



PELOS CANTOS DA CIDADE: MÚSICA POPULAR EM SÃO PAULO NA PASSAGEM DO SÉCULO XIX AO XX

Ailton Pereira Morila *

Centro Universitário Central Paulista (UNICEP)

apmorila@usp.br

RESUMO: O objetivo deste artigo é apresentar algumas canções que percorriam a cidade de São Paulo no final do século XIX e início do XX. Em um ambiente oralizado, a canção torna-se o principal veículo de transmissão cultural, principalmente nas camadas mais baixas da população. Assim, são cantadas as condições de vida, as saudades, as mercadorias, as notícias, enfim o cotidiano da cidade.

ABSTRACT: The objective of this article is to present some songs that permeated the city of São Paulo in the end of the century XIX and beginning of the XX. In an oral atmosphere, the song becomes the principal vehicle of cultural transmission, mainly in the layers more drops of the population. Like this, they are sung the life conditions, the longings, the goods, the news, in another words, the daily of the city.

PALAVRAS-CHAVE: Canção popular – Cultura popular – Cidade de São Paulo

KEYWORDS: Popular song – Popular culture – City of São Paulo

Quando pensamos no Brasil do século XIX, principalmente no último quartel, nos salta a mente os grandes fatos históricos que a historiografia tradicional cunhou em muitos anos de escola. A Abolição da escravidão, a Proclamação da República, a Imigração entre outros. Mas quando nos debruçamos um pouco mais neste passado, com um olhar menos factual, nos perguntamos como viviam as pessoas, como absorviam estas mudanças (Abolição, imigração, crescente urbanização, República...), enfim como interagiam com seu próprio tempo. Estas preocupações me acompanharam no mestrado em educação resultando na dissertação: *A escola da rua: cantando a vida na cidade de São Paulo (1870-1910)*. O presente artigo sintetiza algumas temáticas como casa e infância; migração e imigração; gêneros; preconceitos e resistências e; fatalidade da vida e trabalho, procurando mostrar a riqueza e as possibilidades da canção popular.

* Bacharel em História pela FFLCH-USP. Mestre e doutor em Educação da FEUSP. Docente do Centro Universitário Central Paulista (UNICEP).

Este diz que quer comer
Este diz que não tem o que
Este diz que vá furtar
Este diz que não vá lá
Este diz que Deus dará.⁶

Cantando e brincando com as crianças, pais, avós e mesmo babás - no caso de famílias mais abastadas – contavam, nomeavam e iam pouco a pouco decifrando a dura da realidade da vida, expressa no não ter o que comer, e ensinando as alternativas possíveis. Desta maneira, quer seja nas famílias populares, quer nas famílias abastadas, onde amas e babás provenientes das classes populares cuidavam das crianças, um universo rico era colocado às crianças.

Tão importante foi este contato com a cultura popular oralizada que Manuel Bandeira, que passou sua infância em Recife, afirmou, e esta afirmativa é válida em grande medida para a cidade de São Paulo: “Essa influência da fala popular contrabalançava a minha formação no ginásio [...]”.⁷

Mas talvez a canção que mais retrate a lembrança do espaço doméstico e, por conseguinte o espaço da rua – prolongamento da casa – é a “Casinha pequenina” citada também por D. Alice e que encontramos em *Canções Populares do Brasil* de Júlia de Brito Mendes, publicada em 1911.⁸ O alcance que esta canção teve no tempo - pois ainda hoje é bastante conhecida – afirma sua importância para a constituição da memória:

Não te lembras da casinha
Pequenina,
Onde o nosso amor nasceu!
Tinha um coqueiro do lado,
Que coitado,
De saudade já morreu.



Não te lembras oh! Morena,
Da pequena,
Casinha onde te vi,
Daquella enorme mangueira,
Altaneira,
Onde cantava o bem-te-vi!

Não te lembras do cantar,

⁶ MORILA, Ailton Pereira. *A Escola da Rua: Cantando a vida na cidade de São Paulo 1870-1910*. Dissertação (Mestrado em Educação). FEUSP, São Paulo, 1999, p. 96.

⁷ BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. 3. ed. Rio de Janeiro/Brasília: Nova Fronteira/INL, 1984, p. 18.

⁸ MENDES, Júlia de Britto. *Canções populares do Brasil*. Rio de Janeiro: Hacintho R. dos Santos, 1911.

Machado Ribeiro Marcondes a criar o personagem Juo Bananére em uma coluna no Jornal *O Pirralho*, onde trata de assuntos cotidianos com esta linguagem macarrônica que ouvia pelas ruas da cidade:

Tegno sodades dista paulicéa,
dista cidade chi tanto dimiro!
Tegno sodades distu ceu azur,
das bellas figlia lá du Bó'Ritiro.

Tegno sodades dus tempo perdido
xupano xoppi uguali d'un vampiro;
tegnó sodades dus begigno ardenti
das bellas figlia lá du Bó Ritiro.¹³

Este personagem, recuperado pouco a pouco pela historiografia, é ao mesmo tempo caricatura e marco da vida em São Paulo no período em questão.

Este cadinho cultural em que se transformou São Paulo deve-se ao afluxo quase que ininterrupto de migrantes e imigrantes, vindos de diferentes regiões. Entre os italianos, maior fluxo imigratório, as canções acompanhavam a partida:

(Vênetos)
Guarda Venezia
Come la é bella,
Sembra una stella
Lá in mezzo ai mar.

(Toscanos)
Quanto tu sei bellina
Vestita da guerriero
Per quel sembiante altero
Io ti vorrei sposar.

(Napolitanos)
Addio, mia bella Napoli D'ogni città regina. . .

(coro único)
Andiamo in 'Merica. . . .
Andiamo a raccogliere caffè
Andiamo in 'Merica...¹⁴

E é assim que estes italianos se despedem da Itália, constituindo o que Alvim (1986, p. 19) chama de “diáspora moderna”, mesclando sentimentos de saudade como

¹³ MORILA, Ailton Pereira. **A Escola da Rua**: Cantando a vida na cidade de São Paulo 1870-1910. Dissertação (Mestrado em Educação). FEUSP, São Paulo, 1999, p. 55.

¹⁴ Tradução minha (TM): Vênetos: Veja Veneza / Como é bela, / Parece uma estrela / Lá no meio do mar. Toscanos: Como você é bonita / Vestida de guerreira / Como semblante altivo / Eu gostaria de te desposar. Napolitanos: Adeus, minha bela Nápoles, / De todas as cidades, és rainha. . . Coro único: Vamos à América. . . / Vamos apanhar café / Vamos à América... CENNI, Franco. **Italianos no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Martins/Edusp, 1975, p. 168; 177-178.

nas canções precedentes, e sentimentos de revolta. A fome *estampada na cara*, a falta de emprego (*Aqui mesmo ter-se-ia no que trabalhar*), a falta de perspectiva (*para curá-la remédio não há*) aponta a direção (*vão todos para o Brasil*):

Italia bella, mostrati gentile
e i figli tuoi non li abbandonare
se no ne vanno tutti in Brasile,
non si ricordan piú di ritornare
Ancor qua ci sarebbe da lavorar
senza stare in America a migrar
Il secolo presente qui ci lascia,
il millenovecento s'avvicina.
La fame ci han dipinta sulla faccia
e per guarirla non c'è la medicina.
Ogni Po' noi si sente dire: io vo
là dov'è la raccolta del caffè.[...] ¹⁵

Despedindo-se então da Pátria, canta-se a expectativa da chegada:

Da l'Italia noi siamo partiti
siamo partiti col nostro onore
trenta sei giorni di macchina e vapore
e em América siamo arrivà

Merica merica merica
Cossa sarala sta merica
merica merica merica
un bel mazzolino di fior

Nella merica siamo arrivati
no abiam trovato ne paglia e ne fieno
abbiam dormito sul nudo terreno
come le bestie abbiamo riposa

L'America l'è lunga e l'è larga
a l'è fata de monti e de piani
e com l'industria dei nostri Italiani
abiam formato paesi e città. ¹⁶

¹⁵ Tradução de Alvim: Itália bela, mostre-se gentil / e os filhos seus não a abandonarão, / senão, vão todos para o Brasil, / e não se lembrarão de retornar. / Aqui mesmo ter-se-ia no que trabalhar / sem ser preciso para a América emigrar. / O século presente já nos deixa, / o mil e novecentos se aproxima / A fome está estampada em nossa cara / e para curá-la remédio não há / A todo o momento se ouve dizer: / eu vou lá, onde existe a colheita do café. ALVIM, Zuleika M. F. **Brava Gente! Os italianos em São Paulo 1870-1920**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1986, p. 17. O original em italiano consta na obra CAPRARA, Loredana. **Cultura e língua italiana nas músicas populares dos séculos XIX e XX**. São Paulo: Humanitas, 1997, p. 33-34.

¹⁶ TM: Da Itália nós partimos / nós partimos com nossa honra / trinta e seis dias de máquina e vapor / e na América nós chegamos / Merica merica merica / Que coisa será esta merica / merica merica merica / um bonito buquê de flor / Na América nós chegamos / não achamos nem palha e nem feno / dormimos no desnudo terreno / como as bestas repousamos / A América é extensa e ampla / encantada de montanhas e de planície / e com a indústria de nossos italianos / Formaram países e cidade. **Le canzoni Italiane di sempre**, s/i, s/i, p. 119.

A possibilidade de reestruturação familiar e de independência econômica, expressa nos versos: *A América é extensa e ampla / encantada de montanhas e de planície*, mas, principalmente nos versos: *e com a indústria de nossos italianos / Formaram países e cidade* parecia ser a solução dos problemas para estes imigrantes, e a propaganda imigrantista soube aproveitar-se disso, aliando sempre que possível ao imaginário “país de cocanha”¹⁷, analisado por Burke:

Por dormir uma hora
De sono profundo,
Sem despertar,
Ganha-se seis francos,
E o mesmo para comer;
E para bastante beber
Ganha-se um dobrão de ouro;
Esse país é engraçado,
Ganha-se por dia
Dez francos para amor fazer.¹⁸

Porém esta propaganda não revelou aos imigrantes o que a canção revela: *Na América nós chegamos / não achamos nem palha e nem feno / dormimos no desnudo terreno / como as bestas repousamos*. Mas esta é uma realidade que estes imigrantes não tardariam a conhecer.

Por outro lado, a migração interna se fazia presente na cidade:

Andorinha que voais
P'esse espaço sem fim,
Dai sodade á minha amada
Que mora em Mogi Mirim.¹⁹

Esta quadra²⁰ de um cateretê recortado²¹, recolhida por Affonso de Freitas na obra *Tradições e reminiscências paulistanas*, expressa de duas maneiras a vinda para

¹⁷ Mais implicações deste país imaginário, presente na cultura popular européia pode ser vista em MORILA, Ailton Pereira. **A Escola da Rua: Cantando a vida na cidade de São Paulo 1870-1910**. Dissertação (Mestrado em Educação). FEUSP, São Paulo, 1999 e MORILA, Ailton Pereira. O anti-herói e a quebra do cotidiano. **Multiciência**. São Carlos, 6: 7-16, 2005.

¹⁸ BURKE, Peter. **Cultura popular na idade moderna**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 214.

¹⁹ FREITAS, Affonso de. **Tradições e reminiscências paulistanas**. São Paulo: Itatiaia, 1985, p. 164.

²⁰ Quadra, segundo Mário de Andrade, é uma “fórmula de construção poética utilizando estrofes de quatro linhas ou pés (versos, em linguagem literária)”. ANDRADE, Mário de. **Dicionário Musical Brasileiro**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989, p. 414.

²¹ Cateretê: “Dança encontrável nos estados de São Paulo, Rio, Minas Gerais, Mato Grosso e Goiás. [...] A dança se executa sempre em fileiras que se defrontam e que são formadas por homens e mulheres dispostos alternadamente, por homens de um lado e mulheres de outro, ou por homens apenas. O acompanhamento é feito especialmente por violas, geralmente duas. Os violeiros, os únicos que cantam, fazem também parte da dança e dirigem a coreografia [...]”. *Ibid.*, p. 120. O cateretê recortado,

São Paulo: a andorinha, que voa pelo espaço sem fim, sugerindo uma grande mobilidade geográfica, e a saudade da amada, que ficou no interior, sugerindo além de um distanciamento físico, um distanciamento afetivo em relação ao que se deixou.

Escravos fugitivos que encontravam nas cidades alternativas de sobrevivência aliadas à possibilidade de passarem despercebidos ou mesmo acobertados pela população²², é o que sugere a quadra, demonstrando também uma tentativa de mudança de vida.

Vô-mimbora minha gente
Comigo não vai ninguém,
Vô corrido da Justiça
Vô amá e querê bem.²³

A busca por melhores condições de sobrevivência causa, por vezes, a fragmentação do núcleo familiar, como sugerem as quadras:

Já virando aquele morro
Vai um passarinho avuando,
Vai dizendo cô bico
Adeus amô, inté quando

Quando vim da minha terra
Trouxe dois maracujá,
Um verde otro maduro
Cum esperança de voltá.

Quando vim de minha terra
Muita menina chorô,
Eu tamê chorei um poco
P'ruma que lá ficou.²⁴

A primeira quadra utiliza a mesma metáfora que vimos anteriormente, a do pássaro que “avoa”. É interessante notar que os dois primeiros versos das quadras relatam a partida, e os dois últimos mostram as despedidas, que denotam certa esperança de volta (*inté quando* e *cum esperança*), mas já permitindo entrever, com a ruptura entre o local de origem e a cidade, uma fragmentação das relações sociais, um pouco mais explícita na última quadra do cateretê:

Abaixai-vos Serra Negra
Quero vê Mogi Mirim,

segundo Freitas, é um desafio que se faz entre os dois violeiros que acompanham o cateretê. FREITAS, Affonso de. **Tradições e reminiscências paulistanas**. São Paulo: Itatiaia, 1985.

²² GEBARA, Ademir. **O mercado de trabalho livre no Brasil (1871-1888)**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

²³ FREITAS, op. cit., p. 164-165.

²⁴ Ibid., p. 162-164.

Quero vê se aquela ingrata
Inda se lembra de mim

Nesta quadra²⁵, o autor procura demonstrar sua saudade, mas também já prevê uma fragmentação, uma desagregação, expressa no esquecimento da amada: *Quero vê se aquela ingrata / Inda se lembra de mim.*

A saudade de um mundo perdido, da amada, de um ambiente rural encontra ecos em uma canção bastante conhecida:

Oh, que saudade
do luar da minha terra,
lá na serra,
branquejando fôlhas secas pelo chão!
Êste luar, cá da cidade,
tão escuro,
não tem aquela saudade
do luar lá do sertão

Não há,
ó gente,
oh, não,
luar,
como êsse
do sertão.²⁶



Como percebemos na canção de Catulo da Paixão Cearense, o luar da cidade não é o luar do sertão. A ruptura causada pela migração é agravada pelo distanciamento cada vez maior entre o rural e o urbano. Além da crescente industrialização, do aumento no número de serviços, e da própria configuração geográfica da cidade, já fragmentada em bairros, o que vai nitidamente marcar este distanciamento entre o rural e o urbano é o distanciamento que as atividades culturais vão adquirindo do rural, do regional.

Festas, modinhas, cateretês, canzonettas e lundus

Mas a musicalidade paulistana não se encerrava nos pregões, cantigas de roda, ou nas canções da imigração e migração.

Nas festas populares – em que se destacam a Festa do Divino e a concorrida Festa da Penha – nos convescotes nos parques da cidade, nos circos, nos bailes das

²⁵ Segundo Freitas, esta quadra é uma variante de uma quadra centenária provençal. FREITAS, Affonso de. **Tradições e reminiscências paulistanas**. São Paulo: Itatiaia, 1985, p. 164-165.

²⁶ CEARENSE, Catulo da Paixão. **Modinhas**: seleção organizada, revista, prefaciada e anotada por Guimarães Martins, de acordo com uma introdução do autor e apreciações de Carlos Maul, Rocha Pombo e Luíz da Camara Cascudo. 3. ed. aumentada, São Paulo: Fermata, 1972.

inúmeras associações recreativas, nas festas domésticas, no cinema, nos encontros operários, enfim, em qualquer ajuntamento de pessoas a música estava presente. Os gêneros variavam. Havia as **modinhas** que entoavam amores perdidos:

Neste mundo não pretendo mais amar
Só a ti, só a ti é que eu amei
Amei, quanto pude amar no mundo
Amor ingrato!
Nem por outro, teu amor eu despresei.



Foste vil, foste tu a causadora
Do nosso amor, do nosso amor se
acabar
Amor só se paga com amor
Amor ingrato!
*Não é dado com desprezo se pagar...*²⁷

As **canzonettas** ou cançonetas que tratam de também de amores perdidos e das saudades da terra:

[...]
Io parto per l'America
parto sul bastimento
io parto e son contento
di non vederti più!²⁸

O **cateretê** – uma dança onde o violeiro além de cantar e dançar organizava a coreografia – era o mote de muitas festas:

Vô-mimbora minha gente
Comigo não vai ninguém,
Vô corrido da Justiça
Vô ama e quere bem.²⁹

E os maliciosos **lundus**, nem sempre vistos com bons olhos pela elite:

Mulatinha do caroço
No pescoço,
Aqui 'stá o teu cambão;
Mete o ferro d'aguilhada,
Minha amada,
No teu dengue cachorrão.



Eu gosto da cor morena,
Sempre amena,
Que me prende e me arrebatá;
Essa cor é da faceira

²⁷ MORILA, Ailton Pereira. **A Escola da Rua: Cantando a vida na cidade de São Paulo 1870-1910.** Dissertação (Mestrado em Educação). FEUSP, São Paulo, 1999, p. 123.

²⁸ Ibid., p. 125.

²⁹ Ibid., p. 15.

Feiticeira,
Mulatinha que me mata [...].³⁰

Preconceitos e resistências

Assim como os gêneros, as temáticas variavam, mas procuravam sempre retratar um contexto vivido. Assim, o preconceito, ou melhor, a resistência dos diversos grupos em aceitar outras culturas era cantada:

Carcamano, pé-de-chumbo
Calcanhar de frigideira
Quem te deu a confiança
De casar com brasileira.³¹

Procurando rechaçar e intimidar o elemento italiano, o nacional entoava esta quadra, respondido a altura:

Negro cor da noite,
Cabelo de pixaim!
Por favor, negro,
Não olhe para mim.³²

Mostrando assim que a convivência entre diversos grupos culturais não foi sempre harmoniosa.

Cantando o trabalho e as fatalidades da vida

Outro tema que aparece com frequência é o trabalho:

Batuque na cozinha
Sinhá não que,
Batuque na cozinha
queimei meu pé.
Trepei na roseira
quebrei um gaio
Segura morena sinão eu
caio!³³



O trabalho, ou melhor, a visão do trabalho das classes populares é muito bem retratada, desde a condição de escravo até as dificuldades do trabalho livre, como é o

³⁰ MORILA, Ailton Pereira. **A Escola da Rua: Cantando a vida na cidade de São Paulo 1870-1910.** Dissertação (Mestrado em Educação). FEUSP, São Paulo, 1999, p. 139.

³¹ Ibid., p. 32.

³² Ibid., p. 26.

³³ Ibid., p. 141.

caso, desta canção, *Batuque na cozinha*. O lazer, segundo a sinhá, a dona, não é permitido no local e na hora do trabalho, pois pode desviar a atenção, causando danos físicos ao escravo, sua propriedade. Podemos mesmo ir além e nos perguntarmos o que realmente seria este batuque. Simples cantoria? Ou estaríamos frente a uma canção de duplo sentido, denotando uma questão sexual, tão comum nas cantigas populares.

Na mesma linha está a canção seguinte:

A mulata do ‘senhô coroné’
‘Bota a ‘chicra’ e não ‘bota’ café.
‘Boto’ mesa, ‘cuié’ não ‘botô’
‘Apanho’ de chicote e ‘chorô’.³⁴

O trabalho mal feito, segundo a prerrogativa do senhor, é claro, é severamente punido. Da mesma maneira que a anterior, estaria a canção referindo-se aos favores sexuais que a escrava devia ao senhor?

Assim, temas como escravidão, trabalho, mendicância, morte foram retratados, assinalando uma consciência do viver cotidiano e configurando a canção popular como crônica do cotidiano e sua crítica, como a que se segue em que o trabalho não é suficiente para alimentar a família:

Maria lavava,
José estendia,
e o menino chorava
do frio que fazia.
Não chores, filhinho,
não chores, meu amor,
não chores, filhinho,
não chores, minha flor.³⁵

As fatalidades da vida eram cantadas, como o caso de uma menina que desapareceu de um orfanato e a população afirmou a sua morte, mesmo contrariamente às autoridades: *Idalina Stamato fu ammazzata* (Idalina Stamato foi assassinada) e o culpado:

Onde está Idalina?
No buraco da latrina
Quem foi o assassino?
Foi o Padre Faustino.³⁶

³⁴ MORILA, Ailton Pereira. **A Escola da Rua**: Cantando a vida na cidade de São Paulo 1870-1910. Dissertação (Mestrado em Educação). FEUSP, São Paulo, 1999, p. 142.

³⁵ Ibid., p. 146.

³⁶ Ibid., p. 158.

Outro caso que chocou a população foi o naufrágio do navio Sírio em sua viagem a caminho do Brasil:

...Urtò il Sirio tifi orribile scoglio
di tanta gente la miser.. la misera fin
padri e madri abbracciavan suoi figli
essi sparivano tra le onde le onde del mar.³⁷

As injustiças sociais, como a diferença do tratamento entre o negro e o branco, entre o pobre e o rico, eram cantadas com doses de humor, que nem por isso perdiam sua força:

Quando iô tava na minha tera
Iô chamou capitão,
Chega na tem dim baranco,
Iô me chama - Pai João.



[...]
Dizoforo dim baranco
Nó si póri aturá,
Tá comendo, tá.. . drumindo,
Manda negro trabaià.

Baranco - dize quando môre
Jezuchrisso que levou,
E o pretinho quando môre
Foi cachaxa que matou

[...]
Baranco dizi - preto fruta
Preto fruta co rezão
Sinhô baranco tambem fruta
Quando panha casião

Nosso preto fruta garinha
Fruta sacco de fujjão
Sinho baranco quando fruta
Fruta prata e patação

Nosso preto quando fruta
Vai pará na correção
Sinho baranco quando fruta
Logo sai sinhô Barão³⁸

Vale a pena transcrever quase que na íntegra este lundu, pois além de tratar das injustiças sociais, ele é um histórico da vida do negro contando a chegada no Brasil e o tratamento recebido ao longo dos anos. Este lundu mostra que o negro tinha consciência

³⁷ MORILA, Ailton Pereira. **A Escola da Rua**: Cantando a vida na cidade de São Paulo 1870-1910. Dissertação (Mestrado em Educação). FEUSP, São Paulo, 1999, p. 153.

³⁸ Ibid., p. 144.

de sua história e de sua condição social. Além disso, mostra um contexto que a leitura dos documentos oficiais dificilmente forneceria da população mais pobre da cidade de São Paulo.

Considerações finais

Vivendo em uma época na qual não existiam meios de comunicação de massa como a televisão e o rádio, eram raros os aparelhos que reproduzissem som como gramofones, a população da cidade de São Paulo cantava para se divertir. Mas não era só isso. Em uma época de transformações políticas, sociais e econômicas, mas que abriam poucos espaços para a participação popular, o povo cantava. Cantava a fome, a miséria, as condições de vida e de trabalho, as injustiças e preconceitos, a saudade da terra, a casa e a infância, enfim praticamente todos os aspectos do viver. Em todo canto da cidade se cantava. Em uma só coletânea de canções, *O Trovador*, de 1876³⁹, encontra-se aproximadamente 590 canções, um número alto mesmo para os padrões de hoje. De fora provavelmente ficaram as canções que se perderam, as que não convinha publicar por motivos vários. Ficaram de fora também as inúmeras versões, paródias, aumentos e supressões das canções que eram mecanismos comuns na cultura popular – como bem observou Mário de Andrade⁴⁰ – e que serviam para retratar um universo em constante transformação. Isto é o que intuímos e que a historiografia vem, aos poucos, confirmando. O que se sabe, ou melhor, podemos perceber é que a vida das pessoas – principalmente das classes populares – era mais rica, mais complexa, mais sofrida, enfim, mais vivida do que a historiografia tradicional com seus fatos, heróis e monumentos supunha.

³⁹ TROVADOR. *Coleção de modinhas, recitativos, árias, lundus, etc. - nova edição*. v. I a V, Rio de Janeiro: livraria popular de A. A. da Cruz Coutinho, Editor, 1876.

⁴⁰ ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. 2. ed. São Paulo: Martins, 1976, p. 82-83.