

Cantar e contar o cotidiano: as Modinhas Paulistanas (anos 20/30)

José Geraldo Vinci de Moraes

Em meados de janeiro de 1928 o jornal paulistano Diário Nacional circulou pelas ruas da cidade com matéria intitulada “*Os poetas trágicos*”. Ela noticiava a existência de alguns artistas que viviam pelos bairros populares de São Paulo, compondo e divulgando uma forma de “modinha” muito peculiar e que, parece, caiu no gosto de um certo tipo de público ouvinte:

“Oh, a delícia dos poetas trágicos, dos poetas das ‘modinhas para se cantar... chorando’! Moram no Brás, quando não moram no Bom Retiro ou no Pari, os poetas falidos das modinhas vermelhas (...) Só versam assuntos de rachar de mágoa o coração delicado das amas de leite e das criancinhas tenras. São o ideal das comadres de cortiço, vastas de banhas e de lirismo que obrigam os maridos a comprar, para ser cantada ao violão ou à sanfona, a última modinha sobre a última catástrofe” (Diário Nacional, 15/01/1928)

Apesar de distantes do qualquer ambiente literário inovador formal, os “*poetas falidos*”, segundo o jornal, exibiam vasta cabeleira e vestiam calças largas, sapatos pontiagudos e gravata borboleta. Porém, mais importante que o aparente ar moderno, era o uso bastante livre que faziam da língua portuguesa. Na realidade, para o articulista do Diário Nacional eles,

“Não usam o português! Nem precisam dele, aliás! Não escrevem livros. Escrevem papelinhos vermelhos, azuis, amarelos, roxos. Não aparecem, encadernados, nas vitrines do Garraux. São vendidos na encantadora modéstia do papel jornal pelos garotos do Braz ou da Luz” (Diário Nacional, 15/01/1928).

Publicadas em papel jornal, vendidas a preços módicos e de mão-em-mão, essas “*modinhas para se cantar chorando*” contavam pequenas histórias tristes e trágicas, todas elas presentes no cotidiano frenético da cidade em crescente fluxo de expansão. As principais fontes de inspiração desses poemas eram as histórias contadas de boca-em-boca nas conversas suburbanas e, sobretudo, as notícias publicadas com destaque nos diários relatando tragédias e desastres, cada vez mais corriqueiros na grande metrópole. Estampadas com destaque para atrair o leitor, essas notícias alcançavam outra dimensão nas “*modinhas vermelhas*”: eram mais carregadas nas cores da tristeza e no tom trágico, e não raramente chegavam aos limites tragicômicos. Para chamar ainda mais atenção de seu público, geralmente os “folhetos coloridos” contendo “poemas trágicos” apresentavam

também sugestões de acompanhamento musical com melodia já conhecida, provavelmente para aproximar-se com maior facilidade da memória afetiva de parte da população.

Não foi apenas o Diário Nacional que identificou nos anos 20/30 a existência, a relativa importância e difusão das “modinhas” entre as camadas mais populares. Durante a última metade da década de 1920, elas também chamaram atenção de Antonio Alcântara Machado¹, como se sabe, escritor e crítico permanentemente interessado na cultura urbana e na vida cotidiana da cidade. Neste período recolheu dezenas destes folhetos coloridos, realizando inusitado e valioso trabalho etnográfico. Em 1930, ele escreveu pequeno texto de apresentação e análise ligeira das “modinhas”, porém, provavelmente a transferência para o Rio de Janeiro, seguida da prematura morte no início de 1935, dificultaram sua rápida edição, que ocorreu postumamente no final deste ano com o título original de *Lira Paulistana*². Nele, Alcântara Machado denomina as “modinhas para se cantar chorando” do Diário Nacional, justamente de “*modinhas paulistanas*”. Seu sentido é arbitrário, mas de qualquer maneira nos remete imediatamente àquelas canções originárias do século XIX, lamuriantes e chorosas, geralmente compostas em modo menor³, ao mesmo tempo em que a denominação serve para distingui-las da tradicional forma musical, cuja temática poética principal sempre foi o amor.

Tanto Alcântara Machado como o Diário Nacional assinalam algumas peculiaridades das “modinhas paulistanas” que ajudam a definir sua identidade. Eram, p.ex., compostas por autores desconhecidos (os “*poetas falidos*”), vendidas de mão-em-mão por garotos jornalheiros e difundidas informalmente pelas ruas e bairros da cidade. Entretanto, esse modo de produção e difusão vai bem mais além de um suposto “folclore urbano” (como faria supor a autoria desconhecida, domínio público, difusão artesanal) ao revelar as inúmeras táticas culturais que segmentos da sociedade urbana paulistana criavam para sobreviver, dialogar ou opor-se ao novo espaço físico e social em transformação⁴. Em primeiro lugar, essas “modinhas” pretendiam comentar, sob o ponto de vista destes setores, fatos corriqueiros do cotidiano da cidade, já profundamente demarcado pela vivência urbana. Esta era uma forma deles participarem e darem seu recado⁵ à sociedade em transformação, sobretudo, às estruturas institucionais e formais, das quais estavam distanciados. Para construir suas composições e alcançar o objetivo imediato de narrar acontecimentos, os “*poetas falidos*” usavam uma série de táticas, como emprestar melodias

de canções conhecidas, já registradas na escuta e na memória auditiva da população, para “contar” suas histórias, geralmente de tom trágico. Sobre essas melodias sobrepunham novas letras sem respeitar integralmente a métrica, a prosódia, o ritmo, a lógica original da poesia e, sobretudo, da melodia. Se o Diário Nacional diz, por isso, que eles não “usavam o português”, Alcântara Machado indica que se tratava de “*letra posta a martelo*”. Na realidade, eles utilizavam o recurso do pastiche e da paródia, e bem provavelmente essas canções acabavam sendo cantadas na maioria das vezes de modo desajeitado, sem muita inspiração e técnica. As novas letras, com as respectivas referências às melodias das canções conhecidas é que eram mal impressas em folhetos de papel barato e difundidas de “mão-em-mão” pela cidade. Assim, esses compositores se apropriavam de vários elementos presentes na cultura da época - como a paródia, poesia popular, melodias conhecidas -, divulgados em diferentes meios de difusão – jornal, oral, discos -, concedendo-lhes características distintas das originais ou então criando uma nova forma cultural.

A divulgação por meio de folhetos e o uso de paródias musicais já fazia parte das tradições da cultura popular paulistana desde o início do século XX. Paródias com tom irreverente e bem-humorado eram comuns e utilizadas, p.ex., por Juó Bananére, autor também profundamente vinculado à cultura urbana paulistana. Ele compôs poemas com críticas políticas, sociais e do cotidiano como “*O Dudu*” e “*Ao Luar (cançonetta)*” para serem acompanhadas com melodias de nosso cancioneiro, respectivamente “*C’oa cabocla do caxangá*” e “*C’ao musica luar du sertó*”. Já “*O varredore da rua (canço)*” e “*A ganço du gaizer*” deveriam ser acompanhadas “*C’ao a musica dus Condolero do amore*” e “*C’ao musica du Tipirêra*”⁶. Parece que nos dois primeiros poemas sua intenção foi estabelecer uma crítica dupla, envolvendo tanto os temas (políticos e a vida urbana paulistana) como as canções e seu autor. As duas melodias populares de acompanhamento já eram bem conhecidas à época e atribuídas a Catulo da Paixão Cearense⁷, o poeta “modinheiro oficial”: a melodia, o autor e sua poesia estão em completa oposição ao universo do personagem Juó Bananére, fato que ele parece fazer questão de ressaltar. Todavia, as “modinhas” recolhidas por Alcântara Machado contrastam com esse uso bem-humorado mais comum nas paródias: elas assumem tons narrativos, trágicos, violentos, caminhando para a tragicomédia. Elas contavam entre tantas histórias cotidianas, eventos envolvendo atropelamentos, assassinatos, suicídios e amores não correspondidos.

Seguindo o padrão identificado por Alcântara Machado, uma das inúmeras “modinhas paulistanas” foi elaborada para ser acompanhada com a melodia de *Perdão Emília*. Composta no final do século XIX⁸, a canção difundiu-se largamente entre seresteiros e foi gravada pela primeira vez por Bahiano, em 1902, expandido assim seu conhecimento e êxito.⁹ A letra original apresenta a clássica relação entre amor, medo e tragédia, típicas do romantismo, com temas exageradamente mórbidos. A melodia e a estrutura harmônica acompanham a tristeza e a trágica história: em Ré menor¹⁰, com andamento lento em 4/4. A “modinha” de autor desconhecido também narra um caso de amor, mas diferente do original, a paixão e o amor são concluídos. Porém, para que isso ocorra, a jovem apaixonada teve que fugir com o soldado, pois queriam obrigá-la a um “bom casamento” sem amor com um oficial. As diferenças entre as duas histórias podem ser verificadas no confronto entre as duas letras:

Perdão Emília

*Já tudo dorme
 Vem a noite em meio
 A turva lua
 Vem surgindo além
 Tudo é silêncio só se vê na campa
 Piar o mocho no cruel desdém
 Depois um vulto de roupagem preta
 No cemitério com vagar entrou
 Junto ao sepulcro, se curvando ao medo
 Com tristes frases nesta voz falou
 Perdão Emília se roubei-te a vida
 Se fui impuro, fui cruel, ousado
 Perdão Emília se manchei teus lábios
 Perdão Emília, para um desgraçado
 Monstro tirano, prá que vens agora
 Lembrar-me as mágoas que por ti passei
 Lá nesse mundo em que vivi chorando
 Desde esse instante em que te vi e amei
 Chegou a hora de tomar vingança
 Mas tu ingrato, não terás perdão
 Deus não perdoa tuas culpas todas
 Castigo justo tu terás então
 Mas eis que um corpo, resvalando a terra
 Tombou de chofre sobre a pedra fria
 E quando a aurora despontou na lousa
 Um corpo inerte a dormir se via
 Perdão Emília ...*

Modinha Paulistana I

*Amor eterno
 Jurou Sebastião Ramos
 De joelhos
 E com a mão no coração
 Era de noite na deserta rua
 Só os grilos trilavam na escuridão
 A moça o peito arfando, o rosto quente
 Sorria de pudor e confusão
 E em seus olhos lustrosos de sultana
 Brilhava rubra a chama da paixão
 Ó lira dos cantores imortais
 Lira de Dante Petrarca e seus rivais
 Socorre ó lira o pobre trovador
 E canta as efusões daquele amor
 Gertudres Pinto a moça se chamava
 Do trabalho vivia honestamente
 Seus patrões que a estimavam como filha
 Queriam que cassasse c'um tenente
 Mas o amor ninguém pode governar
 Desprezando os carinhos de um graduado
 Gertrudes resolveu na mesma noite
 Fugir com Sebastião simples soldado
 Então a lua amiga dos amantes
 Surgiu rompendo as nuvens côr de arminho
 E mandou o seu halo mais formoso
 Que os dois jovens guiou todo o caminho.*

Apesar da paródia também estar baseada na redondilha, reproduzindo a estrutura da canção original, percebe-se que a letra é “*posta a martelo*”, pois métrica e rimas são forçadas, justamente para tentar estabelecer certa correspondência com as originais. Versos e melodia são combinados de modo estranho. No trecho do pentagrama é possível perceber a sensação de estranhamento, desde o início, já que a melodia, a partir da segunda metade, ser notadamente descendente da dominante em direção à tônica do Ré menor (Lá, Fá, Mi e Ré), quando a palavra Sebastião é fortemente ascendente, com final tônica (Se-bas-ti-ÃO), fato que cria uma resolução invertida entre melodia e letra.

PERDÃO, EMILIA!
CANÇÃO ROMÂNTICA

ADAPTAÇÃO E ARRANJO DE
JOÃO PORTARO

PIANO

Je - su - do - dor, vem e sol - fi - em - mei - o. A Dor - va - la, vem se - rein - do a - léu, Tudo é...

Vin - ci - ter me - u - so - Sa - bor - ti - do - Ri - mos de jo - i - las - Ce - la - ma - o - us - o - ra - ças - E - m - Je - su - do -

Alguns destes mesmos elementos podem ser identificados em outra “modinha paulistana”, que desta vez sugere o acompanhamento da “conhecida” *Ave-Maria*, de Erotides de Campos¹¹. A letra original fala das saudades de um grande amor, no caso específico, do primeiro amor, sempre recordado quando o sino badala a Ave-Maria. Contudo, a letra da canção paulistana conta uma trágica história que se passa na rua Caetano Pinto e envolve temas radicalmente opostos ao romantismo quase adolescente da original, tais como a sedução, pobreza, assassinato, criança abandonada e instituição de caridade.

Ave Maria

*Caí a tarde tristonha e serena
 Em macio e suave langor
 Despertando no meu coração
 A saudade do primeiro amor
 Um gemido se esvai lá no espaço
 Nessa hora de lenta agonia
 Quando o sino saudoso murmura
 Badaladas da “Ave Maria”
 Sino que tange com mágoa dorida
 Recordando os sonhos da aurora da vida
 Daí-me ao coração paz e harmonia
 Na prece da “Ave Maria”
 No alto do campanário
 Uma cruz simboliza o passado
 Dum amor que já morreu
 Deixando um coração amargurado
 Lá no infinito azulado
 Uma estrêla formosa irradia
 A mensagem do meu passado
 Quando o sino tange “Ave Maria”*

Modinha Paulistana II

*Triste mãe certa noite de junho
 Em que o frio anunciava geada
 Carregava debaixo do chale
 Uma pobre criança gelada
 A inocente chorava de fome
 E a mulher cujo peito secara
 Por causa da muita miséria
 Tinha dor e a vergonha na cara
 Mãe infeliz
 Vitima do amor
 A filha idolatrada
 Na Roda ela vai pôr
 Pois o pobre a isso está sujeito
 Porque o mundo é que é muito mal feito
 Menina sem pai nem mãe
 Na Santa Casa recolhida
 Ao menos não verás a desgraça
 Daquela que te deu a vida
 Não nego matei minha filha
 Sou infeliz mas não culpada (...)*

A estrutura harmônica da valsa-serenata também está em tom menor (Mi menor)¹², em compasso de $\frac{3}{4}$, e apresenta um clássico A-B-A. Os elementos que aparecem na canção anterior aqui se repetem: uso da redondilha, associado a descompassos entre prosódia e a melodia e deslocamentos tônicos.

Ave Maria

VALSA SERENATA

Edição definitiva
revisada pelo autor

Letra e Música de
EROTÍDES DE CAMPOS

Introd.

Piano

ff maestoso

p

Tris
Cá i a

mãe cer ta noi te - de ju nho em que o fri o - a nun ci a va ge a da

Valsa
tar - de tris . to . nha se - re - na, em ma . ci - oe su . a - ve lan . gor, Des . per .

pp e espressivo

cres - cen - do

car re ga va de bai xo do cha le u ma po bre cri an ça ge la

lan - do no meu co . ra . ção a sau - da - de do pri - mei . ro a - mor! Um ge .

f

p e tranqüilo

sf

Certa discordância métrica e silábica, precariedade ou falta de rima, contraste entre a dinâmica das palavras e da melodia, descompasso da prosódia e acentuação da melodia. Diante de todas essas alterações e problemas, provavelmente tornava-se muito difícil, quase impraticável, cantá-la seguindo literalmente a melodia original e a letra da “modinha”. Na verdade, parece que de maneira geral não havia mesmo qualquer intenção dos compositores anônimos em exercer a rima e a consonância de maneira plena. O que de fato tinha importância era a liberdade da rima e verso comentando um fato momentâneo do cotidiano por meio da referência a uma melodia conhecida. As melodias originais cantadas de modo informal e completamente livre muito provavelmente eram transgredidas, transformadas e adaptadas à letra, com os “intérpretes” encurtando ou abreviando a melodia e ritmo, iniciando, terminando ou intercalando interjeições e artigos, para alongar ou abreviar a melodia, já que esses sempre foram na verdade procedimentos conhecidos na música popular¹³. Somente muita improvisação e criatividade poderiam estabelecer algum tipo de relação e concordância literária e melódica, e como não há quaisquer registros sonoros desses improvisos, permanece impossível recuperar e afirmar quais as soluções

apresentadas, resta-nos apenas aproximarmos delas. Assim, por todos os ângulos que analisemos essas duas “modinhas” – que nos servem de modelo para a compreensão das restantes - fica a certeza da indicação de Alcântara Machado de que um de seus elementos básicos é a utilização de melodia conhecida com “*letra posta a martelo*”.

Outra característica é seu tom narrativo construindo verdadeiros enredos e histórias com começo, meio e fim, revelando parte do cotidiano da cidade nos anos 20/30. Nessas tramas aparecem somente sujeitos sem qualquer relevância para a história oficial da cidade e que sobrevivem na dura labuta diária e trágica da vida urbana. É bom destacar que o cotidiano desta parcela da sociedade não era apenas marcado por esse tipo de realidade (a pobre, miserável, dura e trágica vida dos mais humildes), pois ela era mais complexa comportando outros elementos como alegria, prazer e fantasias. Muitas vezes esses protagonistas são devidamente identificados ou nomeados, agem e atuam em um espaço físico e social determinado e até são localizados temporalmente. Nessas canções despontam e transitam diversas histórias de inúmeros personagens: balconistas, sapateiros, prostitutas, choferes, operárias, soldados, esportistas, presidiários e desafortunados, ganham vida real nas canções que contam suas vidas em São Paulo. E suas histórias se materializam em espaços concretos da cidade, geralmente em bairros como a Mooca, Brás, Pari, Santo Amaro ou no centro.

Apesar da inexistência de inscrições sonoras das “modinhas”, parece que de alguma maneira elas também estiveram presentes da incipiente indústria fonográfica paulistana. É impossível não perceber o diálogo temático e sonoro entre esse peculiar gênero e algumas canções gravadas no período¹⁴, como o *Fado do garoto dos jornais*, de Nobre de Melo¹⁵. A canção registra a trágica história da família de um vendedor de jornais (justamente “os vendedores de modinhas”) e sua desgraça pessoal acabou estampada na manchete do diário, obrigando-o a pregoá-la de modo angustiante pelas ruas. A triste história - é claro! - termina com a morte do pequeno trabalhador:

*Era um pobre garotito
De olhos cansados, porém
Entre seis anos ou mais
Vivia numa mansarda
Sustentando o pai e a mãe
Com a venda dos jornais*

*O pai era alcoólico
 De quem a esposa sofria
 À noite tratos brutais
 E que no vinho gastava
 Tudo o que o filho auferia
 Com a venda dos jornais
 O pequeno
 Levantava-se
 Inda a manhã não nascera
 Deixando a dormir os pais
 Ia pra casa da venda
 Ficando ali à espera
 Que saíssem os jornais
 Um dia ao chegar em casa
 Encontrou ensangüentado
 O seu maço de jornais
 Fora o pai que anavalhara
 Sua mãe há um bocado
 Com instinto canibal
 O pai foi para a prisão
 A mãe para a campa fria
 E ele sem choros nem ais
 De manhã apregoava
 A novidade do dia
 Que era a desgraça dos pais
 Mas passado pouco tempo
 Veio a morte desejada
 Tira-lo dentre os mortais
 Morreu em sua mansarda
 Tendo só como almofada
 O seu maço de jornais*

Acompanha a triste história um melancólico fado – embora nenhum dos protagonistas seja português - apoiado em violões e bandolim, cantado com forte e acentuado sotaque lusitano. O arranjo entre letra trágica e o gênero taciturno, associado à “típica” interpretação, sugere, de modo inevitável, no fim da escuta da gravação algo mais próximo do tragicômico.

Outra canção gravada em 1932 aponta também para esse diálogo e destaca de maneira mais evidente o jogo entre o cômico e o trágico. *Um, dois, três*, de Martinez Grau¹⁶ conta uma pequena história um pouco sinistra entre o amante italiano e a “mulher ladina”, que

envolve amor e morte. No entanto, ela é acompanhada por uma sacolejante e típica marcha carnavalesca, na popular forma A, B, A, C, A, iniciada com alegre introdução apoiada em metais.

Um, dois, três
Quem te viu, quem te vê
Mulher matou o marido
Pra casar com o calabrês
Mulher ladina
O que vai ser da sua sina
Agüenta, sustenta
O calabrês vai te dar água e polenta
Um, dois três (...)
Mulher fingida
Eu tenho pena da tua vida
Maldosa, danada
O calabrês não te dá macarronada
Um, dois três (...)

Como se pode perceber, ainda que genericamente, entre os diversos aspectos que a pluralizada cultura popular assumiu em São Paulo nos anos 1920-30, um deles tomou forma musical bastante especial. Neste período estava em gestação na cidade um tipo de cultura musical popular e urbana muito peculiar e que não passou despercebido da crítica cultural e meios de comunicação. É preciso ainda avaliar melhor a importância e peso dessa cultura cotidiana na formulação da cultura musical da cidade, pois ela pode ter marcado velada e profundamente a trajetória da música paulistana. De diversas maneiras alguns destes elementos presentes nas “modinhas paulistanas” podem ter se desdobrado no tempo e se projetado em múltiplos espaços e universos culturais. Os usos “livres” da língua, implicando transformações e misturas inusitadas; os pastiches musicais e formas peculiares de formar melodias e cantá-las; os temas urbanos trágicos ou tragicômicos, momentosos, inspirados em notícias de jornais, geralmente protagonizados por indivíduos pobres, imigrantes, anônimos e boêmios podem ter alcançado de modo variado alguns compositores paulistanos a partir dos anos 50. Neste passo, é irresistível não pensar em Adoniran Barbosa e Paulo Vanzolini, dois cronistas que contam, cada um a seu modo, parte do cotidiano da cidade e cujas canções transitam de alguma maneira por esses universos¹⁷.

- ¹ - Na segunda capa da obra *Laranja da China*, publicada em 1928, já havia o anúncio da obra “*Lira Paulistana (coleção de modinhas)*” como “*em preparação*”. Portanto, o trabalho de recolha e compilação já havia sido feito. Além disso, algumas crônicas de *Brás, Bexiga e Barra Funda*, publicado um ano antes (1927) têm incrível semelhança com as histórias e temas apresentados pelos folhetos.
- ² - “*Lira Paulistana*”, In *Revista do Arquivo Municipal*, Vol. XVII, São Paulo, Departamento de Cultura, 1935, pp. 188-220.
- ³ - Andrade, Mário, *Modinhas imperais*, SP, Casa Chiarato, L.G. Editora, 1930 e *Dicionário Musical Brasileiro*, BH, Ed. Itatiaia, 1999, pp.344-348.
- ⁴ - Certeau, Michel, *A invenção do cotidiano*, RJ, Ed. Vozes, 1994.
- ⁵ - Sobre essa questão do “recado”, ver WISNIK, José Miguel, “O minuto e o milênio. Ou, por favor, professor, uma década de cada vez”, In *Anos 70. Música Popular*, RJ, Ed. Europa, 1979 e TATIT, Luiz, *O século da canção*, SP, Ateliê Editorial, 2004.
- ⁶ - Bananére, Juó, “*La Divina Increnca*”, Ed. Folco Masucci, 2ª.ed., SP, 1966. Respektivamente pp., 43-46 e 63-64; e 50-51 e 67-69.
- ⁷ - São melodias do cancionero rural de autoria anônima, trazidas e reinterpretadas por João Pernambuco no Rio de Janeiro, tomadas dele por Catulo.
- ⁸ - A autoria da modinha é bastante controversa; alguns atribuem Eduardo das Neves (RJ-1874-1919) e outros a José Henriques da Silva, que teria composto em 1874 com Juca Pedaco. No programa *O pessoal da velha guarda*, de 13-03-1952, Almirante expõe a polêmica sobre a autoria da canção e os problemas com a apropriação feita por Paraguassú.
- ⁹ - A gravação utilizada é de 1945, Continetal, feita por Paragassu (pseudônimo de Roque Ricciardi, SP 25/5/1894- 5/1/1976), acompanhado de Rago e seu Conjunto. In “Paraguassú. Noite Enluarada”, Revivendo Músicas Comércio de Discos Ltda. PR, CD, s/d. Existem gravações mais antigas e, portanto, mais importantes para o registro da canção na memória musical da população. Uma foi realizada por Mário Pinheiro, em data entre 1907-12, pela Odeon e a outra feita por Caramuru, em data entre 1908-12, pela Columbia.
- ¹⁰ - Baseado na partitura Ed. Fermata do Brasil, SP, 1956. Adaptação e arranjo de João Portaro. Como já foi salientado no início, o modo menor quase sempre nos transporta a sensações e sentimentos tristes, fúnebres e sombrios. Wisnik, José Miguel, *O Som e o Sentido*, Cia das Letras/Círculo do Livro, SP, 1989, p.130.
- ¹¹ - De acordo com João Dias Carrasqueira as canções de Erotides de Campos (Cabreúva 1896/Piracicaba, 1945) eram muito tocadas pelos chorões e seresteiros paulistanos dos anos 20 e 30. Depoimento MIS-SP. Valsa composta em 1924 e gravada pela primeira vez em 1926, pela Odeon, por Pedro Celestino, sendo regravada inúmeras vezes, como por Antenógenes Silva e Augusto Calheiros, 1939, Odeon, Alvarenga e Ranchinho, 1940, Odeon e Francisco Alves com a orquestra de Lírio Panicalli, Odeon, 1947 ou ainda somente instrumental pela orquestra Pan American, do cassino Copacabana, em 1927, Odeon.
- ¹² - Arranjo de 1952 da Ed. Cembra, que assegura ser uma “*edição definitiva revista pelo autor*”.
- ¹³ - Mário de Andrade diz que a prática de encomprar os sons das melodias com interjeições, artigos iniciais, etc., para adaptar o verso é muito comum na música popular. In “*O Samba Rural Paulista*”, In *Aspectos da Música Brasileira*, 2ª Ed., Livraria Martins, SP, 1975, p.208.
- ¹⁴ - Como *Mamãe me Leva*, Nabor P. de Carvalho e Diene Castanho, 1926, Imperador. *Espanta vaca*, Nabor P. de Carvalho, 1927. Ver Koshiba, Camila, *Música em 78 rotações*. “Discos a todos os preços” na São Paulo dos anos 30, dissertação de mestrado, Dpto. de História, USP, 2006.
- ¹⁵ - Autor: Nobre de Melo. Intérprete: Estevão Amarante. Disco 5015-ª Columbia, 1929.
- ¹⁶ - Gravação Arte-phone, 1932. Disco 4085. Intérprete: Raquel de Freitas.
- ¹⁷ - Moraes, José Geraldo Vinci de, *Metrópole em sinfonia. História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*, SP, Ed. Estação Liberdade, 2000.

Bibliografia

- ANDRADE, Mário, *Aspectos da Música Brasileira*, 2ª Ed., Livraria Martins, SP, 1975.
 _____, *Dicionário Musical Brasileiro*, BH, Ed. Itatiaia, 1999.
 _____, *Modinhas imperais*, SP, Casa Chiarato, L.G. Editora, 1930
 BANANÉRE, Juó, *La Divina Increnca*, Ed. Folco Masucci, 2ª.ed., SP, 1966
 CERTEAU, Michel, *A invenção do cotidiano*, RJ, Ed. Vozes, 1994.
 Diário Nacional, “Os poetas trágicos”, 15 de janeiro de 1928

-
- KOSHIBA, Camila, Música em 78 rotações. “Discos a todos os preços” na São Paulo dos anos 30, dissertação de mestrado, Dpto. de História, USP, 2006.
- MACHADO, Antonio Alcântara, “Lira Paulistana”, In *Revista do Arquivo Municipal*, Vol. XVII, São Paulo, Departamento de Cultura, 1935
- _____, Brás, Bexiga e Barra Funda. Notícias de São Paulo, SP, Ed. Fac-similar, Imesp/Daesp, 1982.
- MORAES, José Geraldo Vinci de, Metrópole em sinfonia. História, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30, SP, Ed. Estação Liberdade, 2000.
- _____, “Arranjos e timbres da música em São Paulo”, In *História da Cidade de São Paulo*, SP, Ed. Paz e Terra, 2004.
- TATIT, Luiz, O século da canção, SP, Ateliê Editorial, 2004
- WISNIK, José Miguel, O Som e o Sentido, SP, Cia das Letras, 1989.
- _____, “O minuto e o milênio. Ou, por favor, professor, uma década de cada vez”, In *Anos 70. Música Popular*, RJ, Ed. Europa, 1979.