (Só agora percebe que está cercado pela curiosidade das figuras que foram entrando em scena e que, no momento estão todas em derredor. E surpreendido, atonito para as figuras) E os senhores?... Vieram rir de mim, não? Riam! Ri Biné. Ri Salim. Ri Calunguinho, D. Maroca ria. Riam todos. Ninguem ri? Vão dizer lá fora que ha nesta terra um homem tão ingenuo que imaginou (fitando Maria com expressão de nojo) ser possivel atravessar um atoleiro sem se sujar de lama. Vão, vão dizer lá fóra que ha nesta terra um homem que teve a ingenuidade de imaginar que uma mulher de todo o mundo pudesse um dia ser mãe de familia.

(exclamação reprovativa de todos)

HELENA

(com ar sorridente, mas nervoso, sentida, ironica) Mas não se esqueçam de dizer tambem que ha nesta terra uma mulher de tão puro coração que, já se tendo levantado da lama, se dispoz voltar, unicamente para conseguir 20 contos de reis para salvar o homem que ella amou. (Grande impressão em todas as figuras. Espanto de Lauro. Maria lança-lhe um doce olhar de censura) Perdôa, minha filha, chegou um momento em que é preciso dizer tudo.

ARAPONGA

(que foi até Maria) Os 20 contos eram para elle?

MARIA

(que relutou em dizer) Sim. Eram.

ARAPONGA

(profundamente emocionado) Ah! mas a tua alma é tão grande que a gente é pequenina junto della. (Vae até Lauro) Quantas vezes pedi que ella me acompanhasse foi por não saber deste grande amor. (Aperta a minha mão como se aperta a mão de um amigo. (Aperta fortemente as mãos. Entregando um pacote a Helena) Aqui tem o dinheiro que elle precisa.

LAURO

(num movimento) Mas...

ARAPONGA

Não lhe estou dando dinheiro nenhum. Daqui ha 3 annos virei aqui vender

gado. O senhor me pagará por essa occasião.

LAITO

Mas eu não posso acceitar.

ARALONGA

Desde que apertou minha mão é meu amigo. Recusar o que lhes estou offerecendo é offender-me. (Gesto de approvação de Helena)

MARIA

E tu me levas, Araponga?

ARALONGA

(surpreendido) E queres ir commigo? (Ella bate affirmativamente a cabeça. Surpresa e tristeza de todos. Exclamação triste. Pequenina pausa. Anciedade geral) Mas como minha irmã.

MARIA

Como tua irmã.

ARALONGA

Então vamos. Despede-te que eu daqui sigo viagem. (Desolação geral. Maria caminha para Helena)

HELENA

(estendendo-lhe a mão que ella beija) Que Deus te conserve esse coração, minha filha. (Abraçam-se)

CALUNGUINHA

(commovido) Vaes?

SALIM

(commovido) Vae nada! Fica.

MARIA

(tristemente) Vou. (Canta approximando-se da cancella)

Adeus, ~~adeus~~, minha ~~terra~~,
Céos e terra, sonhos meus
Minha saudade pungente
Foliça tristonhamente
~~Adeus, adeus~~!

LAITO

(cantando) Lá se vae minha alegria,
O Meu thesouro, minha luz,
Minha vida sem Maria

21

Musica bella
E, sentimental
O Céu fosse [illegible]
[illegible]

MARIA

(já na cancella, em soluço) Adeus! Adeus! (Todos estão chorando)

LAURO

(~~a-i-grito~~ de braços abertos num grito de dor) Maria, tu vaes?

MARIA

(correndo para elle e atirando-se-lhe nos braços) Não. Eu morreria de dor se fosse. (Alegria geral)

CALINGUINHA

Pois não foi que eu chorei, minha gente! não foi que eu chorei.

SALIM

(chorando de alegria) jura por Deus que não chorei. (Fóra ouve musica e o canto)

Ferrôa a gente ferrôa
Que nenhum mal isso faz
Pomba rola quando vôa
Bate as azas numa mais

CALINGUINHA

(as primeiras notas que devem ser em surdina) São os vaqueiros do Mirimzal que vem se despedir do Araponga. (Todos cantam, todos dansam e cae o

PANNO

# IV - Partituras para Confronto

1 - GONZAGA, F. *Corta Jaca - O Gaúcho* (1897)

2 - MILHAUD, D. *Le Boeuf sur le Toit* (1919-1920) - Excerto

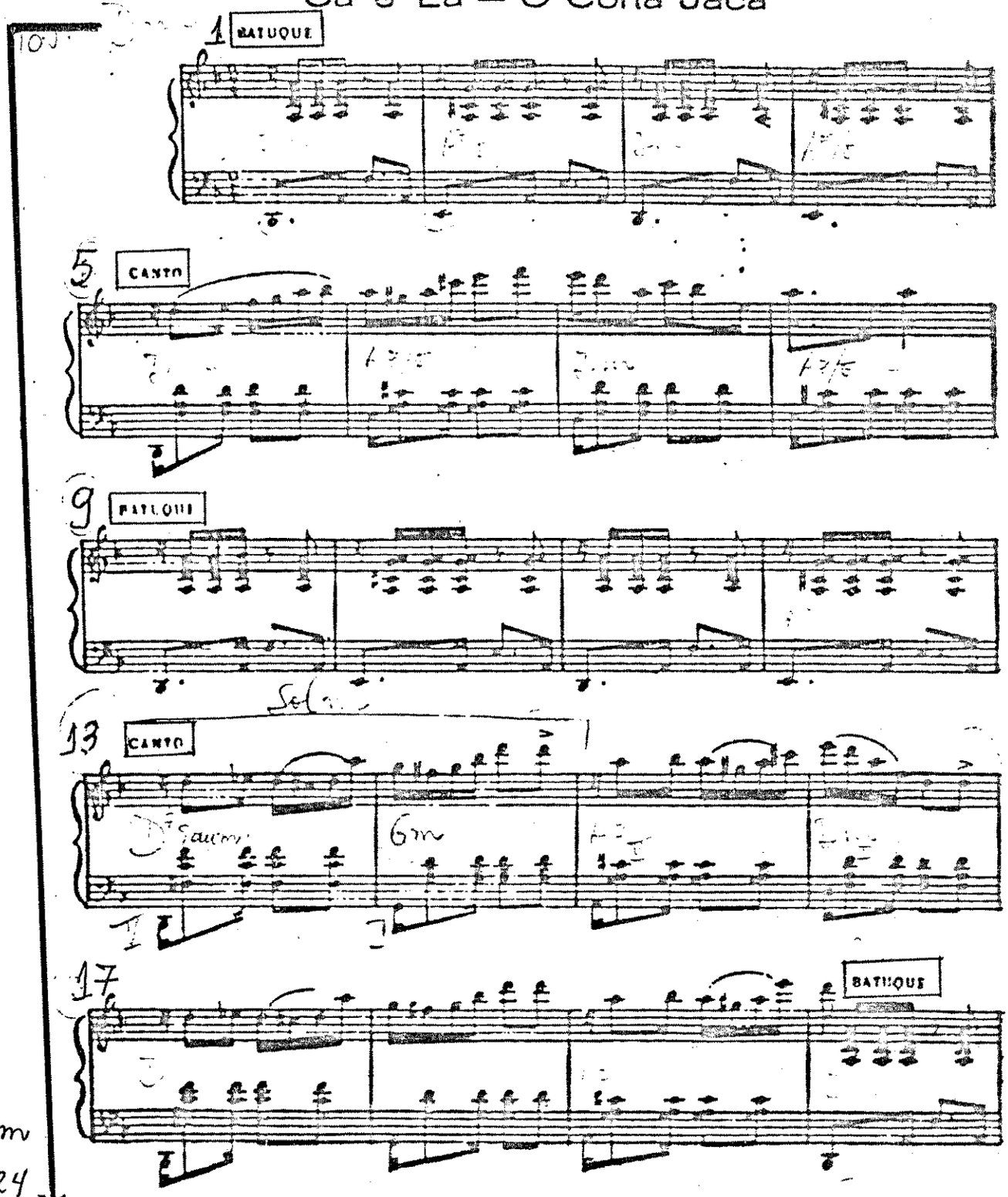
A' minha irmã ROSINHA

# GAÚCHO

Por FRANCISCA GONZAGA

## TANGO BRASILEIRO
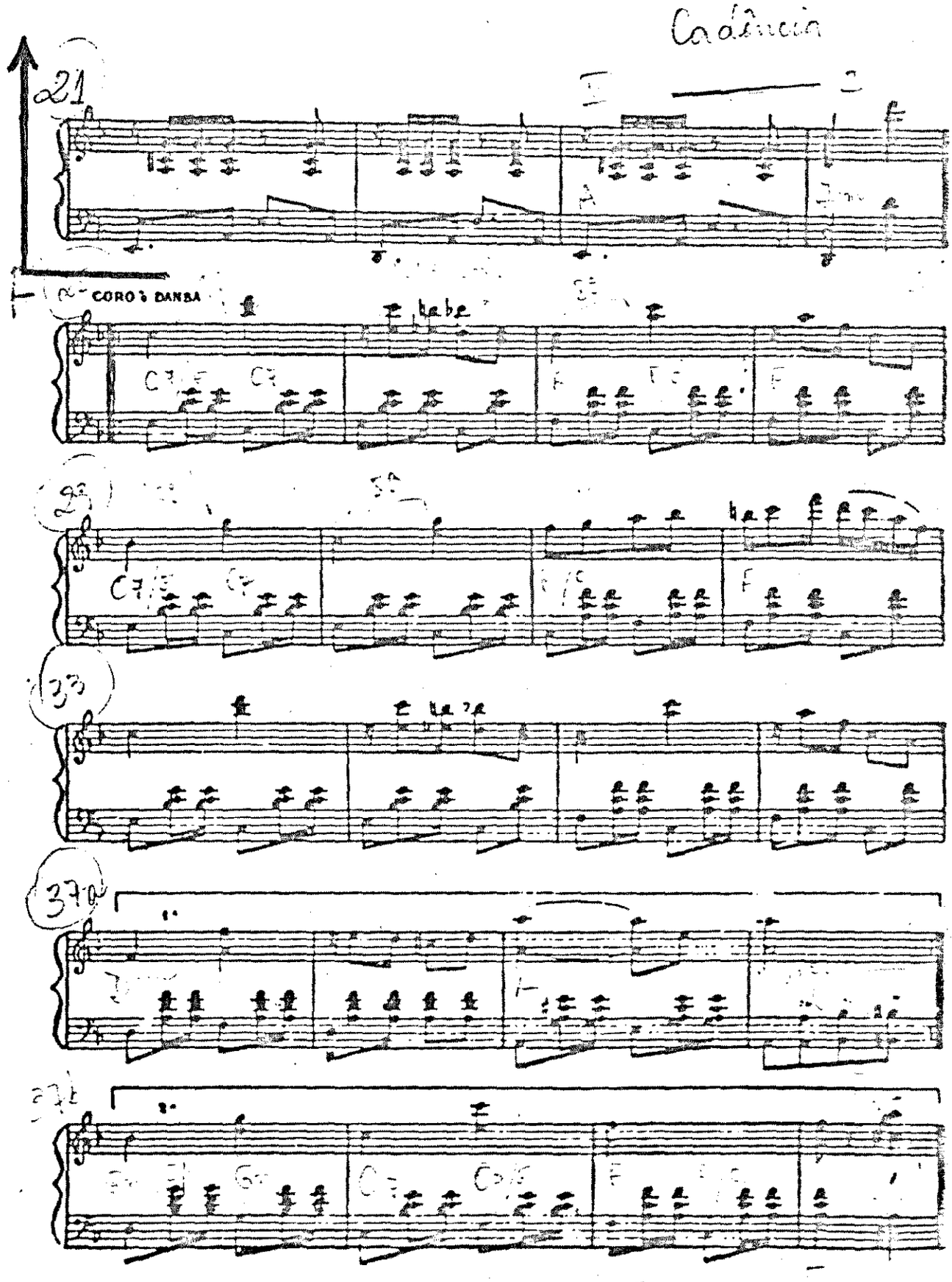
Cá e Lá — O Corta Jaca




PRIMEIRA SEÇÃO
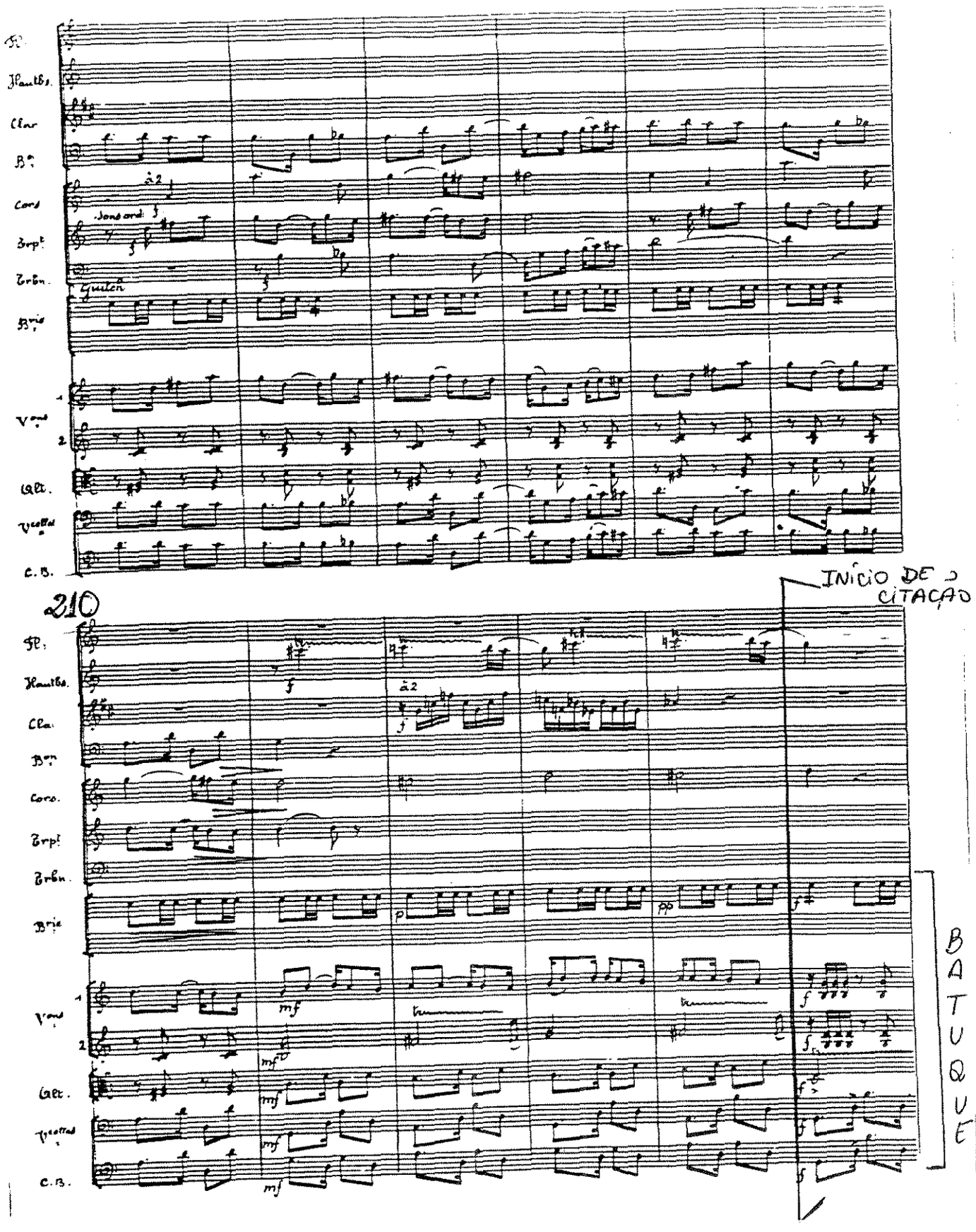
TON: Ré m

c. 1 a 24


Cadência
21
TON: F
CORO à DANBA
23
33
37
37b

# LE BOEUF SUR LE TOIT (excerto)

Darius Milhaud





BATURUE

216

CANTO
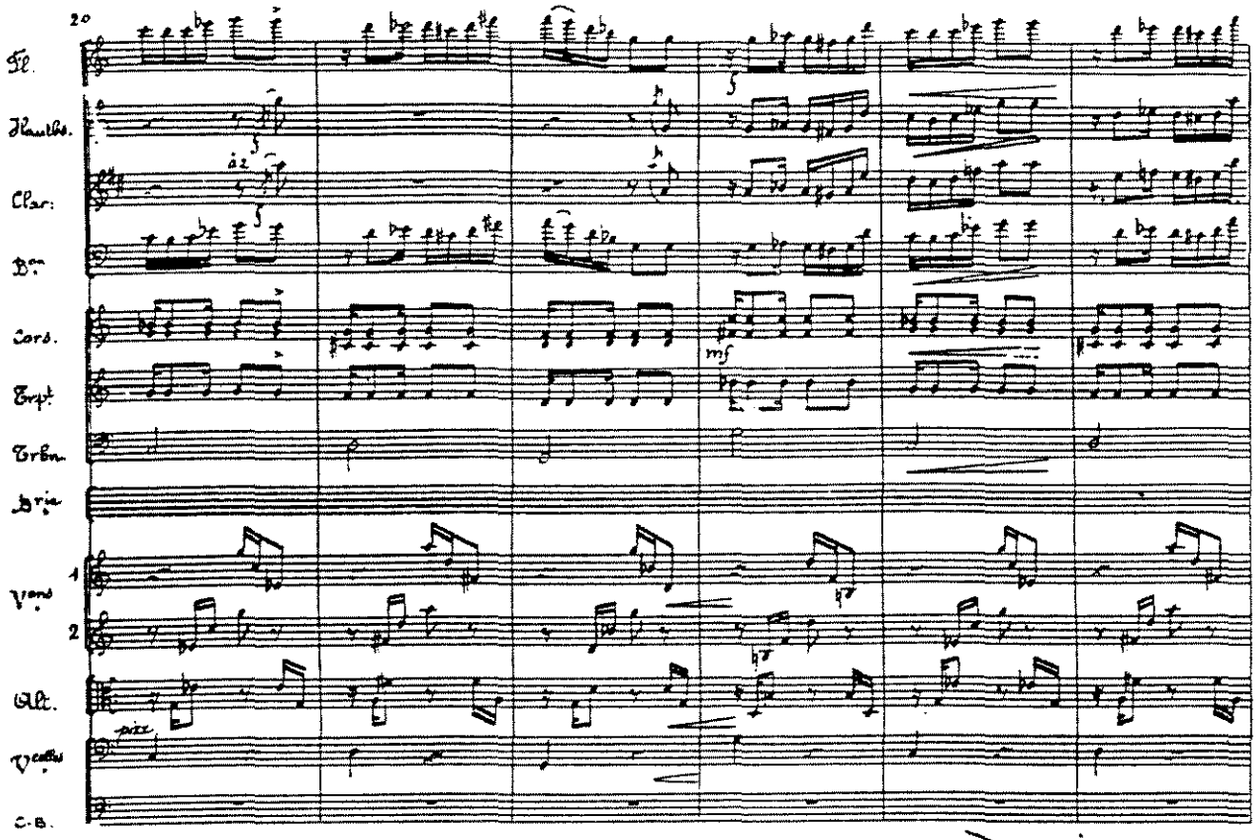
(19)

Fl.
Hautbs.
Clar:
Bn.
Cors.
Trpt
Trbn.
Bne.
Vons 1
2
Alt.
Vcelles
C.B.
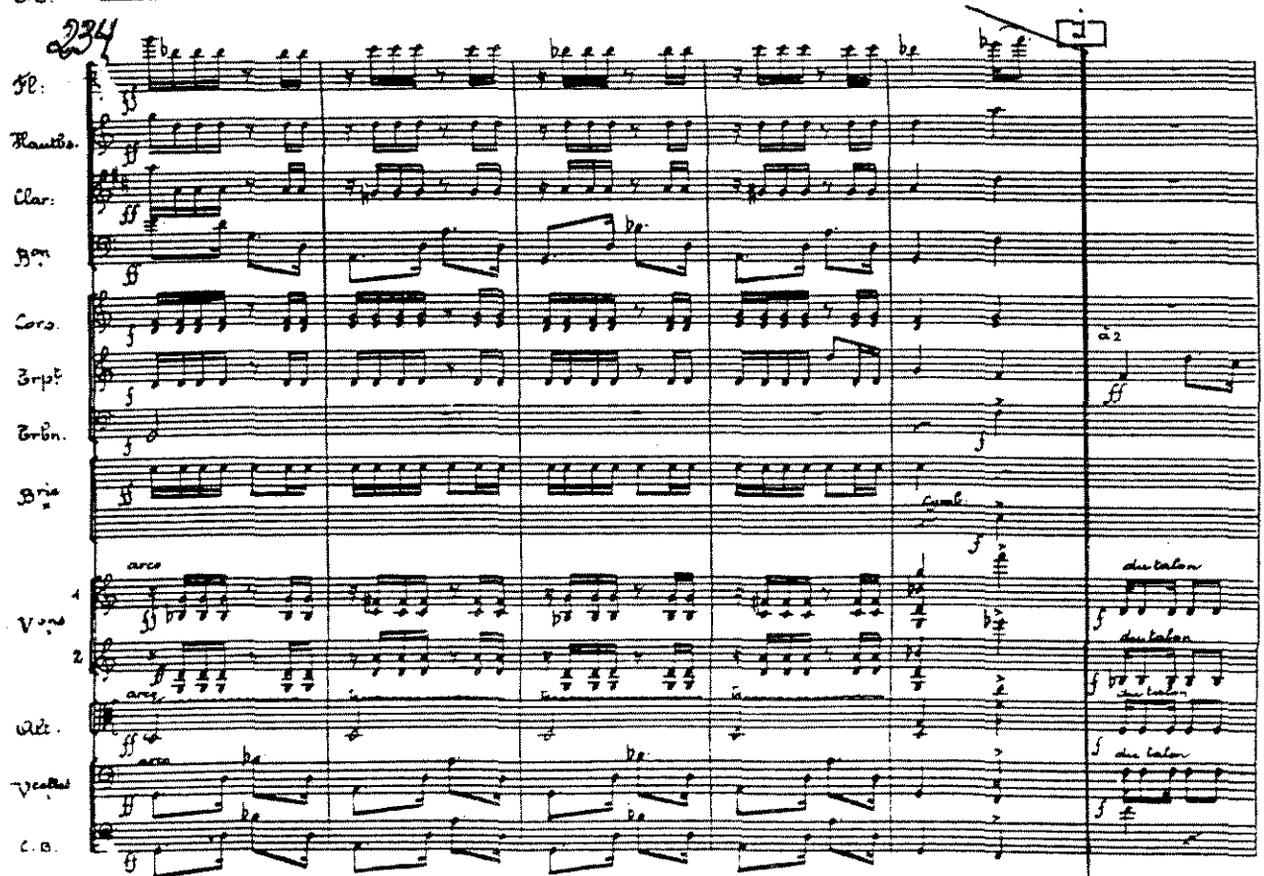
222

Fl.
Hautbs
Clars
Bn.
Cors
Trpt
Trbn.
Bne.
Vons 1
2
Alt.
Vcelles

228




234




FIM DE CITAÇÃO