

## A Mulata e sua música no Teatro de Revista brasileiro, entre o ano de 1890 e a década de 1930: análise de exemplos

Leonardo de Mesquita Taveira <sup>1</sup>  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – PPGM-UNIRIO  
mesquitaveira@gmail.com, mesquitaveira@yahoo.com

### Sumário:

Esta comunicação apresenta parte da investigação proposta para a nossa pesquisa de Mestrado. Comparando exemplos de canções oriundas do Teatro Musicado brasileiro que se refiram ao personagem-tipo *Mulata*, procuramos entender sua construção e caracterização. Em um recorte de quatorze canções, fazemos um quadro comparativo de parâmetros como extensão e tessitura vocal, modo, tonalidade e relação texto-melodia.

**Palavras-Chave:** Música; Teatro de Revista; Personagem-tipo; Mulata; Práticas Interpretativas.

### Introdução

Na cultura popular da cidade do Rio de Janeiro, destacam-se dois personagens constantes, sendo possível perceber nas suas origens, e até hoje, as relações de penetração social e permanência. Tais personagens “míticos” movimentam-se articulando e costurando as suas peculiaridades: “são heróis sem capa ou espada e tem uma trajetória não linear, repleta de acontecimentos diferenciados do padrão considerado ideal para heróis” (Zenicola, 2006). Estes mitos da cultura brasileira, especialmente da carioca, são o *Malandro* e a *Mulata*.

Nossa proposta aqui é procurar entender a construção da imagem do *personagem-tipo Mulata* através da música e – comparando exemplos de canções oriundas do Teatro Musicado brasileiro que a ela se refiram – procurar paralelos nesta construção. Inicialmente, fazemos a diferenciação entre *personagem*, *personagem-tipo* e *estereótipo*. Seguimos com um pequeno histórico do surgimento e fixação da *Mulata* no teatro brasileiro e propomos um quadro comparativo entre quatorze canções, investigando semelhanças – sem estabelecer um padrão geral de caracterização, mas apontando o que foi observado neste grupo de canções.

### 1. Sobre o personagem-tipo no teatro

O *indivíduo*<sup>2</sup> ou *personagem* se forma, no teatro, somente através de suas falas. O público toma conhecimento dele ou por suas falas ou pelas falas de outros personagens a seu respeito – sendo o *personagem* uma individualidade resultante de seus desejos, conflitos e atos. Dele pode-se saber sobre sua infância, sua cultura e religião. Em contrapartida, o *estereótipo* apresenta sempre, como que estampados, traços comportamentais e características distintivos e fixos, podendo o público reconhecê-lo de imediato e presumir-lhe as ações na peça, o que reduz suas possibilidades de ação. Já o *personagem-tipo*, ou simplesmente *tipo*, opera uma síntese das características de um gênero – mais que uma soma de dados

---

<sup>1</sup> Mestrando em Música – Práticas Interpretativas – sob orientação da Prof<sup>a</sup>. Dra. Mirna Rubim de Moura.

<sup>2</sup> Esta diferenciação específica entre o *personagem*, o *estereótipo* e o *personagem-tipo* é extensa e claramente desenvolvida por Silva (1998:35).

externos – adquirindo maior espessura dramática e podendo, com isso, estabelecer diferentes relações com outros personagens no decorrer da peça. Esta síntese realizada pelo *personagem-tipo* permite-lhe um sem-número de possibilidades de ação, daí sua longa existência teatral. O *personagem-tipo* surge no Teatro de Revista vindo da Comédia de Costumes e sobre sua existência na Revista brasileira, Neyde Veneziano (1991:120-121) aponta que “todo o teatro popular, e em especial a revista, trabalha fundamentalmente com tipos”, ao que Flora Süssekind (1986:94) complementa ao dizer “um dos procedimentos mais constantes nas revistas é justamente a tipificação”. Ao trabalhar aqui com o *personagem-tipo Mulata*, procuramos perceber como este personagem, com suas características distintivas, dialoga com a música que lhe foi destinada.

## 2. A Mulata no Teatro de Revista brasileiro

Segundo Veneziano (1991:124), a *Mulata* como personagem sedutor aparece pela primeira vez no teatro brasileiro na comédia *Direito por Linhas Tortas* de França Junior, em 1870. A *Mulata* foi caracterizada inicialmente como mucama ou escrava-de-ganho, para depois tornar-se escrava alforriada. Isso “deu origem a um estereótipo, o de mulatinha faceira, cheia de dengues, com encantos capazes de seduzir velhos e moços” (Mendes, 1982:147), trazendo já embutido o caráter de objeto de desejo sexual dado à mulher negra ou mestiça.

No Teatro de Revista brasileiro, a *Mulata* faz sua primeira aparição em 1890, quase que simultaneamente, em duas revistas – *A República* de Artur Azevedo e *Bendegó* de Oscar Pederneiras. Na primeira, cantou-se “As Laranjas da Sabina”, em um quadro no qual uma negra “velha”, “feia e gorda” (Veneziano, 1991:126) era encarnada por Ana Manarezzi, uma atriz branca, jovem e bela caracterizada como *Mulata*<sup>3</sup>. Na segunda, a *Mulata* cantava “Terra do Vatapá”<sup>4</sup>, cujo texto mostrava uma característica recorrente da *Mulata*: a relação comida-sexo com duplo sentido. Aurélia Delorme, atriz que interpretou a *Mulata* em *Bendegó*, “enlouquecia as platéias, [ao dançar] requebrando os quadris com desenvoltura escandalosa” (Veneziano, 1991:126). Em suas primeiras aparições, a *Mulata* veio caracterizada como *Bahiana*, trazendo implícita a sua cor e, até a segunda década do século XX, no teatro ligeiro, a *bahiana* era a *mulata* e vice-versa – embora, por muito tempo, fossem sempre atrizes brancas atuando caracterizadas para o papel<sup>5</sup>. A rápida repercussão deste *personagem-tipo* pode ser avaliada pela estréia brasileira de uma revista portuguesa em 1892, *Tim-Tim por Tim-Tim*, de Souza Bastos, que teve a inclusão de um “número de bahiana”, “O Mugunzá”, com música de Francisco Carvalho e cantado pela atriz espanhola Pepa Ruiz.

Outro aspecto da *Mulata* no teatro – que mereceria uma pesquisa específica – é o seu linguajar – caracterizado por erros gramaticais e invenções verbais, explorados à exaustão no teatro (e, depois, no cinema e televisão). Pernóstica desde as primeiras revistas, misturava um pouco do falar caipira com o baiano, trocando o *l* pelo *r*, incorporando “os modismos, as gírias, os neologismos à sua maneira peculiar de falar [usando] termos *difíceis* e abusando dos *ss* nos finais das palavras” (Veneziano, 1991:128-129). A sedução e a insolência também se tornam marcas deste tipo e, assim, ela não só seduz como tem pleno conhecimento de seus dotes e sabe utilizá-los segundo sua conveniência e intento.

## 3. A estética vocal da Mulata na música do Teatro de Revista brasileiro

Temos notado três pontos-de-vista gerais ao se cantar o *personagem-tipo*: (1) o tipo canta sobre si mesmo; (2) alguém canta *sobre* o tipo, independente da sua presença; e (3) alguém canta *para* o tipo, com ou sem sua interferência. Do material coletado em nossa pesquisa, utilizamos aqui as canções nas quais a *Mulata*, ao menos em parte, toma a palavra – falando de si ou comentando alguma situação, que são:

---

<sup>3</sup> Para uma ampla visão do fato que deu origem a esta cena teatral, ver “Sabina das Laranjas” (Gomes e Seigel, 2002).

<sup>4</sup> Partitura ainda não encontrada por nós, mas cujos versos constam em Ruiz (1988:164).

<sup>5</sup> Uma situação só mudada na virada dos anos 1910 para os 1920, quando verdadeiras mulatas como Otilia Amorim e, mais tarde, Araci Cortes começam a atuar.

Quadro 1: As canções

| Música                                  | Autor(es) <sup>6</sup>  |
|---|---|
| A Mulata                                | Xisto Bahia <sup>7</sup> e de Mello Moraes Filho              |
| Mulata Dengosa                          | J. Baptista e de Eustorgio Wanderley                          |
| As Laranjas da Sabina                   | Francisco Carvalho e Arthur Azevedo                           |
| O Mugunzá                               | Francisco Carvalho e do ator Bernardo Lisboa                  |
| Bahianinha                              | Francisco José Freire Junior e de Oscar Motta                 |
| Máu Olhado                              | Letra e música de Freire Junior                               |
| Yayá Fructa de Conde                    | Freire Junior e de Oduvaldo Vianna                            |
| Um Banho de Hervas                      | José Francisco de Freitas e Maria da Silva                    |
| Mulata                                  | B.A.Lorena, versos de Danton Vampré e João Felizardo          |
| Cuscús de Sinhá Chica                   | João Pernambuco e Jun Kilio                                   |
| Yayá, Olha a Feira! (Lá vae poeira!...) | Letra e música de Eurico Porto (Tatuhy)                       |
| A Doceira                               | Música e versos de Ernesto de Souza                           |
| Meus Olhos                              | Letra e música de Ernesto de Souza                            |
| Acugelê! Acubabá!                       | Marcello Tupinambá (Fernando Lobo) e José Eloy (Arlindo Leal) |

### 3.1 Quanto à voz e ao texto das canções

Construímos um quadro comparativo, que contém, ao lado do título de cada canção: sua estrutura formal; extensão vocal usada; tessitura; e relação texto-melodia.

Quadro 2: Comparação das canções sobre a Mulata<sup>8</sup>

| Canção                | Estrutura/ Tonalidade   | Extensão        | Tessitura      | Texto-melodia |
|-----------------------|---|-----------------|----------------|---------------|
| A Mulata              | Intr. + 14 estrofes (a + b repetido) (Mi b M)                                     | 10ª M (Eb3- G4) | 4ª J (Bb3-Eb4) | Silábica      |
| Mulata Dengosa        | Intr.+ A (Re m)+ B (Re M)+ C (Re M)+ A  | 13ª M (A2-F#4)  | 8ª J (D3-D4)   | Silábica      |
| As Laranjas da Sabina | Intr.+ A (Sol M)+ B (Re M)+ coda (Re M)   | 11ª J (C#3-F#4) | 7ª m (E3-D4)   | Silábica      |
| O Mugunzá             | Intr.+ A + B (Do M)+ 2x C (Fa M)+ coda (Do M)                                     | 13ª M (C3-A4)   | 6ª M (G3-E4)   | Silábica      |
| Bahianinha            | Intr.(Fa M) + 4x [estrofes (Do M)+ intr.(Fa M)]                                   | 10ª M (C3-E4)   | 8ª J (D3-D4)   | Silábica      |
| Máu Olhado            | Intr. (Mi b M) + 3x[estrofe (Mi b M) + refrão (Do m)] + intr. para acabar         | 10ª m (D3-F4)   | 7ª M (Eb3-D4)  | Silábica      |
| Yayá Fructa de Conde  | Intr.+ 2x[refrão+ estrofe] + refrão+ coda (toda em Fa M)                          | 8ª J (C3-C4)    | 5ª J (F3-C4)   | Silábica      |
| Um Banho de Hervas    | Intr. + 3 estrofes (toda em Do m)   | 9ª m (D3-Eb4)   | 6ª M (Eb3-C4)  | Silábica      |
| Mulata                | Intr. (Do m) + A (Do m)+ refrão (Mi b M)+ B (modulante)+ refrão+ intr.para acabar | 11ª J (C3-F4)   | 8ª J (D3-D4)   | Silábica      |
| Cuscús de Sinhá Chica | Intr. + 4x [refrão + estrofe] + refrão + intr. para acabar (toda em Do M)         | 6ª m (E3-C4)    | 6ª m (E3-C4)   | Silábica      |
| Yayá, Olha a Feira!   | Intr. + 4x[refrão + estrofe] + intr. + refrão + coda (toda em Do M)               | 9ª M (C3-D4)    | 7ª m (D3-C4)   | Silábica      |
| A Doceira             | Intr. (Do M)+A (Do M)+ B (Fa M)+ intr. para acabar                                | 8ª J (C3-C4)    | 5ª J (E3-B3)   | Silábica      |
| Meus Olhos            | 5x[Intr. + estrofes com refrão] + Intr. com fim (Re M-Si m)                       | 9ª m (F#3-G4)   | 5ª J (A3-E4)   | Silábica      |
| Acugelê! Acubabá!     | Intr.+ 3 estrofes (Re M) com refrão (Sol M)+ coda (Sol M)                         | 9ª M (D3-E4)    | 6ª m (F#3-D4)  | Silábica      |

Neste quadro, uma característica constante nas canções é a relação texto-melodia, sempre silábica – ocorrendo, no máximo, um prolongamento da sílaba tônica sobre duas notas, como no exemplo:

<sup>6</sup> Nesta listagem, compositor e autor dos versos aparecem sempre nesta ordem.

<sup>7</sup> Xisto Bahia foi um ícone dos primeiros tempos da Revista no Brasil.

<sup>8</sup> Como padrão neste trabalho, ao nos referirmos a tonalidades, usamos Do M (Dó Maior), por exemplo. Para nos referirmos a alturas absolutas, usamos cifragem alfabética – C3, o Dó central no piano, por exemplo.



Nes - ta ter - ra do Bra - sil  
por to - dos a - pre - ci - a - da.  
sem pre - ci - so ser pe - sa - da!...

Exemplo 1: “Bahianinha”, compassos 15 e 16.

Isto pode apontar uma preocupação dos autores com o entendimento do texto pelo público, pois as canções não trazem repetições de texto além dos versos do refrão. Nota-se também a predominância no uso da região média da voz. Com poucos trechos de exceção, as melodias se situam em uma tessitura confortável para o cantor. A tessitura destas canções é central e, em geral, pouco extensa. Percebe-se que nas partes de canto (em itálico na coluna “Estrutura/Tonalidade” do Quadro 2) predominam as tonalidades maiores. Destas canções, enquanto a *Mulata* se refere a si mesma, só aparecem tonalidades menores em “Um Banho de Hervas” e em “Mulata”, ambas em Dó menor:



Exemplo 2: “Mulata”, compassos 1 a 4.

O duplo sentido ao se falar de comida é bastante usado: em “A Mulata”, o personagem compara, de forma direta, seu seio ao jambo cheiroso. Em “Acugelê! Acubabá!”, ela diz “quem comê o meu cuscús [...] grita logo: [...] que bom chêro”. Em “Mulata”, o refrão pede à *Mulata* que mexa o “tundá” (gíria da época para nádegas) e, depois, relaciona-se o movimento de se mexer uma panela com movimentos sexuais: “Mexee, mexee bem mexido, [...] Mexee p’ra diante e p’ra traiz”. A baiana de “Yayá! Fructa de Conde” se aborrece com a insistência de um ‘coronel’ que só deseja a fruta que ela não quer mais vender! A venda de produtos com insinuações sexuais também ocorre em “A Doceira”, onde a *Mulata* afirma que, além de cozinhar bem, mantém a higiene e que o “yoyô” não se arrependerá de gastar dinheiro com ela.

Thurston Dart (1990:3) afirma que as formas de expressão artística podem ser divididas em dois grupos: as criadas em definitivo (pintura, escultura, arquitetura) e as recriadas (música, teatro, dança). As deste último grupo dependem de um segundo artista para completá-las – o intérprete. Enquanto o autor tem a idéia inicial, o intérprete a concretiza. A partir disso, percebemos algumas características que se evidenciam pela sua constância.

Em muitos casos, este duplo sentido apontado pelos estudiosos vinha da interpretação do ator-cantor – suas expressões e gestos modificando o texto. Sobre “O Mugunzá”, Veneziano nos conta que foi interpretada “pela atriz espanhola Pepa Ruiz, que sabia extrair, como ninguém, efeitos maliciosos do texto” (1991:128). Sobre o uso de duplo sentido, Veneziano afirma ainda que – tão significativo na comédia e na revista quanto a cenografia e o exotismo – o sexo é o “assunto perene das formas cômicas” (1991:172), dizendo ainda que “acompanhado de gestos codificados, de olhares insinuantes e de pausas reveladoras, o *double-sens*, embora previamente previsto, ia além do próprio texto. Completava-se com a interpretação” (Veneziano, 1991:173).

Muitos adjetivos são empregados para descrição da *Mulata*: vaidosa, faceira, dengosa, cheirosa, esquiva, tafula, brejeira, exaltando suas formas e talentos. Vemos ainda, em “A Mulata”, ela diretamente contraposta à mulher branca – que, na canção, teria raiva e inveja de suas qualidades: “Minhas iaiás da janela/ Me atiram cada olhadela.../ Aí! Dá-se? Mortas assim!/ E eu sigo mais orgulhosa,/ Como se a cara raivosa/ Não fosse feita pra mim” (Bahia, 1981).

### 3.2 Quanto à linha vocal nas canções

Quadro 3: A melodia das canções sobre a Mulata

| Canção                | Classificação na partitura   | Linha vocal/Melodia  | Relação Ritmo/Melodia  |
|-----------------------|------------------------------|--|--|
| A Mulata              | Canção bahiana               | Melodia por graus conjuntos e notas repetidas com articulação de texto – saltos sempre dentro da mesma harmonia.                                       | As duas partes ( <i>a</i> e <i>b</i> ) das estrofes igualmente rítmicas e melódicas.               |
| Mulata Dengosa        | Tanguinho                    | Linha vocal igualmente por arpejos e graus conjuntos.  | Predominância melódica – <i>A</i> e <i>C</i> mais rítmicas.  |
| As Laranjas da Sabina | Tango                        | Graus conjuntos, pequenos saltos – uma nota cromática – nota mais aguda sem preparação.  | Todas as partes bem rítmicas.  |
| O Mugunzá             | Lundu bahiano                | Linha vocal em graus conjuntos – com poucos saltos em arpejos ou acordes quebrados.  | Parte <i>A</i> rítmica com saltos; <i>B</i> e <i>C</i> alternam notas longas e rápida articulação. |
| Bahianinha            | Cançoneta                    | Linha vocal com saltos formando duas linhas de graus conjuntos – predomínio de graus conjuntos – pequenos saltos – notas cromáticas por grau conjunto. | Estrofes melódicas; refrão rítmico com notas repetidas e graus conjuntos.                          |
| Máu Olhado            | Tanguinho                    | Melodia ascendente em graus conjuntos, com saltos para o grave. Final das estrofes e do refrão na região mais aguda.                                   | Estrofes e refrão tão rítmicos quanto melódicos.   |
| Yayá Fructa de Conde  | Tango                        | Melodia por graus conjuntos – com cromatismo em notas de passagem – sem sínopes  | Refrão em colcheias; estrofes mais rítmicas.   |
| Um Banho de Hervas    | Chula Bahiana (Samba)        | Melodia por saltos entre notas do mesmo acorde ou graus conjuntos descendentes.  | Predominância rítmica, notas repetidas articulando o texto.  |
| Mulata                | Tango                        | Deste grupo, é a canção de melodia mais complexa, com dissonâncias harmônicas – linha por graus conjuntos com cromatismo – arpejos.                    | Parte <i>A</i> melódica; refrão e parte <i>B</i> mais rítmicos.                                    |
| Cuscús de Sinhá Chica | Toada                        | Melodia muito próxima da canção folclórica “Coco Dendê Trapiá”.  | Refrão tão rítmico quanto melódico; estrofes rítmicas.   |
| Yayá, Olha a Feira!   | Samba Carnavalesco           | Praticamente, uma escala descendente repetida e um arpejo do acorde de dominante.  | Predominância melódica.  |
| A Doceira             | Cançoneta, em tempo de tango | Melodia por graus conjuntos – poucos saltos em arpejos – poucas notas cromáticas.  | Parte <i>A</i> mais melódica; parte <i>B</i> mais rítmica.   |
| Meus Olhos            | Cançoneta, em tempo de tango | Linha por graus conjuntos e arpejos – pouco cromatismo. Nota mais aguda sem preparação.  | Predominância da melodia.  |
| Acugelê! Acubabá!     | Tanguinho                    | Linha vocal por arpejos graus conjuntos, alternadamente.   | Estrofes melódicas; refrão rítmico com notas repetidas.  |

Como podemos perceber pelo Quadro 3, a linha melódica neste grupo de canções não apresenta grande dificuldade vocal ou técnica, com a melodia por graus conjuntos e pequenos saltos dentro de uma mesma harmonia. Há uma alternância constante de partes fortemente rítmicas e partes predominantemente melódicas. Na sua maioria, a primeira seção – seja refrão ou estrofe – das canções é a parte mais melódica, ficando a parte ou partes seguintes com um caráter mais rítmico. Percebemos também que a linha vocal destas canções se mantém próxima da estética da música popular, com predominância de graus conjuntos e de saltos pequenos sem mudanças de harmonia – arpejos e acordes quebrados. Não cabendo aqui propor algum padrão de recorrência na caracterização do *personagem-tipo*.

### Considerações

Como dissemos antes, não é nosso propósito, no momento, estabelecer um padrão de recorrência nas características das canções. A coleta de partituras referentes aos *personagens-tipo* pesquisados ainda está em andamento. O que propusemos aqui foi um exercício de análise em cima de alguns exemplos.

Temos, nesta seleção, um grupo heterogêneo de canções, em termos de época, de compositores, e até origem e finalidade. Grande parte pertence ao Teatro de Revista, outras – sem uso comprovado no teatro – são de compositores que trabalharam com este gênero teatral.

O que mais constantemente tem caracterizado o *personagem-tipo* liga-se ao texto, não à música. O uso de duplo sentido e metáforas é recorrente, com forte ligação entre comida e sexo. O português feito de sotaques e erros gramaticais marca a *Mulata* desde os mais antigos espetáculos e, ainda hoje, este português arrevesado continua caracterizando o tipo – o que dá margem a considerações sobre a existência de reais mudanças na maneira de se considerar o elemento negro na sociedade brasileira.

O gênero das canções, conforme informado nas partituras, não esclarece muito. A classificação informada nas partituras abre bastante o leque de abrangência. Mas, devemos atentar para a inconsistência, discutível mas sempre apontada pela literatura, da designação de gênero musical nas partituras da época (final do século XIX e início do século XX) – por razões sociais e comerciais, principalmente. Assim, ao observar as canções, vemos o uso reiterado da célula rítmica semicolcheia-colcheia-semicolcheia+duas colcheias – e variações<sup>9</sup> – em onze das quatorze canções. É uma grande ocorrência, mas que existe em toda a música deste gênero teatral, independente do personagem focado e não permite uma padronização específica para o *personagem-tipo Mulata*. Deste modo, ainda não podemos propor ou comprovar a existência de uma caracterização musical e vocal para qualquer *personagem-tipo* no Teatro de Revista brasileiro.

## Referências

- BAHIA, Xisto; MORAES FILHO, Mello. A Mulata. In: MORAES FILHO, Mello. *Cantares Brasileiros: cancionero fluminense*. Rio de Janeiro: SEEC-RJ/ Departamento de Cultura/ Inelivro, 1981. p. 441.
- BAPTISTA, J.; WANDERLEY, Eustorgio. *Mulata Dengosa*. São Paulo: Campassi & Camin, s.d. 1 partitura (2 p.). Canto e piano.
- CARVALHO, Francisco. *O Mugunzá – Lundu Bahiano*. Transcrição de Nicolino Milano. Rio de Janeiro: E. Bevilacqua & C. – Arthur Napoleão & Ca., 1892. 1 partitura (6 p.). Canto e piano.
- CARVALHO, Francisco; AZEVEDO, Arthur. As laranjas da Sabina. In: MORAES FILHO, Mello. *Cantares Brasileiros: cancionero fluminense*. Rio de Janeiro: SEEC-RJ/ Departamento de Cultura/ Inelivro, 1981. p. 462-463.
- DART, Thurston. *Interpretação da música*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- FREIRE JÚNIOR, Francisco José; MOTTA, Oscar. *Bahianinha*. Rio de Janeiro: C. Carlos J. Wehrs Editor, s.d. 1 partitura (2 p.). Canto e piano.
- FREIRE JÚNIOR, Francisco José. *Máu Olhado*. Rio de Janeiro: C. Carlos J. Wehrs Editor, s.d. 1 partitura (2 p.). Canto e piano.
- FREIRE JÚNIOR, Francisco José. *Yayá! Fructa de Conde*. Rio de Janeiro: E. Bevilacqua, 1922. 1 partitura (3 p.). Canto e piano.
- FREITAS, José Francisco de. *Um Banho de Hervas*. Rio de Janeiro: C. Carlos J. Wehrs Editor, s.d. 1 partitura (2 p.). Canto e piano.
- GOMES, Tiago de Melo e SEIGEL, Micol. Sabina das Laranjas: Gênero, Raça e Nação na Trajetória de um Símbolo Popular, 1889-1930. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 22, nº 43, p.171-193, 2002.
- LORENA, B. A. *Mulata*. Rio de Janeiro: E. Bevilacqua & C., s.d. 1 partitura (3 p.). Canto e piano.
- MENDES, Miriam Garcia. *A Personagem Negra no Teatro Brasileiro, entre 1838 e 1888*. São Paulo: Ática, 1982.

---

<sup>9</sup> Sendo a célula apontada a mais presente, temos ainda semicolcheia-colcheia-semicolcheia + *semicolcheia-colcheia-semicolcheia*; semicolcheia-colcheia-semicolcheia + *quatro semicolcheias*; ou semicolcheia-colcheia-semicolcheia + *colcheia pontuada-semicolcheia*.

- PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o Rebolado! Vida e morte do Teatro de Revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- PERNAMBUCO, João; KILIO, Jun. *Cuscús da Sinhá Chica*. Rio de Janeiro: C. Carlos J. Wehrs Editor, s.d. 1 partitura (3 p.). Canto e piano.
- PORTO, Eurico. *Yáyá, Olha a Feira! (Lá vae poeira!...)*. Rio de Janeiro: 'A Modinha' Empresa de Publicações Populares – Atelier Litho-Musical, s.d. 1 partitura (3 p.). Canto e piano.
- SILVA, Daniel Marques da. *'Precisa Arte e Engenho Até...': um estudo sobre a composição de personagem-tipo através das burletas de Luiz Peixoto*. 1998. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Teatro, Centro de Letras e Artes, UNIRIO. 219 p.
- SOUZA, Ernesto. *A Doceira*. Rio de Janeiro: C. Carlos J. Wehrs Editor, s.d. 1 partitura (3 p.). Canto e piano.
- SOUZA, Ernesto. *Meus Olhos*. Rio de Janeiro: C. Carlos J. Wehrs Editor, s.d. 1 partitura (2 p.). Canto e piano.
- SÜSSEKIND, Flora. *As Revistas de Ano e a Invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.
- TUPYNAMBÁ, Marcello; ELOY, José. *Acugelê! Acubabá!*. Rio de Janeiro: Casas Edison, s.d. 1 partitura (2 p.). Canto e piano.
- VENEZIANO, Neyde. *De pernas para o Ar: Teatro de Revista em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado do São Paulo, 2006.
- VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções*. Campinas, SP: Pontes, UNICAMP, 1991.
- ZENICOLA, Denise Mancebo. Dança de Malandros e Mulatas [on-line] In: *OS URBANITAS – Revista de Antropologia Urbana*. Ano 3, vol. 3, n. 4, julho de 2006. Disponível em <http://www.osurbanitas.org/osurbanitas2/nomedoarquivo.html>. Internet, 2007. Acesso em 07 de julho de 2007.