

## A Questão da interpretação dramática na canção brasileira urbana

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: A voz nos diversos contextos da prática musical

*Alberto José Vieira Pacheco*

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)/Caravelas-CESEM – apacheco@musica.ufrj.br

**Resumo.** Em sua pesquisa sobre as origens e as práticas da canção brasileira urbana, que tem sido realizada nos últimos anos em acervos musicais variados, o presente autor tem se deparado com várias peças, compostas durante o longo século XIX, cuja execução deveria contar com alguns elementos cênicos. Algumas vezes a necessidade de alguma “encenação” fica expressa claramente na partitura, outras vezes encontra-se implícita no contexto. Este artigo pretende apresentar alguns exemplos deste repertório e fazer uma reflexão sobre como podemos interpretá-lo hoje em dia, sem perdermos de vista a realidade histórica original. Veremos que uma interpretação dramática era aceitável, e algumas vezes desejada, em parte do cancionário brasileiro.

**Palavras-chave.** Canção brasileira urbana. Interpretação dramática. Música doméstica. Século XIX. Periódicos musicais.

**Title.** *The Question of the Dramatic Interpretation in Urban Brazilian Song.*

**Abstract.** In his research on the origins and practices of urban Brazilian song, which has been carried out in recent years in several musical collections, the present author has come across several pieces, composed during the long nineteenth century, whose execution should have some scenic elements. Sometimes the need for some “dramatization” is clearly expressed in the score, other times it is implicit in the context. This article aims to present some examples of this repertoire and to reflect on how we can interpret it today, without losing sight of the original historical reality. We will see that a dramatic interpretation was acceptable, and sometimes desired, in part of the Brazilian songs.

**Keywords.** Urban Brazilian song. Dramatic interpretation. Domestic music. Nineteenth century. Musical journals.

### 1. Introdução

Em uma recente pesquisa, este autor elaborou um extenso levantamento de canções publicadas em periódicos brasileiros, que se encontram reunidos no acervo da Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. O trabalho, realizado por um ano e meio nessa biblioteca, resultou em uma antologia, em fase de publicação, que reúne a edição crítica de cerca de cinquenta canções, originalmente publicadas antes de 1922. Dentre essas canções, algumas trazem indicações claras sobre a necessidade de atuação teatral por parte do cantor, seja por terem sido compostas no contexto do teatro musical daqueles dias, seja por apresentarem na partitura um pedido específico do compositor, ou ainda por terem sua “dramatização” descrita no respectivo periódico. Se essa realidade não é surpresa no caso das composições relativas ao teatro musical, o mesmo não pode ser dito em relação às canções de salão, ou domésticas. O fato é que os exemplos encontrados mostram que os cantores de salão

brasileiros precisavam ir bem além do corpo “neuro”, com o mínimo de movimentação, que se tornou o padrão na prática de concerto. O que se pretende, nessa comunicação é apresentar exemplos dessas canções brasileiras, detalhando suas respectivas “cenas”, e refletir sobre sua interpretação hoje em dia.

Por sua própria diversidade, o repertório em questão pode ser executado por cantores das mais variadas qualidades vocais, indo desde o cantor de ópera, até o cantor de música popular, passando pelo cantor de musical. No entanto, como temos a intenção privilegiar uma sonoridade o mais próxima possível do original, vamos manter em mente o cantor lírico principalmente, por ser ele o que está mais familiarizado com a prática vocal sem amplificação elétrica. Além disso, justamente por se tratar originalmente de um repertório “acústico”, é muito provável que os cantores líricos sejam aqueles que não se aventuram a cantá-lo hoje em dia. No interior desse universo de cantores, teremos como alvo principal aqueles especializados na dita canção de câmara, ou de concerto, pois provavelmente serão eles os que mais enfrentarão problemas ao executar o repertório, ao mesmo tempo que correm o risco de serem os mais requisitados a fazê-lo.

Antes de seguirmos, devemos ressaltar que estamos conscientes de que outros tipos de cantores, como aqueles do teatro musical, podem enfrentar boa parte do repertório em questão, mas não se deparar com problemas particulares, que exigem uma reflexão em texto específico.

## **2. O corpo do cantor de câmara**

No que diz respeito à prática do repertório de câmara, é possível observar um padrão de ação bastante enxuto, tanto nos cantores do século passado, tanto nos atuais. Ou seja, de um modo geral, temos tido como regra interpretações líricas, livres de excessos dramáticos – e neste texto, quando estiver falando de um padrão interpretativo, usarei “dramático” no sentido de relativo ao drama, ao teatro; enquanto “lírico” estará relacionado à poesia lírica que se dedica à expressão de sentimentos, de reflexões e estados de espírito do poeta. Internacionalmente, isso se confirma no caso de cantores como Dietrich Fischer-Dieskau<sup>1</sup>, Gerad Souzay<sup>2</sup> Kiri Te Kanawa<sup>3</sup> - mesmo a italiana Cecilia Bartoli<sup>4</sup>, conhecida por um gestual muitas vezes exagerado, mostra-se muito mais comedida em contexto de câmara. Esses são apenas quatro exemplos de intérpretes de origens e épocas diversas, aos quais poderíamos somar outros tantos, uma vez que, de um modo geral, os cantores de câmara têm assumido uma postura lírica. O mesmo se passou no Brasil, como pode ser visto em concertos

de intérpretes e professores como Niza de Castro Tank, Amin Ferrez, Adélia Issa, Adriana Giarola, Martha Herr, Lenine Santos, Andrea Adour – todos eles, cantores influentes que se dedicaram ou tem se dedicado à canção e cujos concertos o presente autor pode presenciar.

A origem deste padrão interpretativo é antiga, como pode ser visto em vários textos, nos quais o canto de câmara é definido nos termos de um estilo lírico, onde a expressão da palavra se daria na simplicidade e no refinamento, sem grande teatralidade. Vejamos, por exemplo, o que já dizia Pier Francesco Tosi em inícios do século XVIII sobre os estilos diferentes de canto: “para o teatro, o estilo era vívido e variado; para a câmara, meticoloso e íntimo; e para a igreja, afetuoso e grave” (TOSI, 1723, 58, tradução nossa).<sup>5</sup>

Obviamente nem todos seguiam essas recomendações e alguns intérpretes iam por um caminho mais dramático e exuberante. Vejamos um exemplo no habitualmente sóbrio universo do Lied:

O bom amigo de Schubert, Leopold von Sonnleithner, escrevendo em 1857 e 1860, desaprovou o atual estilo “dramático” de cantar Schubert: “De acordo com este [estilo], há tanta declamação quanto possível, às vezes sussurrada, às vezes com explosões passionais”. Ele comenta, depois de ter ouvido Schubert ensaiar e tocar suas músicas “mais de cem vezes”, que o “cantor deve conceber a música de forma não dramática... (Martha Elliott, *Singing in Style*, 2006, 167, tradução nossa).<sup>6</sup>

Vemos, portanto, que mesmo no caso dos *Lieder*, era possível encontrar interpretações bastante dramáticas e exuberantes, em meados do século XIX. Seja como for, como foi dito, o caminho proposto por Sonnleithner tem sido aquele trilhado pelos cantores especializados em canção de câmara mais recentes. No caso do Brasil, mesmo a modinha, gênero de canção que transita entre o universo sonoro popular e o de concerto, tem seguido o mesmo percurso do “lirismo comedido”, ao que teve como defensor um dos seus mais influentes divulgadores, o modernista Mário de Andrade, que afirma no prefácio de seu incontornável *Modinhas imperiais*:

Não é possível tomar a sério toda essa choradeira sistematizada, e em nenhuma execução vai melhor do que nestas modinhas aquele sorriso aos ouvintes que o velho ‘mestre da solfa’ aconselhava os cravistas no tempo dele (ANDRADE, 1980, 5).

Deixando para um outro texto a discussão sobre a validade histórica da afirmação de Andrade, veremos a seguir que sua recomendação de uma interpretação lírica, sem grandes arroubos expressivos, não pode ser generalizada a todo o cancionário brasileiro.

### 3. Canções brasileiras com ação dramática

O repertório de canções urbanas brasileiras compostas no logo século XIX – que temos reunido nos últimos anos e estudado em grupo de pesquisa específico – tem revelado que uma forma puramente “lírica” de execução não responde a todas as demandas interpretativas. A seguir serão expostos alguns casos, em contextos variados.

O primeiro exemplo é *O Pica-pau atrevido*<sup>7</sup>, canção publicada no Rio de Janeiro pelo periódico *A Marmota na corte*. O editor nos informa que se trata de um “fado mineiro” (gênero de canção sobre o qual não foi possível encontrar maiores informações) que seria cantada no 2º ato da comédia *O Casamento e a mortalha do céu se talha*, de F. C da Conceição (?-?). Esclarece também a partitura é um arranjo para piano feito por José Joaquim Goyano (?-?), indicando que a canção contava originalmente com acompanhamento orquestra, como era de se esperar pelo contexto. Devemos ressaltar que temos aqui um exemplo de canção de teatro musical que acabou sendo levada para o ambiente da música doméstica através de uma edição para voz e piano, sendo um exemplo da reconhecida circularidade entre palco e salão.

Retirar canções como esta de seu contexto performativo original dificulta seu entendimento. Felizmente, além de fornecer a partitura, a *Marmota na corte* publicou valiosas informações sobre o drama, que serão reproduzidas a seguir:

[...] O nosso amigo Conceição sympatisando também com o proverbio – *O casamento e a mortalha do céu se talha* – fez dele uma opera em 2 actos, que se representou pela primeira vez no theatro de S. Francisco na noite de 20 do corrente. Diremos o que é a comedia do Sr. Conceição, e depois emittiremos, bem ou mal fundado, o nosso fraco juízo a respeito.

Um dos forretas desta nossa corte (tal é o nome que hoje se dá geralmente aos apertados de unhas, avarentos e uma palavra) casou com *Gabriella*, moça da roça, rica, e trouxe para sua companhia uma irmã, tão interessante como ella, e como ella, tambem dinheirosa. Um dos nossos *petit maitres*, (espadachins parece-nos o verdadeiro nome) pretendendo a mão da joven *Clemencia*, trata de entabolar uma transacção com o commendador Semeão, (o avarento). Aparece recommendado ao commendador um moço de S. Paulo, de nome Theodoro Morissy, uma especie de basbaque, porém de bom gênio, apaixonado por moças, como qualquer tolo, e agrada-se de Clemencia. Leoncio vendo-se contrariado, porque a sua pretendida não o ama, não o quer, e para se ver livre do commendador não duvida fazer toda a sorte de desatinos (menos casar com o *espadanchin*, que é cousa que moça da roça não faz nem pelo diabo, salvo se foi educada na corte), manda uma carta anonyma a Semeão, avisando-o de uma entrevista que *Gabriella* e *Clemencia* marcaram a *Morissy* em uma sala de baile mascarado do carnaval. Leoncio, a quem foram dados os signaes nas cores dos dominós, azul com laço côr de rosa, (o de Clemencia), e côr de rosa com laço azul, (o de Gabriella), vae esperal-los na sala do baile; ahi, porém aparece o furioso povo dansante, e quer por força que o pobre *Morissy* danse uma valsa, este porém escusa-se por todos os modos, porém, quase obrigado, declara que não sabe dansar senão o fado á moda Mineira, e todos concordam em que isso se faça. Senhor do terreno, o bem do *Morissy*, que é capadócio de gosto, cahe no fadinho cantado: -

O pica-páo atrevido,  
Atrevido pica-páo,  
Anda só de galho em galho,  
Picando de páo em páo.  
    Para onde vai,  
    D'aonde vem,  
    Se você vai  
    Eu vou também,  
Se você fica, ora adeus, meu bem.

A lagoa já secou  
Onde as pombas vão beber;  
Não se póde ter amor  
A quem não sabe agradecer.  
    Para onde vai, etc.

Atrevido pica-páo  
Que d'um páo fez um tambor,  
Para tocar a alvorada  
Na porta de seu amor.  
ao qual a chusma responde em côro: -  
    Para onde vai,  
    D'aonde vem,  
    Se você vai  
    Eu vou também,  
    Se você fica, ora adeus, meu bem.

Para os que sabem como são cantados os nossos fadinhos na roça, não será novidade a maneira por que se acham metrificados os versos.

Acabado porêem isto, chega o commendador, que recebera a carta anonyma, em que se lhe comunica a entrevista entre sua mulher, a cunhada, e *Morissy*. Clemencia, porém, vexada de patentear seus amores e seus desejos a Theodoro, troca o dominó com sua irmã, e é esta quem lhe fala. No momento em que apparecem Leoncio e o commendador, está Theodoro Morissy aos pés do dominó côr de rosa! Leoncio, furioso, julga-se atraídoado, ludibriado, e quer romper em impropérios, quando as irmas se desmarcaram, e vê o commendador que é sua mulher, e não sua cunhada, que tem a seus pés o feliz pateta, a quem Clemencia escolhe para seu marido, desprezando a mão de Leoncio, e isto porque – *O casamento e a mortaha do céu se talha* (MARMOTA, 23 set. 1851, 2).

O fato desta canção ter sido publicada em versão para piano em uma revista de grande circulação, certamente propiciou sua execução em contexto doméstico. A pergunta que pode ser feita é como devemos executá-la em nossos dias. Se quisermos nos manter minimamente fiéis ao objeto artístico original, seria importante estarmos ao enredo da peça teatral e, conseqüentemente, ao caráter dançante da canção. Ou seja, mesmo sem ser preciso recriar toda a cena na qual a canção se insere, nos parece recomendável deixar que o corpo do intérprete, mesmo em contexto de concerto, se deixe influenciar pelos fatores teatrais originais. Na verdade, estando a canção relacionada com uma dança específica, nada mais natural que esperar que o corpo do cantor se deixe levar pelo “balanço”. O grupo Academia dos Renascidos, que tem este autor como um dos fundadores, tem interpretado canções como

essa em concertos de forma dramática, conseguindo uma conexão mais direta com a intenção original da peça. O público por sua vez tem reagido muito bem, inclusive pelo inesperado deste tipo de ação física em um concerto dito “erudito”.

Devemos ressaltar agora que outros tipos de canção, que estão fora do contexto do teatro musical, também poderiam apresentar necessidades dramáticas muito claras. Um exemplo surpreendente é *Fogo de palha*<sup>8</sup>, publicada em 1903, na revista *O Malho*, que informa apenas o pseudônimo do compositor: “Lingua de Mel”. A partitura dessa canção apresenta trechos cantados, trechos declamados e trechos com mímica, descritos claramente numa espécie de partitura física:

**Declama:**

Passsei depois três meses sem ver a minha deidade, porque ela tinha mudado de casa.  
O terceiro encontro foi num baile. Enquanto polcávamos, fiz a minha declaração, que foi logo eceita.

**Mímica:**

*Toma por par uma cadeira, à qual simula segredar a declaração, encetando após alguns compassos de polka.*

92



En- fim, quan-do a-ca - bá-va- mos A pol- ca, no sa - lãõ, Con - vi-te a-ma-bi - lís - si-mo Me

99



fez em con-fis - são. Pe - diu-me com ar tí-mi- do\_\_ O meu so-ber-bo par Que os

**Exemplo 3:** Trecho da linha vocal de *Fogo de palha*

Ou seja, a peça traz para o universo da canção elementos do melodrama (entendido aqui como gênero de música que faz uso de texto declamado) e da mímica. Fato incontestável é que essa canção deve ter sido feita de forma dramática, lembrando que mesmo os trechos cantados devem ter seguido uma postural teatral, por uma simples questão de coerência de execução.

Devemos alertar que este tipo de postura dramática em uma canção de salão não é uma novidade do início do século XX, momento em que *Fogo de palha* foi publicada.

Vejam os a seguir um exemplo dentro de um dos gêneros mais tradicionais de canção brasileira.

O *Lundu das beatas*<sup>9</sup> foi composto pelo desconhecido José da S. Ramos (?-?) e publicado no *Jornal das senhoras*. Será proveitoso transcrever a seguir algumas instruções de interpretação, dadas pelo próprio periódico:

[...] damos-lhe de conselho que o empreste [o lundu] á aquella de suas amigas a mais endiabrada e que ao mesmo tempo saiba fingir (Oh! gente, que lembrança!) uma carinha muito séria e constricta, com ficções de santarrona, e que finja (ahi vem outra vez!...) quando cantar o lundu, ficar muito zangada, mas com ares de quem está gostando da impertinencia do rapaz que a persegue nas horas de suas orações. Uma tal moça cantará o LUNDU DAS BEATAS conforme o seu autor escreveu (JORNAL, 20 jun. 1852, 197).<sup>10</sup>

Vemos, portanto, que uma interpretação puramente lírica, sem qualquer interferência dramática, não seria capaz de expressar as intenções do compositor. Desta forma, vemos que, no contexto da música de doméstica, as canções brasileiras de meados do século XIX também não eram refratárias à uma interpretação dramática. Na verdade, ela deve ter sido empregada costumeiramente em composições cômicas e satíricas, para as quais um corpo neutro se mostra contraproducente, ou ineficaz.

Fora do universo das canções publicadas em periódicos, é mais difícil encontrar indicações cênicas, pois as partituras não costumam trazer informação específica, o que não quer dizer que uma interpretação “dramática” não fosse a esperada. Algumas vezes essas indicações são um tanto indiretas e o intérprete precisa estar atento para que não passem despercebidas. Um bom exemplo é *A Louca*<sup>11</sup>, publicada em 1851 pelo cancionista José Zapata y Amat (1818-1882).<sup>12</sup> O compositor informa em subtítulo que a canção é uma “scena dramática”, o que pode fazer pouco sentido se não admitirmos que se trata de uma canção que pressupõe alguma atuação teatral. Na verdade, Amat faz algumas indicações dramáticas mais ou menos claras na partitura. A poesia traz duas personas, o narrador e uma “louca”, mulher que, abandonada pelo amante, abraça seu filho, nascido “de um erro”. A canção tem início com a fala da mulher, para a qual o compositor indica no primeiro compasso da linha vocal um “dolce, e como fora de si”. Temos, portanto, a indicação clara de uma caracterização de personagem, que vai se tornando bastante clara numa canção cheia de flutuações de dinâmica e de agógica. Em dado momento, o compositor indica claramente a necessidade de um grito:

*con grido*



rás se-que um ai! ah! Não te

**Exemplo 2:** Trecho com “grito” em *A Louca* de José Amat

Há ainda outras indicações desestabilizadoras de uma postura física lírica, como trechos “quasi parlando”, mas o efeito dramático mais forte é reservado para os dois últimos versos ditos pela mulher, “São meus olhares languentes / Tenho meigo, meigo rir”, para os quais Amat escreve:

*riso d'amargor*



mei - go, mei - go rir, te-nho

**Exemplo 3:** Trecho com “sorriso de amargor” em *A Louca* de José Amat

Ou seja, apesar da personagem dizer que tem “meigo sorrir”, o compositor pede que seja dramatizado um “riso de amargor”. Notem que a harmonia inesperada do segundo compasso do Exemplo 2, reforça ainda mais o desacerto entre o que diz o texto e o sentimento que o compositor quer atribuir à “louca”. Desta forma, fica claro que a indicação dramática é fundamental para expressar a intenção do compositor, pois altera completamente o significado do verso e reforça a escrita musical. Tendo isto em conta, podemos dizer que uma postura física claramente dramática vai poder responder melhor às necessidades expressivas dessa “scena dramática” de Amat. O fato é que essa canção é um exemplo de que uma interpretação



dramática também pode ter sido usada na interpretação de canções sérias de câmara, escritas por compositores especializados na música de concerto.

#### 4. Considerações finais

Os exemplos musicais citados deixam bastante claro que no caso de canções satíricas ou cômicas, das relacionadas com alguns gêneros de dança, ou ainda das originadas no teatro musical, uma interpretação dramática se mostra como a mais eficaz expressivamente. Pudemos ver também que uma interpretação dramática pode ser expandida, respeitadas as especificidades de gênero, a casos específicos de canções de câmara e de salão “sérias”. Nestes casos, é possível cultivar um estilo de câmara “meticuloso e íntimo”, como o advogado por Tosi, sem renunciar a todos os elementos teatrais.

O fato é que provável que uma interpretação dramática, ou pelo menos fisicamente mais “descontraída”, tenha sido o padrão para a prática interpretativa da canção urbana brasileira durante o longo século XIX, cabendo a cada intérprete alcançar o equilíbrio possível entre dramaticidade e intimismo dentro do repertório da canção. Devemos admitir, contudo, que uma investigação histórica mais alargada ainda precisa ser feita antes que possamos ser categóricos nessa afirmação, ou que conheçamos seus limites precisos de aplicabilidade. Seja como for, este artigo já demonstra que uma interpretação lírica não era a única prática corrente.

Por fim, devemos admitir também que o cantor de música de câmara padrão pode encontrar alguma dificuldade em praticar uma postura mais dramática. No entanto, na maioria dos casos, ela não será intransponível uma vez que a boa parte desses cantores teve que enfrentar, em algum momento, as exigências cênicas do repertório operático. Ou seja, é bem provável que para esses cantores baste algum tempo de adaptação ou sensibilização para que se desenvolva uma nova postura perante o repertório. Foi o que aconteceu, por exemplo, com o autor deste artigo, sem que fossem encontrados problemas insuperáveis. Obviamente, algumas peças do repertório podem exigir algumas habilidades cênicas desafiadoras, como é o caso da mímica prescrita em *Fogo de palha*. Nestes casos aconselhamos o intérprete a buscar ajuda de um especialista.

Todavia, ao que parece, a maior dificuldade acaba sendo mesmo uma certa resistência mental do cantor em flexibilizar determinados padrões de interpretação que foram cristalizados durante anos de estudos árduos. A reflexão aqui apresentada vem contribuir com esse processo de flexibilização, justificando-o e encorajando-o.

## Referências

- AMAT, José Zapata y. *Melodias Brasileiras*. Rio de Janeiro / Paris: José Cardoso / Chabal, [1851]. Disponível em: Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, DIMAS, OR, A-II.
- ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.
- ANDRADE, Mário de. *Modinhas Imperiais*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1980.
- ELLIOTT, Martha. *Singing in Style: a guide to vocal performance practices*. New Haven: Yale University Press, 2006.
- JORNAL das senhoras. Rio de Janeiro (1852-1855). Disponível em: <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/jornal-senhoras/700096>. Acesso em: 28 mar. 2020.
- O MALHO. Rio de Janeiro (1902-1953). Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/O-malho/116300>. Acesso em: 28 mar. 2020.
- MARMOTA da corte. Rio de Janeiro (1849-c.1854). Disponível na DIMAS da Fundação Biblioteca Nacional.
- TOSI, Pier Francesco. *Opinione de' cantori antichi e moderni, o sieno osservazione sopra il canto figurato*. Bologna: s.n., 1723.

## Notas

- 
- <sup>1</sup> Ver SCHUBERT, "Der Lindenbaum"; "Im Frühling". London: BBC, s.d. [disponibilizado online em: 08jul. 2013]. Disponível em: [https://youtu.be/UrxAGwzMp\\_Q](https://youtu.be/UrxAGwzMp_Q). Acesso em: 28 mar. 2020.
- <sup>2</sup> Ver GERARD Souza sings Duparc. S.l.: Canadian Television, 1977. [disponibilizado online em: 29 abr. 2008]. Disponível em: <https://youtu.be/Mms29cqINQI>. Acesso em: 28 mar. 2020.
- <sup>3</sup> Ver DAME Kiri Te Kanawa sings "L'invitation au voyage". S.l.: s.n., 1986 [disponibilizado online em: 27 set. 2011]. Disponível em: <https://youtu.be/JXKhmfpxCNc>. Acesso em: 28 mar. 2020.
- <sup>4</sup> Ver VINCENZO Bellini – Vaga luna. Vicenza: ?, s.d. [disponibilizado online em: 02 out. 2011]. Disponível em: <https://youtu.be/-q9ZroH3oEE>. Acesso em: 28 mar. 2020.
- <sup>5</sup> [...] per il teatro lo stile era vago, e misto; per la camera miniato, e finito; e per la chiesa affettuoso, e grave.
- <sup>6</sup> Schubert's good friend Leopold von Sonnleithner, writing in 1857 and 1860, disapproved of the current "dramatic" style of singing Schubert: "According to this, there is as much declamation as possible, sometimes whispered, sometimes with passionate outbursts." He commented that, after having heard Schubert rehearse and perform his songs "more than a hundred times," the "singer must conceive the song *lyrically* not *dramatically*..."
- <sup>7</sup> Não há indicação dos autores, pois é dito apenas que ela faz parte de um comédia de F. C. da Conceição. A canção foi publicada em *A Marmota da corte*, mas pode ser consultada como partitura avulsa na Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, DIMAS, Império, S-I-9.
- <sup>8</sup> Não há indicação do nome do poeta. A partitura foi publicada a 10 de janeiro de 1903, na revista *O Malho*, no Rio de Janeiro.
- <sup>9</sup> Com texto de A. C. d'Andrada Machado e Silva, a canção é parte integrante do álbum de canções, *Melodias Brasileiras* (AMAT, 1851).
- <sup>10</sup> As citações manterão a ortografia original.
- <sup>11</sup> Com texto de Salomon, a canção foi publicada em 20 junho de 1852, no *Jornal das senhoras*, Rio de Janeiro.
- <sup>12</sup> De origem espanhola, Amat é um dos patronos da Academia Brasileira de Música. Foi o principal responsável pela fundação, em meados do século XIX, no Rio de Janeiro, da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional. Foi um cancionista fecundo, tendo publicado mais de oitenta canções. Sua atuação como compositor tem sido objeto de pesquisa deste autor e os resultados do trabalho estão em vias de publicação. Seja como for, alguma informação adicional sobre Amat pode ser vista no trabalho de Ayres de Andrade (1967).