

**DA VALSA “TERNA SAUDADE” À
CANÇÃO “POR UM BEIJO”
REGRAVADA EM 1998: UM SÉCULO
DE HISTÓRIA E DE CANÇÃO**

Talita de Carvalho Bertolini

Bacharel em Ciências Sociais pela USP e Pós-graduanda em Fundamentos da Cultura e das Artes pela UNESP

<http://lattes.cnpq.br/1652092145830615>

RESUMO

Este artigo analisa a canção “Por um beijo”, composta por Anacleto de Medeiros e Catulo da Paixão Cearense na versão da Vânia Bastos cantando, em 1998, junto ao CD elaborado pela telenovela “Fascinação”, realizada no mesmo ano, pela emissora SBT (Sistema Brasileiro de Televisão). O objetivo é traçar um panorama histórico da canção, desde quando ela foi composta em 1905, possivelmente, mostrando como de uma valsa, chamada “Terna Saudade”, de Anacleto de Medeiros, alterou-se para a canção em forma de modinha, “Por um beijo”, de Catulo da Paixão Cearense além de como a regravação feita em 1998, na voz de Vânia Bastos, é contextualizada no período dos anos 1990. Analisaremos também, como questões político, econômico e sociais são determinantes para atuarem sobre o contexto musical de uma época.

PALAVRAS-CHAVE

Canção Popular Brasileira, Por Um Beijo, Anacleto de Medeiros, Vânia Bastos

1. Introdução

Os anos 1990 foram marcados por transformações político-sociais decorrentes de transformações que já vinham ocorrendo desde os anos 1980, com todo o processo de redemocratização e uma nova política junto ao neoliberalismo, assim, toda essa estrutura frágil, decorrente de uma democracia que ressurgia, mais uma abertura econômica, veio interferir nos meios culturais e de consumo e, portanto, na música.

É essa política vivencial que veio a reverberar em transformações na música da época e, dentre os estilos musicais que se estabeleceram na década de 90, surgiu, também, a MPB, um estilo que já se consagrara desde os anos 1960, com os conhecidos festivais. Contudo, nota-se que a MPB teve muitas influências do samba e da bossa-nova, estilos primeiros que apareceram como demarcadores de uma música brasileira legítima, quando esta ainda apenas germinava.

Dos anos 1970 até os anos 1990, grande parte da música brasileira sofre mudanças em sua estrutura, visto que a indústria cultural aparece como forte detentora de poder sobre o que se deveria produzir de música e, uma música que se reduziria a um produto, a uma mercadoria.

Conseguimos, no entanto, encontrar peças de fino trato que despontam. Como, por exemplo, a música que selecionamos para analisar neste presente artigo. Embora a canção estivesse exatamente na indústria cultural, é um típico caso de uma canção da velha tradição brasileira que foi deglutida pelos meios de massa.

A canção escolhida, apesar de ter circulado nos meios de massa através de uma telenovela chamada “Fascinação”, transmitida pela emissora SBT, em 1998, é uma peça que tem, em sua composição, as facetas de uma brasilidade que insurgia nos altos de 1905, possivelmente.

Não se trata somente de lidarmos com uma canção feita nos anos 1990 e limitarmo-nos a essa época. Mas, de uma canção que por ter sido feita em outro momento, carrega toda uma história que vai além dos anos 1990. Haveria muito mais coisa por detrás dessa canção do que poderíamos supor, partindo-se do início do século XX.

Temos aqui uma canção que carrega uma tradição brasileira e, por isso, torna-se importante de ser discutida e lembrada, pois, se ela apenas passou despercebida nos meios de comunicação como mais uma canção de amor, ela é mais notável do que

aparentemente poderia ser. Portanto, é por tudo isso que ela carrega é que resolvemos tentar fazer uma pequena análise dela.

A versão que escolhemos para analisar está na voz de Vânia Bastos (cantora brasileira) e a música se chama “Por um beijo”, com melodia composta por Anacleto de Medeiros e poesia original de Catulo da Paixão Cearense.

2. Anacleto e sua composição

Muito antes de termos essa canção “Por um beijo”, gravada em 1998, tudo começou com uma valsa, uma melodia chamada “Terna saudade”, composta por Anacleto de Medeiros (1866-1907), nascido no Rio de Janeiro, que a criou em 1905 (encontramos esse ano, mas é possível que ele varie). Anacleto era filho de uma escrava liberta e começou sua carreira na música tocando flautim na Banda do Arsenal de Guerra do Rio de Janeiro.

Aos 18 anos, Anacleto foi trabalhar como aprendiz de tipógrafo na Imprensa Nacional, ao mesmo tempo em que se matriculou no Imperial Conservatório de Música. Chegou a dominar todos os instrumentos de sopro e tinha predileção pelo saxofone. Entre os operários da tipografia, fundou o Clube Musical Gutemberg, onde começou a ser organizador de conjuntos musicais.

Forma-se no Conservatório em 1886, nesta época, organizou a Sociedade Recreio Musical Paquetaense, em Paquetá, sua cidade natal, e começa a compor peças sacras, mas posteriormente, é iniciado todo o seu arsenal de composições mais populares, como polcas, schotisch, dobrados, marchas e valsas. Foi ganhando fama e logo, bandas de todo o país executavam suas obras, como afirma Medeiros (2013, p. 02).

Catulo da Paixão Cearense musicou algumas obras de Anacleto, e foi, aí, que de “Terna Saudade”, a antiga valsa passou a ser conhecida como “Por um beijo”, porque Catulo coloca suas mãos sobre a composição de Anacleto e a reinventa ou, dá toques para o que viraria uma canção de amor singela, que é o que conhecemos pelo século...

Quando pensamos que todo um conteúdo de música popular foi disseminado graças ao trabalho de Anacleto de Medeiros, isso se justificaria, em parte, pelo meio social do qual ele proveio e do qual fez parte. O primeiro fato, adveio da questão dele já

ser filho de escrava, ou seja, negro. Assim, suas raízes culturais já trariam consigo os primórdios para o que viria ser a posteriori, o samba, por meio do lundu e da modinha.

O compositor já tinha uma carreira de assalariado, junto às atividades musicais, mostrando-nos que sua classe social foi propícia a chegar nessas produções musicais populares. O *habitus de classe* (sua disposição para ter determinados gostos para a música), é o que definiria suas escolhas e afinidades enquanto formas composicionais, indicando o quanto que a vivência vem a influir naquilo que se é enquanto sujeito e o porquê de determinadas escolhas serem feitas em detrimento de outras.

A charge do livro *Modernismo e Música Brasileira*, de Elizabeth Travassos, exemplifica exatamente essa questão dos determinantes culturais sobre a composição de uma dada canção:



7. Uma geografia musical do Rio de Janeiro, nas *Scenas da vida carioca*, de Raul Pederneiras.

Figura 1: Charge “Dize-me o que cantas... Direi de que bairro és” – TRAVASSOS, 2000, p.38

Em linhas gerais, a charge aponta essa discussão acerca do que a letra de uma canção nos traria nas entrelinhas do processo cultural e suas vivências. No primeiro trecho de música teríamos o termo “desprezo” que estaria contido não somente em um caso de uma história de amor, que é o que traria a letra.

Todavia, esse “desprezo” carregaria o cerne da própria condição social das camadas mais baixas em relação às superiores, o mal e a chaga desse pertencimento a uma sina que num processo histórico teria sempre sido tida como ruim, donde teríamos o “mestiço”, o “indolente” e todos aqueles desprovidos de status e dinheiro.

No segundo trecho, o termo “sonho” já nos traria o oposto desse estado de “desprezo”, o verdadeiro estado de nobreza e status, em que todos gostariam de viver. Seria onde a elite se situaria, de onde o poder emana e, portanto, o processo histórico de onde os vencedores é quem escreveriam a história. Por isso, essa canção representaria exatamente os bairros de pessoas ricas.

E o último contexto poderia se referir aos bairros que não possuem mais status, mas que já o tiveram em priscas eras, exatamente por esse trecho “non t`amo piú” (não te amo mais). Bairros que decaíram ao longo do tempo, seja porque outros se ascenderam ou estes que repentinamente ficaram mais pobres e, assim, perdendo seu status.

Sabemos que Anacleto de Medeiros e Catulo da Paixão Cerarense (que compuseram esta canção) não pertenciam a uma elite, e que “Por um beijo” nada mais era do que uma modinha, estilo que quando popularizou-se, ganhou novas facetas. Anacleto e Catulo trouxeram consigo referências de seu meio que, numa canção popular, inserir-se-ia a ousadia do querer-se um beijo de uma moça, um pedido um tanto indiscreto, se contarmos com toda uma moralidade circunscrita para aquela época.

2.1 Da valsa “Terna Saudade” à canção “Por um beijo”

Era corrente que a circulação das canções populares ocorresse através das bandas militares que tocavam essas composições. E foi a partir delas que se tem notícia das primeiras gravações de muitas músicas populares no começo dos anos 1900. A primeira gravadora do Brasil havia se instalado justamente no Rio de Janeiro, a Casa Edison e, no Rio mesmo, já se constava o maior número de bandas de música.

Assim, estas tocavam e gravavam por lá, e o conteúdo das músicas era caracterizado pelos gêneros mais em voga à época, como as valsas, as polcas, os tangos e outros, próprios ao gosto popular (SOUZA, 2006, p. 02).

Sobre a valsa, como dança de salão, começou a ganhar popularidade com a chegada da família real portuguesa no Brasil, em 1808. Foi rapidamente absorvida pelas elites, como sinônimo de modernidade, mesmo havendo o porém dela ter provocado, inicialmente, um choque cultural na sociedade brasileira, devido a circunstância de ser uma dança de par enlaçado. A valsa oitocentista seguia o esquema rondó: A: || B: |A |C: ||A¹ (SOUZA, 2006, p. 07).

As primeiras valsas que tivemos no Brasil, de caráter instrumental, teriam sido as compostas pelo príncipe Dom Pedro I, que compôs seis valsas, arranjadas para Orquestra com Trio, em 1816 (SOUZA, 2006, p. 08). Com o tempo, as valsas teriam se desenvolvido para canções de caráter sentimental, formando as modinhas, nos fins dos Oitocentos e início dos Novecentos.

Como interpretou Mário de Andrade², a valsa teria se amaneirado no Brasil, donde teria entrado, em 1837, para sofrer influências da modinha e adaptar-se ao choro nacional. Preservando suas características principais, abrigou sua melodia e tornou-se em canção sentimental.

Foi nesse movimento que Catulo da Paixão Cearense aproveitou-se da melodia da valsa “Terna Saudade” para transformá-la na canção “Por um beijo”, com letra de caráter romântico da modinha oitocentista.

2.2 A modinha

A modinha teria sido um estilo de música surgido em Portugal e no Brasil, teria transitado entre essas duas nações, primeiramente, porque as primeiras modinhas teriam provindo da corte, de árias de ópera, em Portugal. Vinda para o Brasil, passaria a adquirir características de uma raiz negra, que daria toques ao ritmado da viola, violão ou piano e, às letras, que trariam questionamentos sobre o amor, os quais não se discutiriam na metrópole da mesma maneira.

¹ “Os dois pontos ao lado das letras mostram quais seções são, geralmente, repetidas” (SOUZA, 2006, p. 07).

² apud SOUZA, 2006, p. 08.

Modinha seria diminutivo de moda. Moda, segundo Araújo³, significaria, numa acepção genérica, qualquer tipo de canção ou, por outro viés, seria a moda caipira ou a moda de viola, cantada a duas vozes em terças, que ouviríamos até os dias de hoje em São Paulo, Minas Gerais e Goiás.

Teria sido um padre nascido de pais branco e negro (portanto, “mulato” no termo antigo) no Rio de Janeiro, quem teria introduzido a modinha brasileira na Europa, Domingos Caldas Barbosa (1740? - 1800). Para Araújo⁴, ele teria levado no bojo de sua viola para a Europa, a primeira sensibilidade e sentimento musical do povo brasileiro: o lundu e a modinha.

O interessante desta história é que parece, que Caldas Barbosa não era exatamente um trovador que tocava a sua viola. Moraes⁵ nos indica que não se teriam notícias a respeito de melodias criadas por Caldas Barbosa, mas apenas letras e, assim, ficaria sua condição de letrista e não de tocador de viola. Com isso, ele coloca que teríamos o impasse de que o que teria surgido de puramente brasileiro, em questão, teria sido a modinha enquanto letra e não enquanto melodia.

Contudo, o que veríamos, é que para Kiefer (1977, p. 15), das primeiras modinhas, árias de corte, oitocentistas, portuguesas, para as modinhas portuguesas contemporâneas, haveria o salto de que estas mais recentes, teriam sido, sem sombra de dúvida, influenciadas pelas modinhas brasileiras.

Por isso, da metrópole foi-se para a colônia e da colônia voltou-se para a metrópole. Vemos o poder das modinhas brasileiras por deixarem sua marca registrada nas primeiras, as portuguesas e como, desta forma, elas tornaram-se emblemáticas por suas características específicas, sobretudo rítmicas.

Embora as modinhas fossem alegres e ousadas, repleta de termos populares, era muito comum que fossem divulgadas apenas em partituras ou manuscritos, ou seja, nos círculos elitizados. Somente no final do século XIX para o XX que houve uma difusão social que permitiu com que elas tomassem para si a designação popular (CASTAGNA, 2014, p. 10).

³ 1963 apud Kiefer, 1977, p. 09.

⁴ 1963, p. 46 apud Kiefer, 1977, p. 09

⁵ 2000 apud CASTAGNA, 2014, p. 04

2.2.1 Letra “Por um beijo”

Foi exatamente nesse momento de difusão que se criou a valsa “Terna Saudade”, que com a letra de Catulo da Paixão Cearense (Por um beijo), remeteu a uma modinha:

Por um beijo (Composição: Anacleto de Medeiros e Catulo da Paixão Cearense - 1905)

Ó ri, meu doce amor
Sorri lágrima da flor
Teu sorriso inspira
A lira que afinei por teu falar
E quer de amor vibrar
Ao sol de teu olhar
Ri meu doce amor
Sorri, pérola da flor
Abre em teu lábio o sorriso
Onde um coração diviso
De algum anjo que desceu do azul, no
teu sorriso
Luz de poesia
Vem dar a melodia
E musicar os versos meus
Que eu mostrarei a Deus
Como eu te amo
Alma diletta
E sem eu ser poeta
Irei fazer o eterno
Te aclamar do céu
Irei estrelas lá no céu roubar
Trarei da lua, um raio de luar
Depois dos céus eu descerei ao mar
E a pérola mais bela irei buscar
Sem recear as iras do Senhor, irei
Roubar os cofres do Senhor
Trarei a essência do divino amor
Se tu, velada no mais casto véu
Concederes-me
a vitória
A suprema glória
De um só beijo teu
Concederes-me
a vitória
A suprema glória
De um só beijo teu.

Esta letra está em segunda pessoa, se dirige a Tu, primeiramente, mas depois, dele se dirigir à moça, ele se volta para si próprio, utilizando a primeira pessoa para explicar de tudo o que ele seria capaz pela moça. No final, ele retorna, novamente, para ela com o Tu.

No começo, o eu lírico discorre acerca do encanto dele pelo sorriso da mulher amada, em como ele está enfeitiçado por tal boca para, no final, ele dizer abertamente o quanto que ele gostaria de beijá-la.

No decorrer do desenvolvimento ele vai mostrando do que ele não seria capaz de fazer por tal beijo, assim, ele diz que iria dos céus ao mar, de um extremo para outro, como também chegaria a blasfemar propriamente a Deus, porque no paradoxo da questão, o que ele sentiria por aquela mulher seria o amor divino, assim como a própria beleza desta mulher seria divina, por isso de tanta ousadia do eu lírico.

Ao longo dos versos, observamos que há um jogo com poesia e música, nas alusões que se faz com relação a eterna amada, como em “Luz de poesia” e “Vem dar a melodia”. Ao passo que num outro momento, faz referências à natureza. Assim como esta também aparece como sinônimo de beleza e divindade, paralela à beleza da mulher escolhida pelo eu lírico (por exemplo, em “pérola da flor”).

Portanto, Catulo da Paixão Cearense expressou um grande romantismo nesta letra, em que o homem moveria fundos para alcançar o amor divino que ele sentiria por determinada mulher. Essa letra, dotada de profundo sentimentalismo nada mais do que remeteria a uma letra de uma modinha, até porque também estaria mostrando o quanto que o eu lírico é ousado de estar pedindo um beijo para uma moça tão casta.

É interessante que essa “ousadia” do eu lírico vem reiterar o caráter profano da modinha, além do momento que ele diz que ele blasfemaria a Deus. Segundo Caldas (2005, p. 32), quando a modinha veio para o Brasil de Portugal e popularizou-se, esta acompanhou-se de conseqüente “profanização”.

Esta nova versão “abrasileirada” mais próxima ao gosto popular e não erudita não teria sido bem recebida pelos colonizadores, que queriam assegurar uma educação mais afeita a preceitos religiosos e “fechada” nas questões de relacionamento.

Vemos, portanto, que este relacionamento entre colônia e colonizador nem sempre foi cordial e pacífico como “pareceria ser”. Poderíamos pensar isto para diante,

que o intercuro entre a política e a música popular brasileira nem sempre foi cordial e pacífico (CALDAS, 2005, p. 33).

3. Anos 1990, contexto político, econômico e social

11

Os anos 1990, no Brasil, foi marcado por um processo de redemocratização, no momento em que saía, há pouco, de uma ditadura. Com a Constituição Federal de 1988, esta viria a ser um marco para uma abertura para o social, conhecida como “Constituição cidadã”, todavia, ao longo do tempo, ela veio a sofrer rompimentos em sua regulamentação, que não permitiram que houvesse tais avanços, como o disse Fagnani (1997 apud ROMÃO, 2003, p. 02).

O mundo, nos anos 1990, passava por um movimento de globalização e neoliberalismo em sua economia, repercutindo no Brasil, a partir de 1991, no Plano Collor e, foi em detrimento de toda entrada nesse circuito que, o que, nos primeiramente trazia a Constituição, foi abortado. Houve a abertura da economia comercial e financeiramente, provocando a desnacionalização e um conseqüente retrocesso econômico.

Romão (2003, p. 03) nos mostra que exportávamos bens intensivos em mão de obra e recursos naturais, ao passo que importávamos bens intensivos em tecnologia e capital. Todo esse modelo relegando a segundo plano as políticas sociais.

Em meados de 1994, com o Plano Real, de Fernando Henrique Cardoso, esse processo de abertura se aprofunda. Ocorre um *boom* no consumo em decorrência da expansão de crédito e da elevação da massa salarial, ao mesmo tempo em que passamos a conviver com uma balança comercial deficitária e investimentos que caem em efeito cascata.

As taxas de juros não param de crescer, tenta-se negociar com o FMI, mas a deterioração da economia progride. Cresce o desemprego, a dívida pública e a recessão. Em função da crise financeira da União, os estados e municípios vão reivindicar uma descentralização, mas tais serviços vão ser repassados sem nenhum planejamento, segundo Romão (2003, p. 05).

Existe um desadensamento no parque industrial e o mercado de trabalho desaquece. O desemprego, de 1992-1999 cresce a uma taxa de 7,48% ao ano. Como a

tal frase lapidar: “... Não somos um país pobre, mas um país de muitos pobres...”. Para Romão (2003, p. 20), pela *renda per capita*, o Brasil estaria entre os 30% dos países mais ricos, porém este possuiria 30% de pobres, enquanto em outros países de renda semelhante, esta taxa se reduziria a 10%.

Existiriam 53 milhões de pessoas classificadas como pobres, dessas, 22 milhões estariam abaixo da linha de indigência. Esse quadro praticamente não teria tido alterações desde a década de 1980. Com o que se observa pelo PIB *per capita*, cinco ou seis vezes acima da linha da pobreza, o problema do Brasil não é falta de recursos, mas, sim, a concentração de renda.

3.1 Contexto musical nos anos 1990

Foi nesse contexto neoliberal, de abertura econômica que a regravação de “Por um beijo” foi feita, num momento em que a música internacional emplacava, assim como estilos nacionais promovidos pela indústria cultural. A MPB (aqui, no sentido da música de “um banquinho, um violão e uma melodia e voz mais suaves”) não era o que estava mais em voga, mas mesmo assim, ela ainda aparecia.

“Por um beijo”, na voz de Vânia Bastos, surgiu, também, pela indústria cultural, porque apareceu por meio da telenovela “Fascinação”, realizada pelo SBT (Sistema Brasileiro de Telecomunicações), em 1998. Uma novela de época que absorveu algumas canções antigas e, daí da regravação de uma canção do começo do século XX.

Esse novo arranjo foi feito, basicamente com piano, violino, violoncelo, flauta transversal e uns sons de sinos que aparecem esporadicamente. Instrumentos que dão um tom singelo à canção, juntamente com a voz de Vânia Bastos que também é aguda e delicada, muito melódica. Tudo isso dando tom a uma meiga e lavrada canção brasileira provinda dos tempos da modinha.

Esse ressurgimento de uma canção antiga nos anos 1990 foi uma exceção à sua época, que vivia um período de fragmentação. Os critérios de nacionalidade e de engajamento que haviam surgido outrora na MPB foram minados em decorrência do neoliberalismo e da redemocratização. Assim, como a própria indústria fonográfica haveria sofrido uma descentralização, de acordo com Morelli (2008, p. 11).

O sentimento de unidade teria se pulverizado pela perda de um sentimento com relação a uma noção de “Nação” e o próprio gosto musical teria se descentralizado para prevalecer um ecletismo ou, por outros termos, uma pluralidade de ritmos, grupos e estilos musicais que seriam caros a esse momento dos anos 1990, segundo Barros, Dornelas e Silva (2010, p. 12). Por isso haveria ocorrido um processo de fragmentação na música, em decorrência de uma pulverização político-ideológica e de gostos ou *habitus* das classes.

4. Conclusão

Pudemos perceber ao longo dessa análise que a canção “Por um beijo”, gravada em 1998, na voz de Vânia Bastos, foi uma produção que não é resultado só de um CD feito para se vender e promover uma telenovela. Essa canção possui uma história que perpassou longos anos, um pouco mais de um século, aonde ocorreram muitas transformações no Brasil e em sua música ao longo de todo esse tempo.

De uma linha erudita a modinha passou para as camadas populares e através das letras dessas canções pudemos verificar o quanto que as letras das canções transparecem os grupos sociais a que pertencem, é como se a estrutura estivesse repercutindo em uma ínfima parte ou, em outras palavras, o quanto que veríamos que a cultura transparece aspectos sociais de grupos que vivem e se relacionam em nossa sociedade.

O fato de “Por um beijo” nos anos 1990 ter sido apropriada pelos meios de massa mostra o quanto a indústria cultural se fortaleceu com uma abertura política e uma economia neoliberal, quando o estabelecimento da democracia já estava praticamente consolidado.

A conjuntura do Brasil, nos anos 1990, foi marcada por uma desestruturação e uma fragmentação no meio musical. Primeiramente porque esta já seria um reflexo do momento político-econômico pelo qual o Brasil estava passando (a abertura política e econômica corroborara para que a música tivesse outra configuração, com a internacionalização e a globalização).

Essa forte internacionalização fez com que houvesse a desconstrução do sentimento quanto ao que é nacional, que foi perdendo-se nas canções (estas já não refletiam um engajamento tal qual nos anos 1960/1970, o teor musical das letras dos

anos 1990 muitas vezes carregam um conteúdo massificado - vide exemplos de letras de pagode, funk ou outros estilos que apresentam letras de amor sem uma poesia ou vozes que possuam uma maior criticidade).

Quando pensamos em um sentimento nacional, este seria o responsável por garantir o sentimento de unidade em um país, todavia com os efeitos resultantes do neoliberalismo no Brasil, foi clara a pulverização dessa unidade nacional. Na música, essa fragmentação é vista desde o meio composicional, com a constância de uma massificação devido a interesses comerciais, até a indústria fonográfica que também se descentraliza, potencializada pelo crescente surgimento de novos grupos e estilos musicais que trazem os sons do mundo inteiro para o Brasil.

5. Referências

BARROS, Cleyton Souza; DORNELAS, Juliana Gomes; SILVA, Maíra Carvalho Carneiro. Por entre fragmentações e resistências: a música brasileira nos anos 90. *Virtú-ICH*, v. 3, 2010, p. 1-14.

CALDAS, Waldenyr. *A cultura político-musical brasileira*. São Paulo: Musa Editora, 2005.

CASTAGNA, Paulo. A modinha e o lundu nos séculos XVIII e XIX. Disponível em: <<https://escriturasvirreinales.files.wordpress.com/2014/04/lundum-y-modinha.pdf>>. Acesso em: 01 jun. 2016.

KIEFER, Bruno. *A modinha e o lundu: duas raízes da música popular brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1977.

MEDEIROS, Anacleto. *Terna Saudade. 2013. 23 partituras* (32 p.). Flauta, Clarinete Bb, Sax Alto Eb, Sax Tenor Bb, Sax Barítono, Trompete Bb, Horn F, Trombone, Bombardino C, Tuba C, Percussão. Disponível em: <www2.secult.ce.gov.br/Recursos/PublicWebBanco/Partituraacervo/VAL000020.pdf>. Acesso em: 09 jun. 2016.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. O campo da música popular brasileira: do nacional-popular à fragmentação contemporânea. In: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (ENECULT), 4, 2008. Bahia: Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (CULT), 2008, p. 01-13.

ROMÃO, Frederico Lisbôa. Brasil década de 90: a recorrência das desigualdades sociais em meio a muitas transformações. In: Congresso Brasileiro de Sociologia, 11, 2003. Campinas: UNICAMP, 2003, p. 01-23.

SOUZA, David Pereira de. A valsa *Terna Saudade*: Implicações técnicas para a análise de fonogramas históricos. *Cadernos do Colóquio*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 01-13, 2006.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.