

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
INSTITUTO VILLA LOBOS**

CAROLINA CARDOSO DE MENEZES, A PIANEIRA

MARIA TERESA MADEIRA

RIO DE JANEIRO, 2016

CAROLINA CARDOSO DE MENEZES, A PIANEIRA

POR

MARIA TERESA MADEIRA

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor, sob a orientação da Professora Dr.^a Lucia Barrenechea.

Rio de Janeiro, 2016

Madeira, Maria Teresa.

M181 Carolina Cardoso de Menezes, a pianista/ Maria Teresa Madeira,
2016.

133f. ; 30 cm.

Orientadora: Lucia Barrenechea.

Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

1. Menezes, Carolina Cardoso de, 1916-2000. 2. Piano. 3. Música
popular - Brasil. I. Barrenechea, Lucia. II. Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-
Graduação em Música. III. Título.

CDD – 780.92

Dedico este trabalho aos meus pais, Clair e Teresa (in memoriam), pelo amor incondicional e por tudo que me ensinaram.

AGRADECIMENTOS

Aos meus filhos, Lucas e Leticia, minhas maiores dádivas, e ao Marcio, meu marido, pelo carinho e amor em todas as horas.

A Carolina Cardoso de Menezes, pela eterna inspiração.

A Salete (*in memoriam*), Fafá Lemos (*in memoriam*), Zezé Gonzaga (*in memoriam*) e Dona Lourdes, pelas informações preciosas.

Ao Jairo Severiano, pela ajuda incondicional durante toda esta pesquisa.

A Nestor de Holanda Cavalcante e Jorge Roberto Martins, por terem me apresentado a Carolina.

À minha orientadora Dra. Lucia Barrenechea, pela paciência, atenção e carinho durante todo o processo de elaboração da tese.

Aos músicos Alexandre Dias, Mauricio Carrilho, Alfredo Del Penho, Pedro Amorim, Henrique Cazes, Anna Paes, Marco Antonio Bernardo, Lauro Miranda, Cirlei de Holanda, Glicia Campos e Luiz Otávio Braga.

A Marcelo Câmara, Tarik de Souza, Renato Borges, Marceu Vieira, Ligia Lessa Bastos, Nirez, Marília Barboza, Lauro Gomes, Carlos Dantas, Valéria Peixoto, Thales Ribeiro de Magalhães, Abel Cardoso Júnior (*in memoriam*), Carolina de Holanda, Camilla Moraes, Daniel Macedo, Daniel Sanches e Maria Helena Alvarenga.

Aos professores doutores Clayton Vetromilla, Pedro Aragão, Ronal Silveira, Ronaldo Miranda, José Wellington e Antônio José Augusto, por aceitarem o convite para compor minhas bancas de exame de qualificação e defesa.

Aos meus colegas da UniRio pelo incentivo durante esta pesquisa.

A meus alunos, com quem aprendo sempre alguma coisa a mais todos os dias.

Aos meus professores, minha eterna gratidão.

Aos colegas músicos, que, como eu, respeitam e amam a música brasileira com o melhor de sua essência.

Eu sempre trabalhei em música popular e gosto muito. Aliás, devo isso a eu fazer alguma coisa de brasileiro hoje. Aprendendo com o povo, pois só o povo ensina essa coisa.

Radamés Gnattali

MADEIRA, Maria Teresa. *Carolina Cardoso de Menezes, a pianeira*. 2016. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Este trabalho se propõe a fazer um levantamento da vida e da obra de Carolina Cardoso de Menezes, abrangendo sua trajetória como compositora e pianista, relatando sua prolífera e importante carreira na História do rádio brasileiro. Constam desta pesquisa biografia, discografia e análise estrutural e estilística de três de suas obras para piano solo. São elas: *Preludiando*, *Rosas amarelas para uma pianista* e *Ping Pong*. No anexo, encontram-se as partituras, assim como fotos e documentos referentes à sua trajetória. O objetivo desta pesquisa é reconhecer Carolina como referencial na História do piano brasileiro, focando nas três obras analisadas, revelando aspectos técnicos e interpretativos, que se colocam à altura de obras reconhecidas da literatura pianística.

Palavras-chave: Carolina Cardoso de Menezes; Piano; Música brasileira; Pianeira.

MADEIRA, Maria Teresa. *Carolina Cardoso de Menezes, the pianeira*. 2016. Thesis (Doctorate in Music) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

This work intends to present a survey of the life and work of Carolina Cardoso de Menezes, covering her trajectory as a composer and pianist, reporting her prolific and important career in the history of Brazilian radio. This research includes biography, discography and structural and stylistic analysis from three of her piano solo works, which are: *Preludiando*, *Rosas amarelas para uma pianista* and *Ping Pong*. In the attachment, the scores can be found, as well as photos and documents referring to her trajectory. The purpose of this research is to acknowledge Carolina as a benchmark in Brazilian piano history, focusing on the three works analyzed. They reveal technical and interpretative aspects placing her work on the same level such as those recognized in piano literature.

Keywords: Carolina Cardoso de Menezes; Piano; Brazilian music; Pianeira.

MADEIRA, Maria Teresa. *Carolina Cardoso de Menezes, la pianeira*. 2016. Thèse (Doctorat en Musique) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RÉSUMÉ

Ce travail est une enquête sur la vie et l'œuvre de Carolina Cardoso de Menezes, couvrant sa trajectoire comme compositeur et pianiste, rapportant la carrière prolifique et aussi important dans l'histoire de la radio brésilienne. Cette recherche comprenait des biographie, discographie et analyse structurelle et stylistique de trois de ses œuvres pour piano solo. Ils sont: *Preludiando*, *Rosas amarelas para uma pianista* et *Ping Pong*. Dans l'annexe sont les scores, des photos et des documents relatifs à sa carrière. L'objectif de cette recherche est de reconnaître Carolina comme un repère important dans l'histoire du piano au Brésil, en se concentrant sur trois ouvrages analysés, révélant les aspects techniques et d'interprétation qui sont à la hauteur des œuvres reconnues dans la littérature sur le piano.

Mots-clés: Carolina Cardoso de Menezes; Piano; Musique brésilienne; Pianeira.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO | 15 |
| Capítulo 1 – Carolina Cardoso de Menezes: uma breve biografia | 19 |
| Capítulo 2 – A discografia da pianista | 37 |
| Capítulo 3 – Estilo, preferências e referências | 57 |
| CONCLUSÃO | 87 |
| REFERÊNCIAS | 89 |
| ANEXOS | 91 |
| Anexo 1. Testamento | 92 |
| Anexo 2. Coluna <i>Broadcasting</i> de <i>O Malho</i> | 94 |
| Anexo 3. Reportagem na <i>Revista do Rádio</i> | 95 |
| Anexo 4. Coluna <i>Buraco da Fechadura</i> da <i>Revista do Rádio</i> | 97 |
| Anexo 5. Foto - Fafá Lemos e Maria Teresa Madeira | 98 |
| Anexo 6. Foto - Carolina Cardoso de Menezes e Jairo Severiano | 99 |
| Anexo 7. Maria Teresa Madeira e Carolina Cardoso de Menezes | 100 |
| Anexo 8. Partitura de <i>Effervescent</i> , de Fats Waller | 101 |
| Anexo 9. Partitura de <i>African Ripples</i> , de Fats Waller | 106 |
| Anexo 10. Partitura de <i>Preludiando</i> , de Carolina Cardoso de Menezes | 111 |
| Anexo 11. <i>Rosas Amarelas para uma pianista</i> (manuscrito), de Carolina Cardoso de Menezes | 113 |
| Anexo 12. Partitura de <i>Rosas Amarelas para uma pianista</i> , de Carolina Cardoso de Menezes | 117 |
| Anexo 13. <i>Uma rosa para Pixinguinha</i> (manuscrito), de Radamés Gnattali | 120 |
| Anexo 14. Partitura de <i>Uma rosa para Pixinguinha</i> , de Radamés Gnattali | 124 |
| Anexo 15. Partitura de <i>Ping Pong</i> de Carolina Cardoso de Menezes | 128 |

Lista de figuras

| | |
|---|----|
| Figura 1. Carolina Cardoso de Menezes..... | 20 |
| Figura 2. Carolina Cardoso de Menezes e Maria Teresa Madeira no Museu da Imagem e do Som em 20/03/1997..... | 21 |
| Figura 3. Árvore genealógica da família de Carolina, *músicos..... | 23 |
| Figura 4. Carolina Cardoso de Menezes..... | 25 |
| Figura 5. Carolina Cardoso de Menezes..... | 27 |
| Figura 6. Carolina Cardoso de Menezes..... | 28 |
| Figura 7. Carolina Cardoso de Menezes, Sala Funarte do Rio de Janeiro em 21/10/2000, sua última apresentação pública..... | 35 |
| Figura 8. <i>Na Pavuna</i> , de Almirante e Candoca da Anunciação..... | 38 |
| Figura 9. <i>Piano Maluco de Carolina</i> , intérprete Carolina e ritmo..... | 42 |
| Figura 10. <i>Carolina Cardoso de Menezes interpreta Ernesto Nazareth</i> | 46 |
| Figura 11. <i>Boite Carolina</i> , intérprete Carolina Cardoso de Menezes..... | 47 |
| Figura 12. <i>Tapete Mágico</i> , intérprete Carolina Cardoso de Menezes..... | 50 |
| Figura 13. <i>Carolina no Samba</i> , intérpretes Carolina Cardoso de Menezes e conjunto.... | 50 |
| Figura 14. <i>Fafá & Carolina</i> , intérpretes Carolina Cardoso de Menezes e Fafá Lemos.... | 54 |

Lista de exemplos musicais

| | |
|---|----|
| Exemplo musical 1: <i>Effervescent</i> de Fats Waller, c. 19 ao c. 22..... | 58 |
| Exemplo musical 2: <i>African ripples</i> de Fats Waller, c. 13 ao c.16..... | 58 |
| Exemplo musical 3: <i>Preludiando</i> de Carolina Cardoso de Menezes, c. 5 ao c.12..... | 62 |
| Exemplo musical 4: <i>Preludiando</i> de Carolina Cardoso de Menezes, c.4..... | 63 |
| Exemplo musical 5: <i>Preludiando</i> de Carolina Cardoso de Menezes, c. 5 ao c. 12. Sequência dos graus harmônicos..... | 64 |
| Exemplo musical 6: <i>Preludiando</i> de Carolina Cardoso de Menezes, c. 14 ao c. 21..... | 64 |
| Exemplo musical 7: <i>Preludiando</i> de Carolina Cardoso de Menezes, c. 16 e 17, somente mão direita..... | 65 |
| Exemplo musical 8: <i>Preludiando</i> de Carolina Cardoso de Menezes, último compasso.... | 65 |
| Exemplo musical 9: <i>Preludiando</i> de Carolina Cardoso de Menezes, c. 14 e 15..... | 66 |
| Exemplo musical 10a: <i>Preludio</i> op 28 n. 4 de F. Chopin, c. 1 ao c. 4..... | 67 |
| Exemplo musical 10b: <i>Preludio</i> op 28 n. 7 de F. Chopin, c. 1 ao c. 4..... | 67 |
| Exemplo musical 10c: <i>Preludio</i> op 28 n. 9 de F. Chopin, c. 10 ao c. 12..... | 67 |
| Exemplo musical 10d: <i>Preludio</i> op 28 n. 20 de F. Chopin, c. 1 ao c. 4..... | 67 |
| Exemplo musical 11a: <i>Rosas amarelas para uma pianista</i> de Carolina Cardoso de Menezes, c. 1 ao c. 5..... | 69 |
| Exemplo musical 11b: <i>Uma rosa para Pixinguinha</i> de Radamés Gnattali, c. 1 ao c. 5.... | 69 |
| Exemplo musical 12a: <i>A deusa da minha rua</i> de Newton Teixeira e Jorge Faraj, c. 1 ao c. 4..... | 70 |
| Exemplo musical 12b: <i>Rosas amarelas para uma pianista</i> de Carolina Cardoso de Menezes, c. 1 ao c. 5..... | 71 |
| Exemplo musical 12c: <i>Uma Rosa para Pixinguinha</i> de Radamés Gnattali, c.1 ao c.4..... | 71 |
| Exemplo musical 12d: <i>Rosa</i> de Pixinguinha, c. 1 ao c. 4..... | 71 |
| Exemplo musical 13: <i>Uma rosa para Pixinguinha</i> de Radamés Gnattali, c. 1 ao c. 33.... | 72 |
| Exemplo musical 14: <i>Uma rosa para Pixinguinha</i> de Radamés Gnattali, sequência de acordes da Seção B, c. 33 ao c. 64..... | 73 |

| | |
|--|----|
| Exemplo musical 15: <i>Rosas amarelas para uma pianista</i> de Carolina Cardoso de Menezes, c. 17 ao c.32..... | 74 |
| Exemplo musical 16: <i>Rosas amarelas para uma pianista</i> de Carolina Cardoso de Menezes, c. 17 ao c.32..... | 75 |
| Exemplo musical 17: <i>Rosas amarelas para uma pianista</i> de Carolina Cardoso de Menezes, c. 65 ao c. 67..... | 75 |
| Exemplo musical 18a: <i>Desengonçado</i> de Ernesto Nazareth, c.1 ao c.4..... | 78 |
| Exemplo musical 18b: <i>Ping Pong</i> de Carolina Cardoso de Menezes, c. 1 ao c. 4..... | 78 |
| Exemplo musical 19: Realização de ornamento em <i>Ping Pong</i> de Carolina Cardoso de Menezes..... | 78 |
| Exemplo musical 20: Célula rítmica do baião..... | 79 |
| Exemplo musical 21: Padrão rítmico predominante na Seção B de <i>Ping Pong</i> de Carolina Cardoso de Menezes..... | 79 |
| Exemplo musical 22a: <i>Marietta</i> de Ernesto Nazareth, c. 1 ao c. 4..... | 79 |
| Exemplo musical 22b: <i>Proeminente</i> de Ernesto Nazareth, c. 5 ao c. 8..... | 80 |
| Exemplo musical 22c: <i>Tudo sobe!...</i> de Ernesto Nazareth, c. 1 ao c. 4..... | 80 |
| Exemplo musical 22d: <i>Você bem sabe</i> de Ernesto Nazareth, c. 5 ao c. 8..... | 80 |
| Exemplo musical 23: Padrão rítmico derivado do lundu..... | 80 |
| Exemplo musical 24: <i>Ping Pong</i> de Carolina Cardoso de Menezes, c. 11..... | 81 |
| Exemplo musical 25: <i>Ping Pong</i> de Carolina Cardoso de Menezes, c. 5 ao c. 8..... | 81 |
| Exemplo musical 26a: <i>Apanhei-te, cavaquinho</i> de Ernesto Nazareth, c. 18 ao c. 21..... | 81 |
| Exemplo musical 26b: <i>Ameno Resedá</i> de Ernesto Nazareth, c.1 ao c. 4..... | 81 |
| Exemplo musical 26c: <i>Jacaré</i> de Ernesto Nazareth, c. 1 ao c. 4..... | 82 |
| Exemplo musical 27: <i>Ping Pong</i> de Carolina Cardoso de Menezes, c. 52..... | 82 |
| Exemplo musical 28: <i>Ping Pong</i> de Carolina Cardoso de Menezes, c. 69 ao c.76..... | 83 |
| Exemplo musical 29a: <i>Escorregando</i> de Ernesto Nazareth, c. 44 ao c. 48..... | 83 |
| Exemplo musical 29b: <i>Arreliado</i> de Ernesto Nazareth, c. 9 ao c. 12..... | 84 |
| Exemplo musical 29c: <i>Turuna</i> de Ernesto Nazareth, c. 8 ao c. 12..... | 84 |

INTRODUÇÃO

Carolina Cardoso de Menezes foi citada ao longo de sua trajetória marcante como uma das maiores pianistas populares que o Brasil já pode testemunhar. O termo *pianeiro* raramente foi mencionado nas centenas de reportagens, críticas, encartes de discos e entrevistas, no lugar de *pianista*. Como, historicamente, *pianeiro* já teve uma denominação pejorativa, contrapondo-se ao pianista de “escola”, de formação erudita (OLIVEIRA, 2006), faz-se necessário aqui, nesta introdução, discutir brevemente o termo em questão, já que será utilizado no que se refere ao estilo de Carolina e de seus antecessores ao longo desta pesquisa. Segundo o historiador e pesquisador Jairo Severiano, entre 1850 e 1930, o piano passa a ser o centro de lazer da família brasileira, principalmente carioca (SEVERIANO, 2002). Na virada dos anos 1800 e 1900, uma categoria profissional de pianista se desenvolve e passa a ser chamada de “pianista de aluguel”. Ao redor do piano, no centro da sala de estar, as pessoas tocam, dançam e cantam. O mais conhecido destes pianistas foi Aurélio Cavalcante, de quem falaremos no capítulo 1, autor de mais de 200 músicas. Nos primeiros anos do século XX, o também compositor Romualdo Peixoto, o Nonô (1901-1954), destaca-se como o mais direto herdeiro desta categoria de pianista. Era uma figura central na cena musical carioca, principalmente no início da História do rádio, veículo de comunicação que roubou a cena do lazer caseiro, anteriormente concebido ao redor do piano (SEVERIANO, 2002).

O pianista de aluguel tinha um vasto repertório de valsas, polcas, schottischs e, na maioria das vezes, tornava-se também compositor. Este ofício exigia do pianista um excelente ouvido musical, criatividade e versatilidade. Em conferência realizada na Escola Nacional de Música, no Rio de Janeiro, em 2 de dezembro de 1939, Brasília Itiberê da Cunha Luz (1896-1967)¹ usou o termo *pianeiro*, ressaltando a função social que estes pianistas exerciam, e também exaltou “o denço, a *maciesa* [sic], o espírito frajola, o humor e a graça ágil”, sobretudo a incapacidade destes profissionais de violentarem o teclado (PINTO, 1989). Técnicas intuitivas de improvisação, conhecimento harmônico e condução rítmica segura davam fluência às suas interpretações. E foi neste ambiente que o *pianeiro* se definiu como um pianista de extrema percepção auditiva, improvisador nato e também um criador de temas próprios, além de recriar e arranjar músicas que já faziam parte do gosto popular.

Robervaldo Linhares Rosa, em sua tese *Como é bom poder tocar um instrumento:*

¹ Folclorista, escritor, jornalista e compositor, sobrinho do compositor Brasília Itiberê (1846-1913), nasceu em Curitiba, Paraná e foi membro fundador da Academia Brasileira da Música (<http://www.damus-posgrado.com.ar/1congresoPiano.PDF> acesso em 13/11/2016).

presença dos pianeiros na cena urbana brasileira - dos anos 50 do Império aos 60 da República, de 2012, faz um histórico muito interessante sobre o aparecimento do termo *pianeiro* nos escritos e documentos sobre música brasileira do início do século XX. Segundo Rosa, a palavra *pianeiro* se firmou em um momento posterior àquele vivido pelos profissionais do piano que ainda não eram nomeados desta forma. A nomeação de períodos históricos, estilos musicais e personagens é uma prática frequentemente utilizada pelo historiador, pois nele existe a compreensão de uma época que não seja a sua. Outra importante afirmação de Rosa é a de que Itiberê, em sua célebre conferência já citada no parágrafo anterior, não inventa a palavra *pianeiro*, mas a “resignifica”, dando-lhe “uma nova dimensão semântica”.

Baseada em definições e adjetivos que sublinham as características de um bom instrumentista popular, Carolina foi, sim, uma *pianeira* da mais alta categoria, com um vastíssimo repertório, que a coroou como uma das mais festejadas pianistas da história da música popular brasileira. O fato de não existir nenhuma documentação mais sistematizada e consolidada sobre sua trajetória artística, seu estilo interpretativo ao piano, suas composições e sua atuação com outros músicos no contexto do ambiente da música popular, justifica este trabalho de pesquisa, que tem por objetivo resgatar este momento na História do piano brasileiro, na figura de Carolina Cardoso de Menezes, através de uma intensa coleta de dados bibliográficos, entrevistas, fotos, jornais, periódicos, revistas, raros registros fonográficos e depoimentos formais e informais. O Museu da Imagem do Som do Rio de Janeiro, por exemplo, tem sido uma fonte importante de pesquisa, pois conserva em seu arquivo a maioria das partituras de Carolina. Lá, também foram encontrados revistas e jornais das décadas de 1930, 1940, 1950 e 1960, que registram fatos importantes ligados ao meio musical (*Revista do Rádio* e *Revista do Disco*, principalmente).

No primeiro capítulo, a biografia traçada inclui informações sobre sua vida pessoal (datas, família, casamento) e profissional (formação musical, trajetória nas rádios, apresentações públicas e gravações em discos). As entrevistas com a família, principalmente suas primas de primeiro grau, Salete e Lourdes, filhas de Alberico de Souza, o tio Bequinho, foram de extrema importância, sobretudo no que diz respeito à exatidão da data de nascimento de Carolina. Com relação à sua vida profissional, além das entrevistas feitas com amigos próximos, historiadores e músicos, vale ressaltar a importância da *Revista do Rádio*. O conteúdo histórico traçado em seus quase 40 anos de circulação, permitiu preencher lacunas que fundamentaram boa parte desta pesquisa.

O segundo capítulo apresenta a discografia comentada de Carolina, baseada em duas

listagens consultadas. A primeira delas foi catalogada pelos pesquisadores e historiadores Jairo Severiano, Alcino Santos, Gracio Barbalho e Miguel “Nirez” Azevedo. A segunda foi disponibilizada em cópia pela gravadora EMI-Odeon no ano de 2000. Como sugestão de Jairo Severiano, o Instituto Memória Musical Brasileira (www.memoriamusical.com.br) também foi consultado recentemente para conferência e atualização de alguns dados.

O terceiro capítulo trata do estilo musical de Carolina. Seus gostos musicais e suas influências são revelados principalmente por meio de entrevistas da pianista, realizadas durante os anos 1940 a 1960. Três músicas de sua autoria, *Preludiando*, *Rosas Amarelas para uma pianista* e *Ping Pong*, foram selecionadas para analisar seu estilo composicional e também interpretativo. Das três músicas escolhidas, apenas *Preludiando* foi editada, e a partitura encontra-se no arquivo do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. *Rosas amarelas para uma pianista* foi disponibilizada para esta pesquisadora pelas mãos da própria Carolina, em 1999, com uma cópia de seu manuscrito. Com relação a *Ping Pong*, não há até o momento nenhuma informação sobre a existência da partitura, portanto foi necessário transcrevê-la a partir de um fonograma, para viabilizar a pesquisa. Ao fim do trabalho, encontram-se anexos com fotos, documentos e partituras.

Capítulo 1 – Carolina Cardoso de Menezes: uma breve biografia

Não me recordo exatamente da primeira vez em que ouvi o nome de Carolina Cardoso de Menezes. Mas me lembro nitidamente de quando Nestor de Holanda Cavalcanti (n. 1949), então diretor da Divisão de Música da Rio Arte, hoje Fundação Rio, localizada na Rua Rumânia 20, em Laranjeiras, Rio de Janeiro, perguntou-me se eu conhecia Carolina Cardoso de Menezes. Quando respondi que a conhecia somente pelo nome, ele prontamente me disse que eu precisava conhecê-la de fato. Isso foi em 1995. A partir disso, comecei a pesquisar e me informar sobre sua carreira e sua trajetória. Em 20 de março de 1997, pude conhecê-la pessoalmente no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (MIS), no evento que comemorou a doação do piano de Ernesto Nazareth, feita por seu biógrafo Luiz Antonio de Almeida (n.1962)². Na ocasião, fui convidada pelo então presidente do MIS, Jorge Roberto Martins (n.1942), a fazer uma pequena participação, tocando obras de Nazareth, dividindo o palco com as pianistas Carolina Cardoso de Menezes e Maria Alice Saraiva³.

² Biografia de Nazareth não foi publicada em livro mas existe no site <www.ernestonazareth150anos.com.br>. Acesso em: nov. 2015.

³ Pianista e compositora carioca, nasceu no bairro da Tijuca, zona norte do Rio de Janeiro. Formada pela Escola de Música da UFRJ e pelo Conservatório de Canto Orfeônico, atuou como professora do Colégio Pedro II. Ganhou de Villa-Lobos o carinhoso apelido de "Chorona" por sua destreza na execução do gênero. Pertenceu à Academia de Letras e Artes, onde ocupou a cadeira de Chiquinha Gonzaga. Em 1931, com Carolina Cardoso de Menezes, passou a se apresentar nas emissoras Rádio Sociedade (atual MEC) e Mayrink Veiga, acompanhando artistas importantes como Vicente Celestino, Pixinguinha, Carmem Miranda e Jacob do Bandolim. Fez várias turnês pela Europa e Estados Unidos, executando composições de Ernesto Nazareth (valsas, e de quem foi a principal intérprete), Chiquinha Gonzaga, Tia Amélia, Zequinha de Abreu e Eduardo Souto, entre outros. Na década de 1990, apresentou-se várias vezes no Teatro dos Quatro, na Gávea, zona sul do Rio de Janeiro, a convite de Miguel Falabella. Faleceu vítima de câncer, sendo cremada no Cemitério do Caju (verbete *Maria Alice Saraiva* em DICIONÁRIO, 2016).

Foi um final de tarde memorável e emocionante. Ao ver e ouvir Carolina pela primeira vez, senti-me honrada e privilegiada por ter tido aquela oportunidade. Desde então, comecei a colecionar informações sobre sua vida, sua carreira, sua discografia e suas composições. Paralelamente a isso, entrei em contato com músicos, pesquisadores, parentes, produtores, admiradores e quaisquer pessoas que pudessem e se sentissem dispostas a contribuir com o andamento de minha pesquisa.

Carolina Cardoso de Menezes nasceu em um 27 de maio, no Rio de Janeiro. O ano de 1916 é citado em muitas biografias como o de seu nascimento. Mas, segundo sua prima e herdeira Maria de Lourdes da Silva (n. 1932), o ano foi o de 1913, ratificando que o nascimento data de 27 de maio, sendo o registro feito em 31 de maio (informação verbal⁴). De posse da cópia do testamento datado de 22 de maio de 1992, feito por Carolina, lavrado no Cartório do 7º Ofício de Notas do Rio de Janeiro, foi possível confirmar as afirmações de Dona Lourdes⁵.



Figura 1. Carolina Cardoso de Menezes Fonte: acervo pessoal desta pesquisadora.

⁴ Várias entrevistas realizadas na residência da entrevistada, no Rio de Janeiro, entre 2003 e 2015. Transcrições manuscritas.

⁵ Carolina Cardoso de Menezes Cavalcanti. Nascimento: 27/5/1916, no Rio de Janeiro, RJ. Falecimento: 31/12/1999, no Rio de Janeiro, RJ (Carolina Cardoso de Menezes, em DICIONÁRIO, 2016; Carolina Cardoso de Menezes, em CASA, 2016).



Figura 2. Carolina Cardoso de Menezes e Maria Teresa Madeira no Museu da Imagem e do Som em 20/03/1997.
Fonte: acervo pessoal desta pesquisadora.

Filha única de Osvaldo Cardoso de Menezes (1893-1935) e Mercedes Gertrudes de Souza Menezes [s.d.], começou a estudar piano com Zaíra Braga [s.d.], por influência de seu pai, também músico e compositor. Em seguida, estudou com Gabriel de Almeida [s.d.] e depois com Paulino Chaves (1883-1966). Em entrevista ao jornalista Luiz Carlos Saroldi (1931-2010), para o programa “Noturno”, transmitido pela Rádio JB, em 20 de junho de 1978⁶, Carolina afirma que cursou até o oitavo ano de piano, tendo concluído somente o curso de teoria e solfejo, pela então Escola Nacional de Música. Após isso, cursou dois anos de

⁶ Entrevista transcrita por Alexandre Dias, em 27/08/2004.

harmonia com seu primo Newton Pádua (1894-1966).

Carolina se criou dentro de uma família musical que continha profissionais e amadores. Do lado paterno, seu avô, seu pai e um dos tios, eram músicos profissionais. Sua mãe, Mercedes Gertrudes, mais conhecida como Dona Sinhá, era também pianista e tocava em reuniões familiares. Ainda criança, Carolina costumava acompanhar a mãe ao piano em temas populares a quatro mãos. Seu avô paterno, Antônio Frederico Cardoso de Menezes (circa 1848-?), era maestro, compositor e pianista. Segundo o *Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira* (DICIONÁRIO, 2016), Menezes foi:

Filho do barão de Paranapiacaba, Dr. João Cardoso de Menezes e Sousa (1827-1915). Estudou na Faculdade de Direito de São Paulo entre os anos de 1867 e 1871. Sabe-se, através de Carlos Penteado de Rezende em "Tradições musicais da Faculdade de Direito de São Paulo", que era alto, esbelto, bom pianista e inspirado compositor popular. Casou-se, provavelmente, em 1872, com Judite Ribas, pianista portuguesa de origem aristocrática. Foi Subdiretor do Tesouro Nacional. Morou, segundo sua neta, a pianista Carolina Cardoso de Menezes, no bairro de Laranjeiras, onde cultivava o hábito de receber os amigos todas as quintas-feiras. Teve seis filhos: o futuro compositor Osvaldo (pai de Carolina); Judite (cantora lírica); Laura, pianista que tocava em cinemas, no tempo do cinema mudo; Zita, também pianista; João e Antônio, que se tornou violinista e chegou a tocar com Pixinguinha.

Judite Ribas foi uma recitalista de técnica apurada e artista muito elogiada. Sua atuação como pianista não aconteceu apenas no Rio de Janeiro. Após sua estreia na então capital do Brasil, partiu para São Paulo, para recitais como solista e como camerista. Citada em alguns jornais como Judite Cardoso de Menezes, desenvolveu ainda atividade como professora de piano⁷.

Seu pai, Osvaldo Cardoso de Menezes, começou cedo na vida profissional. Integrou diversos ranchos e agremiações recreativas. No encarte do LP duplo *Os Pianeiros*, lançado em março de 1986 pela Federação Nacional de Associações Atléticas do Banco do Brasil (FENABB), registramos o seguinte verbete sobre Osvaldo

Pianeiro carioca, já entre os 14 e 17 anos atuava numa casa de chope da Rua Visconde do Rio Branco. A partir de 1912 foi pianista do Kananga do Japão, rancho ao qual outro músico famoso, Sinhô, esteve vinculado na década de 1920. Compositor dos mais variados gêneros, sobretudo de chorinhos, não perpetuou em gravação qualquer de suas obras. Ficaram, no entanto, suas composições. Cardoso, que começou numa simples casa de chope, dedilhava tanguinhos, valsas, xôtis, lundus e até provocantes maxixes. Anos depois, era disputado entre os melhores pianeiros procurados para os bailes. Tocava de ouvido..., chegando, por seu virtuosismo no teclado, a ser chamado de "Chorão da Cidade Nova" (CLAVER FILHO 1986).

Seu tio Antonio Cardoso de Menezes (1889-?), irmão mais novo de seu pai, Osvaldo,

⁷http://revista.brasil-europa.eu/154/Judith_Ribas_Cardoso_de_Meneses.html acesso em 02/06/2016.

também era músico (violinista e compositor) e tocou com Pixinguinha no Cinema Palais (CASA DO CHORO, 2015). Foi o compositor (letra e música) do hino oficial do Fluminense Futebol Clube em 1915, que posteriormente ficou ofuscado pela composição mais popular de Lamartine Babo (1904-1963).

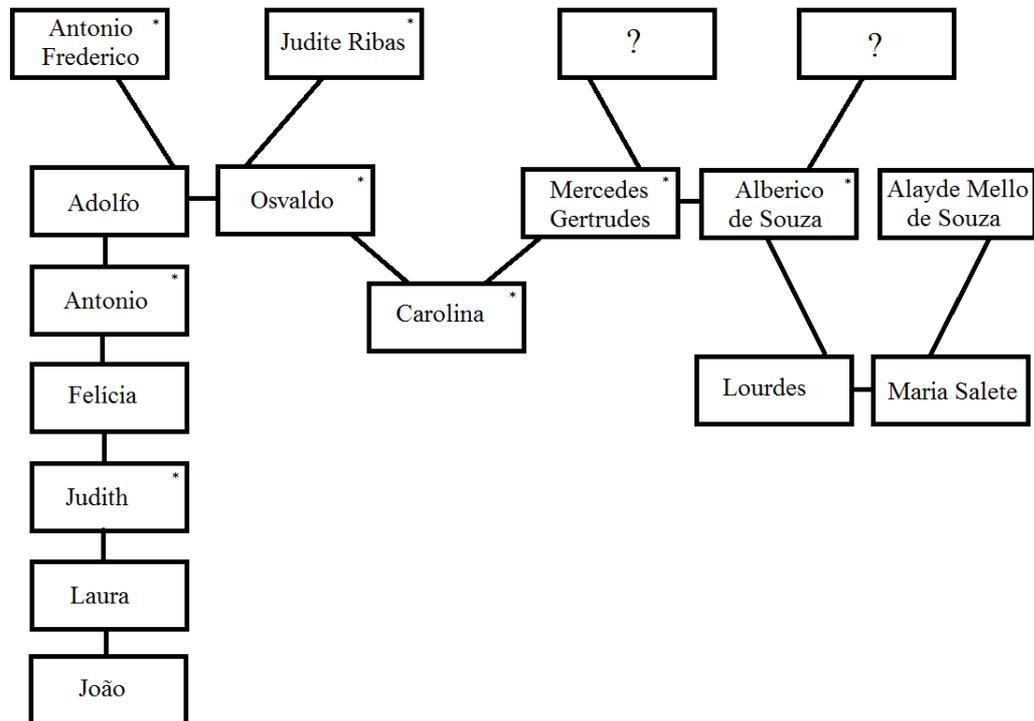


Figura 3 – Árvore genealógica da família de Carolina, *músicos (Editoração de Letícia Santos)

Em 1928, Carolina fez sua estreia em rádio, tocando na Rádio Sociedade do Rio de Janeiro (primeira estação de rádio brasileira, fundada em 1923 por Roquette Pinto), só sendo contratada como profissional mais tarde, em 1930, nesta mesma emissora, onde ganhou um concurso como a melhor pianista, levando como prêmio um aparelho de rádio. Segundo sua prima Maria Salete Alves de Souza (1923-2004), irmã mais velha de Dona Lourdes, Carolina recebeu, nessa mesma época, uma proposta de Madame Guinle, Gilda de Oliveira Rocha (1886-1975), para financiar seus estudos em Paris, mas Dona Gertrudes (mãe de Carolina) não permitiu que ela saísse do país (informação verbal⁸). Madame Guinle era esposa de Carlos Guinle (1883-1969), mecenas carioca que impulsionou a carreira de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), custeando sua primeira e notável viagem a Paris em 1923. Gilda e Carlos se casaram em 1914, no Rio de Janeiro (BULCÃO, 2015). Impedida pela mãe de aceitar o convite, Carolina permaneceu no Rio e iniciou sua trajetória profissional nas rádios cariocas.

⁸ Entrevistas realizadas na residência da entrevistada no Rio de Janeiro, em 2002 e 2003. Transcrições manuscritas.

Também conhecido como Menezes Filho, Osvaldo foi, sem dúvida, o maior incentivador da carreira de sua filha. Em fins de 1929, levou Carolina, então com 16 anos, para participar da histórica gravação de *Na Pavuna*, de autoria de Candoca da Anunciação, pseudônimo de Homero Dornelas (1901-1990) e Almirante, pseudônimo de Henrique Foreis Domingues (1908-1980), com o Bando de Tangarás, do qual fizeram parte Noel Rosa (1910-1937) e o próprio Almirante⁹. A partir do registro desta matriz, o disco, então, foi lançado pela Parlophon às vésperas do Natal daquele mesmo ano, tornando-se uma das músicas mais tocadas do carnaval de 1930. Foi a primeira vez em que Carolina compareceu a um estúdio de gravação.

Almirante, que além de ter criado a letra da segunda parte e as três batidas que se seguem ao coro de "Na Pavuna" [...] improvisou durante a gravação, chamando o ritmo com o grito "escola" e introduzindo um breque: "Olá seu Nicoláu, quer mingáu?", ganhando, em troca, uma resposta bem-humorada de Carolina Cardoso de Menezes ao piano. Carolina, por sinal, começa tocando a introdução e não tira mais a mão do piano, até o final da gravação (CABRAL, 1990, p.67).

Nessa época, uma menina que estudasse piano ou se interessasse por música dificilmente seria incentivada pelo pai ou pela própria família a seguir carreira como musicista profissional. Sua família foi unânime em apoiar sua opção. Como ela mesma afirmava, sua família era musical, e muitos músicos frequentavam a casa de seus pais por conta do prestígio profissional de que seu pai desfrutava. Carolina foi criança prodígio e, desde cedo, chamou a atenção da família com sua desenvoltura no teclado e seu ouvido excepcional, o que a fez trilhar um caminho na música popular com muita naturalidade. "Eu nasci já tocando piano. Então, eu tenho sensibilidade, eu tenho meu ritmo próprio" (MENEZES, 1978), afirmava Carolina.

Como se pode ouvir no registro histórico de *Na Pavuna*¹⁰, o piano de Carolina, desde então, começa a chamar a atenção do ouvinte. Já na introdução, a utilização de recursos rítmicos e a melodia em oitavas sincopadas na mão direita se destacaram e foram se tornando características marcantes de suas interpretações. Carolina, embora tenha tido aulas de piano erudito, e também apreciasse o repertório clássico, firmou-se profissionalmente na música popular. O fato de ser mulher e não ter sido cantora, mas, sim, uma instrumentista num meio quase totalmente masculino, demonstra como seu trabalho teve e tem seu valor reconhecido por músicos de várias gerações. Sua incursão no meio musical ainda na adolescência demonstra um apoio incondicional da família, que jamais foi contra sua escolha profissional. Carolina se fez cada vez mais respeitada e, aos poucos, conquistou seu espaço na História da

⁹ Entrevistas com Jairo Severiano conduzidas pela autora, 2016.

¹⁰ Disponível em <<http://www.vagalume.com.br/almirante/na-pavuna.html>>. Acesso em: 20 out. 2015.

música brasileira. Podemos aqui traçar um paralelo entre Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e Carolina, observando que ambas foram profissionais da música e viveram de sua profissão alcançando reconhecimento e conquistando um espaço dentro da música instrumental brasileira num cenário fortemente masculino. Chiquinha, com sua coragem aliada ao seu talento musical, serviu e serve até hoje de referência para mulheres que se dedicam à música como meio de vida e de sobrevivência. Chiquinha foi polêmica, alvo de preconceitos e jamais contou com apoio de sua família. Carolina nasceu dentro da música e sempre contou com apoio familiar. Manteve uma vida discreta e um casamento duradouro. Apesar dessas diferenças, ambas escreveram suas histórias e garantiram seus lugares merecidamente na História da música brasileira.



Figura 4. Carolina Cardoso de Menezes. Fonte: acervo pessoal desta pesquisadora.

A chegada ao Brasil do rádio, a gravação eletromagnética e o cinema falado demandaram uma grande quantidade de artistas músicos, que preenchiam os quadros das rádios, das gravadoras e dos estúdios cinematográficos. A música popular brasileira tem sua primeira grande fase de 1929 a 1945. Daí o crescente profissionalismo e a proliferação de inúmeros talentos, que se destacaram nesse período de efervescência musical denominado “Época de Ouro” (SEVERIANO; MELLO, 1997).

Em 1930, Carolina estreou como profissional na Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, quando sediada na Rua da Carioca. Em entrevista à *Revista do Rádio* nº 11, de 16/10/1951,

Carolina cita o fato de que seu tio Alberico de Sousa (1895-1982), a quem chamava de tio “Bequinha”, cunhado de Osvaldo, intermediou esta primeira contratação. Em 1931, Carolina estreia como solista para o selo Parlophon e, depois de mais três discos gravados, passa a ser artista da Odeon, onde grava o batuque *Caboclinha*, de autoria de seu pai, Osvaldo. Em 1934, ainda na Odeon, gravou *Preludiando*, uma de suas composições mais conhecidas, por ter se tornado tema de muitos de seus programas de rádio.

No jornal *A Batalha*, de 10 de maio de 1930, podemos observar uma nota mencionando já a participação de Carolina na programação da Rádio Club do Brasil (inaugurada em 1º de outubro de 1924):

[...] das 17 às 18hs Hora Infantil – com o concurso das srts. Elisa Coelho (1909-2001) Carolina Cardoso de Menezes e Brasilina Fernandes [s.d.]. Este programa contará com duas partes, a primeira de ensinamentos úteis, contos, histórias, fábulas etc e a segunda parte de músicas populares (*A Batalha*, 1930).

Também em 1930, em 12 de março, é inaugurada a Rádio Philips no Rio de Janeiro, onde Carolina apresentou-se no Programa Casé (estreia em 14 de fevereiro de 1932), do produtor pernambucano, radicado no Rio de Janeiro, Ademar Casé (1902-1993). A emissora foi desativada em 1936 e, então, encampada no dia 12 de setembro daquele mesmo ano pelo grupo do jornal *A Noite*, *Noite Ilustrada* e *Revista Carioca* e transformada na conhecida PRE-8 Rádio Nacional do Rio de Janeiro (CASÉ, 1995).

Em 1935, Carolina é contratada pela Rádio Tupi como pianista acompanhadora e também como solista, e ali permanece até 1944. Tinha um programa só seu todas as noites, que durava 15 minutos. Como ela mesma afirmou em entrevista, tocou, inclusive, na inauguração da Rádio Tupi, quando ainda estava sediada na Rua Santo Cristo, no bairro da Saúde, na região central do Rio de Janeiro (SAROLDI, 1978). Lauro Miranda (n. 1912), também pianista e seu colega na Tupi, destaca a versatilidade e a facilidade de Carolina em seu trabalho diário na rádio (informação verbal¹¹). Lauro era pianista do Trio Lalo Marenales, especialista em tangos, um dos diversos grupos que a rádio mantinha em seu quadro de funcionários.

A Rádio Nacional é fundada em setembro de 1936, mas seu apogeu acontece nos anos 1940-50. No início dos anos 1940 Carolina conhece Garoto, codinome de Aníbal Augusto Sardinha (1915-1955) na Rádio Nacional. Na Discografia Brasileira 78, catalogada por Jairo Severiano, Alcino Santos, Gracio Barbalho e Miguel ‘Nirez’, observamos que, em 1942, Garoto e Carolina gravam seu primeiro disco pela Victor. Na gravação, notamos a participação instrumental do conjunto chamado Garoto e Seus Garotos, formado por Garoto

¹¹ Entrevistas realizadas por telefone no Rio de Janeiro, em 2002. Transcrições manuscritas.

em 1941, do qual faziam parte Poli, cujo nome de batismo era Ângelo Apolônio (1920-1985), no violão e cavaquinho, Paulinho Cordeiro [s.d.], no violão, os ritmistas Russinho [s.d.] e Natal Cesar [s.d.]. Em 1943, eles gravam mais três discos, também pela Victor. Garoto dominava vários instrumentos, entre eles violão acústico, violão elétrico, violão tenor, banjo, contrabaixo, violoncelo, guitarra havaiana, guitarra portuguesa, cavaquinho e bandolim. Nos demais registros fonográficos, observamos na ficha técnica apenas a palavra “Ritmo” acompanhando o duo. Em meados de 1944, o duo Carolina e Garoto passa a se apresentar na Rádio Nacional e grava mais dois discos, também pela Victor. O duo se desfaz no fim de 1944 (VASCONCELOS, 1965).



Figura 5. Carolina Cardoso de Menezes. Fonte: acervo pessoal desta pesquisadora.

Em 15 de dezembro de 1944, Carolina se casa com Davino Pontual Cavalcanti (1913-1969), engenheiro agrônomo, neto do então ministro André Cavalcanti. Acrescentou ao seu nome o sobrenome do marido (Cavalcanti), mas conservou seu nome artístico de solteira. Em nota sobre o casamento no *Jornal do Brasil*, Carolina é descrita como “neta do antigo diretor do Tesouro” e homem de letras dr. Cardoso de Menezes (ed.195, p.8,14/12/1944). Logo que se casaram, foram morar em São Paulo, onde permaneceram por quatro anos, retornando depois ao Rio de Janeiro para residir na Rua Conselheiro Lafayete, em Copacabana. Não tiveram filhos. Ficaram casados durante 24 anos, até a morte de Davino, em 24 de novembro de 1969. Não encontramos, até o presente momento, registros históricos que relatem sua trajetória profissional nesse período em São Paulo. Na edição 807 da *Revista do Rádio* (p. 20,

1965), Carolina conta da felicidade que desfrutou em seu casamento e cita sua única tristeza: não ter tido filhos.



Figura 6. Carolina Cardoso de Menezes. Fonte: acervo pessoal desta pesquisadora.

Retorna ao rádio como contratada em 1949 - desta vez, pela Rádio Nacional, onde trabalha até se aposentar, em 1968. Foi contratada como pianista solista. Em 1950, morava no bairro do Flamengo, no Rio de Janeiro. Naquele mesmo ano, gravou pelo selo Sinter (Sociedade Interamericana), que representava no Brasil a Capitol, duas músicas de sua autoria: *Pombo Correio* (S-1) e *Regressando* (S-2), além de ter embarcado para Portugal em 7 de outubro com a Companhia Eva Todor para uma série de apresentações. Fez parte do conjunto que acompanhou a temporada teatral e tocou, segundo a *Revista do Rádio*, um variado repertório nos intervalos dos espetáculos apresentados por Eva Todor e sua companhia (edição 55, p 47, 26/09/1950). Nessa extensa reportagem à *Revista do Rádio*, que inclui uma entrevista de Carolina, há ênfase ao fato de que, a princípio, Carolina cumpriria um contrato de três meses, mas acabou ficando seis meses, percorrendo o país e fazendo vários recitais.

...seu esposo, que se encontrava presente, sacou do bolso alguns recortes de jornais. Através dos mesmos tivemos oportunidade de comprovar sua afirmação. Os críticos não pouparam palavras de elogio sobre nossa intérprete, enaltecendo sua virtuosidade (PORTUGUESES, 1951).

Em outra matéria também extensa no jornal *A Manhã*, encontramos informações importantes e valiosas que enfatizam a carreira de Carolina como solista e como se deu sua contratação para leva-la em turnê a Portugal.

Foi contratada pelo empresário Luiz Iglezias a eximia pianista patricia Carolina Cardoso de Menezes, que irá a Portugal com ‘Eva e seus Artistas’. Ali executará ao piano durante os intervalos, músicas brasileiras. Foi uma ótima aquisição, pois são sobejamente conhecidos os méritos da aplaudida pianista e compositora (*A Manhã*, ed.2805, p. 5, 19/09/1950).

Na Rádio Nacional, Carolina participava de vários programas, mas um era exclusivamente seu e se intitulava *Carolina e seu piano*, transmitido às 12h30, nas terças-feiras. Sua música *Preludiando* marcava a abertura do programa e virou um carro-chefe em sua carreira. Na *Revista do Disco*, em 1951, Carolina responde à pergunta:

- Que partitura musical você levaria para a lua?
 - *Preludiando*. Desde 1928 é a característica de minhas apresentações.... Meu filho, para ir à lua, só com *Preludiando*, do contrário, cancelo a viagem. (ed.110,p.9,16/10/1951)

Gravou pela Sinter até 1954. No repertório, músicas de sua autoria, *foxes* de autores norte-americanos, baiões de Humberto Teixeira (1915-1979) e Luiz Gonzaga (1912-1989) e tangos de Ernesto Nazareth, como *Brejeiro*, *Escorregando*, *Odeon* e *Tenebroso*. Em 1956 Carolina foi sócia de uma boate em Copacabana (Boate Carolina), onde também se apresentava como pianista.

Eu tive uma parte na boate. Eu tive um negócio lá. De modo que não dava muito porque eu não sou muito da noite. Não sou notívaga. Eu não dou pra ficar até 4, 5 horas da manhã, 3 horas não dá. Mas de maneira que eu tive essa boate lá, e sabia, por isso que eu sabia conquistar o público. Tocava os clássicos em ritmo. Tocava Chopin, tocava o Liszt, tocava tudo em ritmo. Tocava muito samba. Tinha uma hora de samba. Você sabe que eu diariamente fazia uma hora de samba em 58? Chamava-se “Boate Carolina” na avenida Atlântica com esquina de Joaquim Nabuco. Uma beleza. Gostava muito. (MENEZES, 1978)

Em janeiro de 1957, Carolina vende sua parte na sociedade da boate. Segundo a coluna “Mexericos da Candinha”, na *Revista do Rádio*, Carolina “faz bem, aquele lugar lá no Posto 6 tem ‘caveira de burro’¹² (ed. 385, p. 11, 26/01/1957).

Em 1958, foi eleita “A Melhor Solista” no concurso instituído pela Prefeitura do Rio de Janeiro e pelo jornal *Correio da Manhã*, recebendo a premiação das mãos do representante do prefeito, sr. Gama Filho, então ministro do Tribunal de Contas. Em outra ocasião, “foi a *Revista do Rádio* que premiou seus méritos artísticos com um troféu que lhe foi entregue pelo presidente JK (Juscelino Kubitschek)” (TEODORO, 1958).

Os registros fonográficos de Carolina até 1958 em 78 rpm ultrapassam a soma de 70

¹² Comentário aludindo aos problemas acarretados ao proprietário diante de um negócio arriscado. “Ter caveira de burro”: gorar-se, malograr-se (um negócio) (<https://dicionariodoaurelio.com/caveira> acesso em 6/11/2016).

discos gravados por vários selos: Parlophon, Odeon, Victor, Columbia, Capitol, Continental e Sinter (Sociedade Interamericana de Representações). Considerando que Emilinha Borba (1923-2005) gravou cerca de 60 discos de 1939 a 1954, fica claro perceber o grau de popularidade e a importância de Carolina na História da música popular brasileira. A falta de menção à sua produção artística no histórico das rádios cria uma dificuldade imensa para que o pesquisador consiga obter informações sobre sua trajetória brilhante de 66 anos ininterruptos dedicados à música. Foram mais de 30 anos de trabalho nas principais rádios do Rio de Janeiro (Sociedade, Rádio Club, Tupi, Philips e Nacional). Os cantores “varriam” verdadeiras multidões para os programas de auditório; orquestras, grupos instrumentais e vocais, além de inúmeros músicos solistas e cantores eram disputados pelo *cast* das emissoras; os apresentadores dos programas eram pessoas influentes na carreira de artistas que caíam não só no gosto dos formadores de opinião como nas graças do público ávido por novidades, que se tornavam consumidores vorazes do mercado fonográfico. Autores como Severiano (1977), Mello (1977), Cabral (1990) discorreram detalhadamente sobre este período áureo. Certames como concursos, enquetes, competições, premiações faziam parte do cotidiano das rádios, aproximando o público e impulsionando as vendas de discos, e obviamente aumentando a plateia que frequentava os programas radiofônicos, transmitidos ao vivo. O dia a dia das rádios era agitado e concorrido. Carolina fez parte deste universo com seu piano “ritmado”, “suíngado” e cheio de espontaneidade. Uniu seus estudos tradicionais das aulas de piano recebidas na adolescência com seu ouvido fantástico e minucioso. Através de sua inesgotável musicalidade, refinou e burilou cada vez mais o seu ofício durante algumas décadas em que se tornou uma das profissionais mais bem quistas de sua época. As rádios mudaram seu foco, sua maneira de trabalhar e de difundir a música. Independentemente do gosto pessoal de cada ouvinte, a filosofia da maioria das rádios se modificou, e boa parte das mudanças se deve ao advento da televisão, em 1950. Nem todos os artistas de rádio se adaptaram a estas mudanças. Carolina foi uma delas.

Até 1958, lançou discos pela Odeon, inclusive o emblemático *Brasil Rock*, de 1957¹³, primeiro registro de um *rock and roll* autoralno Brasil (SOUZA, 1995). Até os anos 1960, era comum não citar o nome de músicos coadjuvantes nos registros fonográficos. Em vários títulos desta época, encontramos o termo “Ritmo”, que, em geral, referia-se a contrabaixo e bateria. Mas, em alguns casos, também notamos percussão e violão. Suas gravações em vinil *Reminiscências* (SLP-1017), *Sucessos em Desfile 1* (LDS 3005) e *2* (MODB 3017), *Teléco*

¹³ <http://www.toque-musicall.com/?cat=8> acesso em 11/11/2016.

Téco (MOFB 3006), *Lembrando Carmen Miranda* (MODB 3023), *Carolina viaja pelas cidades do mundo* (MOFB 3001), *Boite Carolina* (MOCB 3002), *No tempo dos bons tempos I* (Fontana/Philips 64880 18), *Tapete Mágico* (MOFB 3027), *Um mundo de músicas* (MOFB 3192), *Carolina no Samba* (HLP 36000), *Encontro de Ritmos* (HLP 36003), *Carolina e o Sucesso* (MOFB 3226) e *Teléco Teco de ontem e hoje* (MOFB 3306) não fazem qualquer menção aos músicos que participaram das gravações. O repertório variava e priorizava os ritmos em voga: samba (na grande maioria desses registros), samba-canção, choro, baião, fox, fado, marcha, marcha-rancho, bolero, rumba, tango, canção francesa, bossa nova e toada. Até mesmo um *pot-pourri* de “viras” foi encontrado na discografia de Carolina.

É importante perceber o fato de que Carolina, embora tenha trabalhado com inúmeros cantores e instrumentistas, mantinha o foco de suas apresentações como solista. Inclusive, suas contratações nas rádios e nas gravadoras faziam este diferencial devido ao seu sucesso, já que sempre foi considerada uma virtuose do piano. Tocou e gravou com cantores renomados, como Orlando Silva (1915-1978), Francisco Alves (1898-1952), Vitório Lattari (m 1954), Jorge Fernandes (1907-1989), Linda Batista (1919-1988), Mário Reis (1907-1981), Silvio Caldas (1908-1998), Lucio Alves (1927-1993), Zezé Gonzaga (1926-2008), Angela Maria (n.1929), Cauby Peixoto (1931-2016) e Jorge Goulart (1926-2012), colaborou com inúmeros instrumentistas. Além de Garoto, teve como parceiros musicais constantes o baterista e compositor Valfrido Silva (1904-1972), o violonista José Menezes (1921-2014), o contrabaixista Pedro Vidal Ramos [s.d.] e o baterista Luciano Perrone (1908-2001). Segundo o pianista, arranjador e pesquisador paulista Marco Antonio Bernardo, os bateristas de São Paulo que trabalharam com Carolina foram Sebastiao Trinca e Juca Stockler. Carolina trabalhou com os maestros e arranjadores mais solicitados nas décadas de 1940, 1950 e 1960: Lirio Panicali (1906-1984), Radamés Gnattali (1906-1988), Lindolpho Gomes Gaya (1921-1987), mais conhecido como Maestro Gaya, Léo Perachi (1911-1993), Simon Boutman (1900-1977) e Francisco Scarambone (1905- ?). Seu parceiro e letrista mais frequente em suas composições foi Armando Fernandes (1920-2000), irmão do cantor Jorge Fernandes (1907-1989), também parceiro de Armando. Dentre os mais marcantes sucessos da dupla Carolina e Armando, podemos citar: *Nós dois*, *Esquina da vida*, *Quem sou eu pra perdoar?*, *Lembrança de Noel*, *Chance*, *Escute amor*, *Eu abro mão*, *Palavra de honra* e *Nosso mal*, sucesso de 1963, gravado na voz de Jorge Goulart. Outros letristas também foram parceiros de Carolina, como Bidu Reis (1920-2011), Elza Marzullo [s.d.], Vittorio Lattari [s.d.], Everaldo Bahia [s.d.], Saint Clair Sena (1896-1986) e Osvaldo Santiago (1902-1976), seu parceiro em *Tudo cabe num beijo*, sucesso de 1938 na voz de Manoel Reis [s.d.]. Duas de suas parcerias

merecem destaque: *Gauchita formosa*, com seu pai, e a valsa lenta *Escrava do Amor*, com Lamartine Babo. Sua prima d. Maria Salete afirmou em entrevista que Lamartine visitou a casa de Carolina quando ela tinha apenas 2 anos de idade, pois conhecia seu pai Osvaldo. No entanto, não se sabe como essa parceria se consolidou.

Em 1967, a marcha-rancho *Aquela rosa que você me deu*, com Armando Fernandes, tirou o segundo lugar no II Concurso de Músicas de Carnaval, promovido pelo MIS e pela Secretaria de Turismo do Estado da Guanabara, em 1968, na interpretação de Ellen de Lima (n. 1938).

O filme *Mulher* (Octavio Gabus Mendes), produção da Cinédia de 1931, foi restaurado em 1977, quando então recebeu trilha original composta e tocada por Carolina Cardoso de Menezes.

Em 27 de março de 1984, a Mesa Diretora da Câmara Municipal do Rio de Janeiro confere a Medalha Pedro Ernesto à Carolina, principal homenagem oficial que a cidade presta a quem mais se destaca na sociedade brasileira ou internacional.

Suas apresentações públicas, assim como suas gravações, não foram frequentes depois de sua aposentadoria, em 1968, pela Rádio Nacional. Deve-se lembrar também o fato de que Carolina enviuvou no fim de 1969. Nos anos 1980, merecem destaque sua histórica participação no álbum duplo *Os Pianeiros*, lançado em março de 1986 pela Federação Nacional de Associações Atléticas do Banco do Brasil (FENABB 114), e o long play “*Fafá e Carolina*” (Eldorado LP 147.89.0555), com o violinista Fafá Lemos (1921-2004), nome de batismo Rafael Lemos Júnior, lançado em 1989 e depois relançado em CD em 2003.

Fafá Lemos atuou intensamente no Brasil nas décadas de 1950 e 1960. Contratado em 1950 pela Rádio Nacional, gravou e tocou com Carmen Miranda (1909-1955), Laurindo de Almeida (1917-1995), entre outros. Solista da Rádio Nacional em 1950, Fafá gravou seu primeiro disco em 1951. No final de 1952, a partir do programa “*Música em Surdina*”, da Rádio Nacional, o diretor musical Paulo Tapajós (1913-1990) manteve o trio formado por Fafá, Garoto e Chiquinho do Acordeom, nome de batismo Romeu Seibel (1928-1993), criando o Trio Surdina como atração fixa da emissora. Fafá foi diretor artístico da RCA Victor e dono de uma boate na Rua Rodolfo Dantas, em Copacabana¹⁴. Em 1961, transferiu-se para os Estados Unidos, ficando lá até 1985, quando se aposentou. Conheci Fafá em 2002 e visitei-o várias vezes na Casa São Luiz, no bairro do Caju, Rio de Janeiro, numa instituição para idosos. Fui até lá pela primeira vez levada por Marcelo Câmara (n. 1950), jornalista,

¹⁴ Informação disponível em <<http://www.revistamusicabrasileira.com.br/memoria/fafa-lemos-saborosa-receita-de-violino-popular>>. Acesso em: 17 jan. 2016.

ensaísta, editor e consultor, e Alfredo del Penho (n. 1981), cantor, violonista, ator, compositor e arranjador. Em 2003, em uma das minhas visitas, estiveram lá também a cantora Zezé Gonzaga e Tárík de Souza (n.1946), jornalista, pesquisador e escritor, que na época escreveu uma bela matéria de capa no Caderno B do *Jornal do Brasil*¹⁵, no qual assinava semanalmente uma coluna de música popular. Abaixo, um trecho da entrevista:

- Escolhi o instrumento por ser diferente - garante Fafá Lemos, que diz não ter sentido qualquer hostilidade dos tradicionalistas por trazer para o samba o violino (de formação erudita, aos 9 anos solou Vivaldi acompanhado pela Orquestra Sinfônica do Municipal).
- Usava uma surdina para tirar uma outra sonoridade e me fixava no ritmo - ensina. (SOUZA, 2003, p 1)

Na ocasião, Fafá foi homenageado com uma recriação do trio, que contou com Henrique Cazes (n. 1959) no violão, Marcos Nimrichter (n.1970) no acordeão e Nicolas Krassic (n.1969) no violino, tendo como convidada a cantora Claudette Soares (n.1936), em show no Centro Cultural Banco Brasil, no Rio de Janeiro, em 16 de setembro de 2003. Infelizmente, Fafá já se encontrava debilitado e não compareceu à homenagem.

Algumas apresentações públicas de Carolina após a aposentadoria na Rádio Nacional merecem destaque, como, por exemplo, na série “Seis e Meia”, no Teatro João Caetano, do Rio de Janeiro, na semana de 30 de maio a 6 de junho de 1977, ao lado do cantor e compositor Roberto Ribeiro (*Jornal do Brasil*, ed. 00052, p. 4, 30/05/1977), e a cerimônia de entrega do troféu Coruja de Ouro para os melhores do cinema de 1976, realizada no Teatro Municipal de São Paulo, no dia 30 de janeiro de 1978. No programa, além de Carolina apresentaram-se também o Quinteto Villa Lobos, o conjunto de choro Coisas Nossas, Maria Lucia Godoy (soprano) e Miguel Proença (pianista) (*Jornal do Brasil*, ed. 295, p. 11,30/01/1978). Em Concertos de Choro, realizados no Planetário do Rio de Janeiro, Carolina se apresentou no dia 2 de junho de 1978 com Déo Rian (bandolim) e o grupo Noites Cariocas (*Jornal do Brasil* ed.55, p. 41). No dia 14 de julho de 1978, Carolina foi convidada para fazer parte, junto com Mozart de Araújo e Déo Rian, entre outros, do júri do 2º Concurso de Conjuntos de Choro, realizado na Escola de Música da UFRJ (*Jornal do Brasil*, ed. 97, p.43).

Em meados dos anos 1980, Carolina residia em Copacabana, bairro valorizado da cidade do Rio de Janeiro, na Rua Felipe de Oliveira 48, apartamento 102, onde permaneceu até 1990, quando se mudou para a Rua Henrique de Valadares, no Cachambi, bairro do subúrbio carioca, permanecendo ali até seu falecimento. Segundo parentes e amigos próximos de Carolina, sua última mudança de endereço se deve ao fato de ter sofrido um enorme

¹⁵http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_12&pasta=ano%202000&pesq=fafa%20lemos%20tarik%20de%20souza%20setembro acesso em 15/07/ 2016.

impacto financeiro com o Plano Brasil Novo, mais conhecido como Plano Collor, pois foi associado fortemente à figura do então presidente do Brasil, Fernando Collor de Mello. O plano, instituído em 16 de março de 1990, confiscou as contas de poupança de todos os brasileiros, com a promessa de devolução 18 meses depois, em parcelas e com uma taxa fixa de remuneração. Como era de se esperar, a medida causou indignação nos brasileiros, pois resultou em enormes perdas financeiras. Carolina, apesar de receber sua aposentadoria pela Rádio Nacional, teve sua renda abruptamente restrita, vendo-se obrigada a vender seu apartamento e se transferir para outro mais modesto, no mesmo prédio, onde sua prima Salete morava.

Nos anos 1990, registramos poucas apresentações públicas de Carolina, entre elas um recital-solo no Museu da República, no bairro do Catete, Rio de Janeiro, em 25 de agosto de 1993, e também uma minitemporada no Chá das Chiques, no Café do Teatro, no Shopping da Gávea, Rua Marquês de São Vicente número 52, 2º andar, que se realizou no mês de maio, do dia 3 ao dia 7, no ano de 1995. Neste mesmo local, Maria Alice Saraiva se apresentava regularmente nesta mesma época.

Carlos Dantas¹⁶, crítico de música da *Tribuna da Imprensa* e amigo de Carolina, conta o fato de ambos terem trabalhado como pianistas no Restaurante Maria Thereza Weiss, em Botafogo, na Rua Visconde Silva, Zona Sul do Rio de Janeiro, onde se revezavam em turnos, entre 1994 e 1996. Na coluna “Intervalo”, assinada por Mauro Trindade para o Caderno B do *Jornal do Brasil*, constatamos que, antes de 1994, Carolina já se apresentava lá: “Carolina ainda toca aos domingos à tarde no restaurante Maria Thereza Weiss. Todo mundo deve escutar” (*Jornal do Brasil*, 8/04/1992).

Em 1997, lançou seus dois últimos trabalhos. O primeiro, gravado ao vivo, entre janeiro e março de 1987, no Museu da Imagem do Som de São Paulo, intitulado *Projeto Memória Brasileira* (110040), lançado pelo Núcleo Contemporâneo. Neste registro, encontram-se, além de Carolina, solos notáveis de Luiz Eça (1936-1992), Maestro Gaó (1909-1992) e Dick Farney (1921-1987). O segundo foi seu último disco produzido pelo selo Accoustic. Intitulado *Preludiando*, foi gravado num piano elétrico, fato incomum em sua discografia e suas apresentações. Carolina afirmou em entrevista ter sido este um recurso mais econômico e viável para a realização do projeto da gravação (MENEZES, 1999). Infelizmente, até o momento, não se tem registro do modelo ou da marca do piano utilizado. Mesmo assim é um belo trabalho, que inclui obras de compositores frequentemente tocados

¹⁶ Informação verbal oriunda de entrevistas realizadas por telefone no Rio de Janeiro, em 2002 e 2003. Transcrições manuscritas.

por ela, assim como algumas de suas composições.

Merecem destaque duas apresentações suas já em 2000, ano de seu falecimento: “Um piano a muitas mãos – ajudando a carregar um piano para a Rádio MEC”, no dia 9 de junho, na Sala Cecília Meireles, e “Sala de Concerto”, programa apresentado e dirigido por Lauro Gomes, no dia 29 de setembro, no auditório sinfônico da Rádio MEC, inaugurando sua mais recente aquisição: o piano de cauda inteira Bösendorfer. Na Sala Cecília Meireles, oito pianistas, inclusive esta pesquisadora, foram convidados para um concerto que arrecadou fundos para o transporte do piano novo da alfândega até o prédio da rádio, então localizada na Praça da República. Carolina foi a última a se apresentar e fechou a noite brilhantemente. O programa na Rádio MEC era apresentado ao vivo às sextas-feiras, pontualmente, de 17h às 18h. Mas, naquele fim de tarde, Carolina tocou até 19h20min e, a pedido do próprio Lauro Gomes, a transmissão de “*A Voz do Brasil*” só começou após Carolina terminar sua apresentação para um auditório completamente lotado.

No dia 21 de outubro de 2000, fez uma participação especial no concerto comemorativo dos 40 anos desta pesquisadora na Sala Funarte do Rio de Janeiro. Esta foi sua última apresentação. Logo após, começou a ter sérios problemas de saúde em decorrência do câncer já detectado no colo do útero. No início de dezembro, foi internada na Santa Casa, vindo a falecer em sua própria residência no dia 31 de dezembro daquele mesmo ano.



Figura 7. Carolina Cardoso de Menezes, Sala Funarte do Rio de Janeiro em 21/10/2000, sua última apresentação pública. Acervo pessoal desta pesquisadora. (foto: Carolina Holanda)

Carolina era, sem dúvida, uma estrela, um ícone da música popular em seus primórdios. Foi artista contratada das maiores rádios na cidade no Rio de Janeiro, firmando-se como solista instrumentista e também como compositora, além de pianista acompanhadora

muito requisitada. Músicas como *Gibi Bacurau*, *Palavra de Honra* e *Esquina da Vida* (estas duas em parceria com Armando Fernandes) foram gravadas nas vozes de artistas como Orlando Silva, Francisco Alves e Linda Batista. Os jornais, principalmente nas décadas de 1940 e 1950, retratam não só a carreira de Carolina e sua trajetória profissional, seus sucessos, suas apresentações, como também curiosidades e amenidades sobre seu cotidiano, seus gostos pessoais e sua maneira de viver e pensar, demonstrando sua imensa e incontestável popularidade:

...Uma pausa para meditação, é o que faz Carolina, enquanto espera a chegada do esposo. É um velho hábito seu, de somente fazer suas refeições juntamente com o marido. Sem isso, diz ela, a comida perde até mesmo o seu sabor (*Revista do Rádio*, ed. 150, 1952).

Além de trabalhar no rádio e gravar, Carolina Cardoso de Menezes é também professora de piano. Ainda cedo, muito cedo mesmo, deixa sua residência e vai dar aulas (*Revista do Rádio*, ed.148 p. 28, 1952).

O Rio de Janeiro concentrou uma das mais frutíferas histórias do rádio brasileiro e, conseqüentemente, da História da música brasileira. Carolina foi e continua sendo uma referência até hoje. Aliou sua magistral sonoridade a um refinamento estético e fraseológico raramente vistos na História do piano popular de sua geração. Sua profissão, de pianista de rádio, já não existe mais. Porém, seu legado ficou em suas inúmeras gravações e na memória de fãs que ainda lamentam sua perda.

Quando se inventaria a participação feminina na MPB raramente é incluída a *pianista* Carolina Cardoso de Menezes. Parte do problema se deve ao fato de ela ter feito uma parada de dez anos na carreira (1968-78), num período crucial de consolidação da indústria e da promoção dos artistas, seguida por um ritmo de apresentações mais espaçadas a partir daí, incluindo os dois discos mais recentes, que tiveram pouca repercussão: *Fafá & Carolina* (com o violinista Fafá Lemos), de 1989, e o derradeiro, o solo *Preludiando*, de 1997. O outro débito do esquecimento se deve à tradicional falta de memória - e de interesse - pelo passado da MPB (SOUZA,2001).

Todo pianista, em especial o brasileiro, independentemente do estilo que abraçou ou do lugar em que nasceu, deveria ouvir Carolina para se dar conta da riqueza de seu imenso imaginário musical. Através de sua rica história, deixou um legado imenso de capacidade artística e devoção pela música brasileira. Apesar dos esforços e de toda documentação existente, ainda há muito o que pesquisar sobre Carolina, sua trajetória e sua obra. Espera-se que este trabalho seja apenas o início de futuras descobertas que possam contribuir ainda mais para o reconhecimento de seu importante papel na música brasileira.

Capítulo 2 – A discografia da pianeira

Neste capítulo, a discografia de Carolina comporta duas categorias: suas gravações como intérprete de sua própria obra e suas gravações como intérprete de obras de outros compositores. O material foi organizado em ordem cronológica para melhor compreensão do todo. Diante do fato de o nome da intérprete e da compositora coexistirem numa mesma gravação, optamos por não mencionar seu nome como intérprete, caso fosse um trabalho seu como solista. Apesar de não enfatizarmos aqui a pesquisa da discografia de Carolina como compositora gravada por outros intérpretes, citamos alguns exemplos que, por sua importância e sua significância, contribuem no contexto histórico deste trabalho.

A discografia de Carolina é extensa e diversificada. Em muitos registros, principalmente os produzidos até os anos 1960, não são citados os nomes dos músicos coadjuvantes, nem dos maestros e arranjadores. Apesar das gravações de Carolina como intérprete terem sido em maior número do que como autora, sua estreia no mercado fonográfico se deu como compositora. Data de 1928 a primeira gravação de uma música de Carolina, *Gauchita Formosa*, em parceria com seu pai, pelo selo Parlophon. Os intérpretes foram o cantor Francisco Alves e a Jazz Band Pan American.

Em dezembro de 1929, Carolina participa da gravação de *Na Pavuna*, de autoria de Candoca da Anunciação e Almirante, com o Bando de Tangarás. Mesmo não havendo menção de seu nome no registro, sabe-se que o piano é tocado por Carolina, como já explicitado no capítulo 1. O disco, lançado pela Parlophon (Figura 8), torna-se um dos grandes sucessos do carnaval de 1930.



Figura 8: *Na Pavuna*, de Almirante e Candoca da Anunciação, Intérpretes: Almirante e Bando de Tangarás (Almirante/Alvinho/Braguinha/Henrique Brito/Noel Rosa). Parlophon (13.089-A) / Matriz (3179). Gravação (30/11/1929) / Lançamento (janeiro/1930). Fonte: <http://blogln.ning.com/profiles/blogs/na-pavuna-e-os-instrumentos-de-percuss-o-em-grava-o-de-discos> acesso em 10/11/2016)

A dedicação de Almirante à divulgação e à preservação da memória musical brasileira tem contribuído para inúmeras pesquisas sobre música brasileira. A coleção Almirante (<http://www.mis.rj.gov.br/acervo/colecao-almirante/>) foi adquirida pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro na época da inauguração do Museu da Imagem e do Som (MIS), em 1965, e comporta um acervo de extrema importância histórica.

Em 1931, Carolina estreia como solista contratada pelo selo Parlophon, gravando duas de suas composições: o foxtrote *Good bye* e o samba *Eu passo. Tempos que se foram*, choro de Alberico de Souza, o tio Bequinha, também foi gravado por Carolina naquele mesmo ano. Depois de três discos gravados pela Parlophon, incluindo *Ela me trata bem* e *Comigo mesma*, ambas de sua autoria, gravou, entre 1932 e 1935, quatro discos pela Odeon, também com suas músicas: *Salada chinesa* e *Amor, delicioso amor* (ambas em parceria com Vitorio Lattari), *I have money* (fox), *My sweet heaven* (fox), *Comigo é assim* (choro), *Preludiando* (fox) e *Novidade* (choro), além do batuque *Caboclinha*, de autoria de seu pai, Osvaldo. Em 1935, a dupla Joel e Gaúcho gravou o samba *Nosso amor morreu*, de Carolina, pela Columbia. *Gibi bacurau*, uma de suas canções de sucesso, foi gravada por Jorge Fernandes, em 1936, pela Odeon, com Carolina ao piano. Seu fox-canção *Tudo cabe num beijo*, em parceria com Osvaldo Santiago, foi gravado por Manoel Reis, pela gravadora Victor, com acompanhamento dos Diabos do Céu. Em 1939, Francisco Alves gravou, também pela Odeon, o fox-canção *Nossa melodia*, de Carolina e J. Carlos Lisboa. Também naquele ano,

Carolina lançou dois discos pela Victor, gravados em novembro de 1938, com obras de outros compositores como solista com acompanhamento de contrabaixo de bateria.

Os anos 1940 foram muito frutíferos para Carolina. Francisco Alves grava *Já fui feliz*, canção dela em parceria com Saint-Clair Sena. Gravou em 1941, ainda pela Victor, o samba *Palpite infeliz*, de Noel Rosa, e *Agora é cinza*, em ritmo de fox, de Bide¹⁷ e Marçal¹⁸. Em 1942, lança seu duo com Garoto. Na Discografia Brasileira 78, catalogada por Jairo Severiano, Alcino Santos, Gracio Barbalho e Miguel Nirez, observamos que, nesse ano, Garoto e Carolina gravam seu primeiro disco pela Victor, com o fox *Maria Helena*, de Lorenzo Barcelatta, e o choro *Amoroso*, de Garoto. Nessa gravação, vemos participação instrumental do conjunto chamado Garoto e Seus Garotos, formado por Garoto em 1941, do qual faziam parte Poli, nome de batismo Ângelo Apolônio (1920-1985), no violão e no cavaquinho, Paulinho Cordeiro, no violão, e os ritmistas Russinho [s.d.] e Natal César [s.d.]. Como solista, também gravou um disco em 1942: um *pot-pourri* de melodias de sua autoria em ritmo de fox. Em 1943, Garoto e Carolina lançam mais quatro discos, também pela Victor. No primeiro, no lado B, Garoto toca com Carolina o fox *Jalousie*, de Jacob Gade. No lado A, Carolina gravou duas músicas: *Amor* (autor desconhecido) e *Cielito Lindo*, de Gabriel Ruiz, sem a participação de Garoto. No segundo disco, gravam *Tico-tico no fubá*, de Zequinha de Abreu, e *Carinhoso*, de Pixinguinha; e no terceiro, os foxs *Un peau d'amour*, de Adrian Ross, e *Amoureuse*, de Rodolfo Berger. No fim de 1944, o duo se desfaz. Mas, antes disso, lança mais três discos pela Victor.

Silvio Caldas foi um dos intérpretes favoritos de Carolina. Vale aqui ressaltar a gravação de 1942, feita por ele, do fox *Ausência*, de Carolina e Elza Marzullo, pelo selo Victor, com acompanhamento dela e seu ritmo.

Abaixo, uma listagem das gravações feitas até 1944:

1931- 1944 78 rpm

Parlophon - 13.301 (1931) matriz: 131099 - 131100

- 1) *Good By* (Carolina Cardoso de Menezes) - *Fox-trot*
- 2) *Eu Passo* (Carolina Cardoso de Menezes /Abner Trajano) – Samba

¹⁷ Alcebiades Maia Barcelos, mais conhecido como Bide (1902-1975). Foi um dos frequentadores das rodas de samba da Turma do Estácio do bairro carioca do Estácio. Com sambistas como Ismael Silva, Brancura, Mano Aurélio, Baiaco, Mano Rubem (seu irmão) e Heitor dos Prazeres, fundou a Deixa Falar, primeira escola de Samba do país.

¹⁸ Armando Vieira Marçal, (1902-1947) compositor e ritmista em emissoras de rádio, se consagrou ao fazer músicas em parceria com Alcebiades Barcellos, o Bide. Pai do percussionista Mestre Marçal e avô de Marçalzinho, também famoso percussionista.

Parlophon - 13.316 (1931) matriz: 131 102 e 131 101

- 1) *Foi Um Sonho* (Glauco Viana) – Fox
- 2) *Ela Me Trata Bem* (Carolina Cardoso de Menezes) – Fox

Parlophon - 13.336 (1931) matriz: 131180 e 131181

- 1) *Comigo mesma* (Carolina Cardoso de Menezes) - Fox-trot
- 2) *Tempos Que Se Foram* (Alberico de Souza) - Choro

Odeon - 11.037 (1933) matriz: 4655 e 4667

- 1) *I Have Money* (Carolina Cardoso de Menezes) - Fox-trot
- 2) *My Sweet Heaven* (Carolina Cardoso de Menezes) - Fox-trot

Odeon - 11.120 (1934) matriz: 4807 e 4808

- 1) *Comigo é assim* (Carolina Cardoso de Menezes) - Choro
- 2) *Preludiando* (Carolina Cardoso de Menezes) – Fox

Odeon - 11.262 (1935) matriz: 5104 e 5105

- 1) *Novidade* (Carolina Cardoso de Menezes) - Choro
- 2) *Caboclinha* (Osvaldo Cardoso de Menezes) – Macumba

Columbia - 55.268 (1941) matriz: 378-1 e 379-1

- 1) *Helena, Helena* (Antônio Almeida/Constantino Silva "Secundino") - Gênero não catalogado
- 2) *Aurora* (Roberto Roberti /Mário Lago) - Fox-trot

Victor - 34.794 (1941) matriz: S-052261 e S-052262

- 1) *Palpite infeliz* (Noel Rosa) - Samba
- 2) *Agora é cinza* (Alcebíades Barcelos "Bide" /Armando "Marçal") – Fox

Odeon - 12.174 (1942) matriz 6957 e 6958

- 1) *Pot-pourri de melodias* (Carolina Cardoso de Menezes) – Pot-pourri de foxes
- 2) *Eu sou do barulho* (Carolina Cardoso de Menezes) – Choro

Victor - 80-0003 (1942) matriz S-052587 e S-052586

- 1) *Maria Elena* (Lorenzo Barcelata) Intérprete (s): Garoto / Carolina Cardoso de Menezes – Fox (Acompanhamento: Seus Garotos)
- 2) *Amoroso* (Garoto /Luis Bittencourt) Intérprete (s): Garoto / Carolina Cardoso de Menezes – Choro (Acompanhamento: Seus Garotos)

Victor - 80-0033 (1942) matriz S-052640 e S-052641

- 1) *Melodias de Franz Lehar* (Franz Lehar) - Fox
- 2) *Tangerine* (Johnny Mercer /Victor Schertzinger) - Fox

Continental - 15.084 (1943) matriz 378-1 e 379-1

- 1) *Helena, Helena* (Antônio Almeida /Constantino Silva "Secundino") - Gênero não catalogado
- 2) *Aurora* (Roberto Roberti /Mário Lago) - Fox-trot

Victor - 80-0044 (1943) matriz: S-052648 e S -052649

- 1) *Amor* (autor desconhecido) e *Cielito Lindo* (Gabriel Ruiz) - Fox

2) *Jalousie* (Jacob Gade) Intérprete (s): Garoto / Carolina Cardoso de Menezes - *Fox*

Victor - 80-0061 (1943) matriz: S-052694 e S-052695

1) *Tico-Tico No Fubá* (Zequinha de Abreu) Intérprete (s): Garoto / Carolina Cardoso de Menezes - Choro

2) *Carinhoso* (Pixinguinha /João de Barro /João de Barro) Intérprete (s): Garoto / Carolina Cardoso de Menezes – Choro

Victor - 80-0068 (1943) S-052710-2 e S-052711-1

1) *Un Peu D'amour* (Adrian Ross) Intérprete (s): Garoto / Carolina Cardoso de Menezes - *Fox*

2) *Amoureuse* (Rodolphe Berger) Intérprete (s): Garoto / Carolina Cardoso de Menezes (Acompanhamento: Garoto e seus Garotos)

Victor - 80-0143 (1943)

1) *Amapola* (Joseph M. Lacalle) - *Fox*

2) *Maria La O* (Ernesto Lecuona) -*Fox*

Victor - 80-0207 (1944)

1) *Rato Rato* (Casemiro Rocha /Claudino Costa /Claudino Costa) Intérprete (s): Garoto / Carolina Cardoso de Menezes - Choro

2) *Fala bandolim* (José Augusto Gil) Intérprete (s): Garoto / Carolina Cardoso de Menezes - Choro

Victor – (S-078043)

1) *Os Patinadores* (Waldteufel) Intérprete (s): Garoto / Carolina Cardoso de Menezes - samba

2) *Dor de um coração* - *Fox*

O período em que Carolina mais gravou abrange os anos de 1950 a 1958, quando lançou um total de 23 discos. Nesse período, foi contratada pela gravadora Sinter, lançando oito discos - e, depois, todos os restantes lançou como artista da Odeon. Os *pot-pourris* começam a se tornar populares, e Carolina já começa a gravar alguns deles, como *O Piano Maluco de Carolina*, com *foxes* (figura 9) e um *pot-pourri* bolero em *Coquetel nº1*, ambos lançados pela Odeon, em 1954.



Figura 9: *Piano Maluco de Carolina*, intérprete Carolina e ritmo. Odeon (RIO 10101 1954). Arquivo pessoal desta pesquisadora.

Observamos que, nesse período, Carolina foi a intérprete de 11 músicas de sua autoria, entre elas a maioria de seus choros, como: *Pombo Correio*, *Expressinho*, *Regressando*, *Rapadura*, *Derrapando na Gávea* e *Nossa Amizade* (em parceria com Everaldo Bahia).

As primeiras gravações feitas por Carolina de composições de Ernesto Nazareth datam de abril de 1953, ainda pela Sinter. Interessante também perceber que, a partir de 1955, há mais samba em seu repertório. Como exemplo, podemos citar: *Se acaso você chegasse* (Lupicínio Rodrigues e Felisberto Martins), *Camisa listrada* e *Maria Boa* (Assis Valente), *Ai que saudades da Amélia* (Ataulfo Alves e Mário Lago) e *Samba no Rio*, da própria Carolina. Este samba, que completa o outro lado do disco *Brasil Rock*, composição de Carolina considerada pioneira no gênero aqui no Brasil, foi lançado em 1957 pela Odeon.

Cabe aqui citar alguns discos importantes, que foram sucesso na época de seu lançamento e também marcaram a carreira de seus intérpretes. Em especial, entre 1952 e 1955, várias de suas composições receberam registros importantes. Das parcerias dessa época com Armando Fernandes, um de seus letristas favoritos, *Nosso mal* (samba), gravado por Jorge Goulart (C-3143), foi um de seus maiores sucessos. E além desse, podemos citar também canções importantes que resultaram dessa dupla: *Tu só tu* (samba-canção), na voz de Cauby Peixoto (CBO-440,1955), *Nós dois* (samba), na voz de Lúcio Alves, acompanhado por Severiano Araújo e sua Orquestra (C-3403, 1955), *Esquina da Vida* (samba-canção), na voz de Angela Maria (M-1202,1955), *Palavra de Honra* (samba), na voz de Linda Batista (BE5-VB-0649, 1955), *Escute amor* (samba canção), na voz de Carlos Galhardo (BE3-VB-0206,

1953), e a curiosa *Prece a São João* (S-312, 1954), uma marcha, na voz de As Moreninhas , trio formado por Zezé Gonzaga, Odalea Sodré (n. 1924) e Bidu Reis.

A listagem das gravações feitas entre 1951 e 1958 segue abaixo:

1951 a 1958 - 78 rpm

Sinter - 00-00.001 (1951)

- 1) *Pombo Correio* (Carolina Cardoso de Menezes) - Choro
- 2) *Regressando* (Carolina Cardoso de Menezes) – Choro

Sinter - 00-00.045 (1951)

- 1) *Baionando* (Humberto Teixeira /Luiz Gonzaga) - Baião
- 2) *Expressinho* (Carolina Cardoso de Menezes) – Choro

Sinter - 00-00.090 (1951)

- 1) *Luar de Paquetá* (Freire Júnior /Hermes Fontes) - Baião
- 2) *Malandrinho* (Gadé /Osvaldo Nogueira) - Choro

Sinter - 00-00.133 (1952)

- 1) *Nossa Amizade* (Carolina Cardoso de Menezes /Everaldo Bahia) - Choro
- 2) *Beijos De Amor* (Carolina Cardoso de Menezes /Everaldo Bahia) - Bolero

Sinter - 00-00.159 (1952)

- 1) *At Sundown* (Walter Donaldson) - Fox
- 2) *Tenderly* (Walter Gross /Jack Lawrence) - Fox

Odeon - 13.489 (1953)

- 1) *Fla-flu* (Carolina Cardoso de Menezes) - Baião
- 2) *Rapadura* (Carolina Cardoso de Menezes) – Choro

Sinter - 00-00.219 (1953)

- 1) *Brejeiro* (Ernesto Nazareth) - Choro
- 2) *Escorregando* (Ernesto Nazareth) – Choro

Sinter - 00-00.225 (1953)

- 1) *Um Domingo No Jardim De Alah* (Evaldo Ruy /Lyrio Panicali) - Valsa
- 2) *Tenderly* (Walter Gross /Jack Lawrence) – Fox

Odeon - 13.611 (1954)

- 1) *Uma Farra Em Campo Grande* (Romualdo Peixoto "Nonô") - Choro
- 2) *Vem Cá Meu Amor* (Carolina Cardoso de Menezes) – Baião

Odeon - 13.667 (1954)

- 1) *Piano Maluco de Carolina* (vários) – *Pot-pourri de foxes*

2) *Coquetel Número 1* (vários) – *Pot-pourri* de boleros

Odeon - 13.712 (1954)

- 1) *Seleção de Viras* (vários) – *Pot-Pourri*
- 2) *Sinceridade* (Petrus Paulus) – Baião

Odeon - 13.716 (1954)

- 1) *Hello Bluebird* (Cliff Friend) - Fox
- 2) *Preludiando* (Carolina Cardoso de Menezes) – Fox

Sinter - 00-00.314 (1954)

- 1) *Odeon* (Ernesto Nazareth) - Choro
- 2) *Tenebroso* (Ernesto Nazareth) – Choro

Odeon - 13.801 (1955)

- 1) *Pianista de Mafuá* (vários) – *Pot-pourri* de foxes
- 2) *Luva de veludo* (The Velvet Glove) (Harold Spina) – Fox

Odeon - 13.858 (1955)

- 1) *Ai que saudades da Amélia* (Araulfo Alves /Mário Lago) - Samba
- 2) *Maria Boa* (Assis Valente) – Samba

Odeon - 13.889 (1955)

- 1) *Um yankee em Ibirapuera* (João Grimaldi) - Fox
- 2) *Derrapando Na Gávea* (Carolina Cardoso de Menezes) – Choro

Odeon - 13.940 (1955)

- 1) *Cabelos Brancos* (Herivelto Martins /Marino Pinto) - Samba
- 2) *Camisa Listrada* (Assis Valente) - Samba choro

Odeon - 13.994 (1956)

- 1) *Se Acaso Você Chegasse* (Lupicínio Rodrigues /Felisberto Martins) - Samba
- 2) *Atômico* (Ray Fortuny) – Choro

Odeon - 14.022 (1956)

Lembrando o Carnaval (vários) – *Pot-pourri*

Odeon - 14.089 (1956)

- 1) *Linda Morena* (Lamartine Babo) - Marchinha
- Linda Lourinha* (João de Barro) - Marchinha
- Pastorinhas* (João de Barro /Noel Rosa) - Marchinha
- 2) *Pierrô Apaixonado* (Noel Rosa /Heitor dos Prazeres) - Marcha-rancho
- Mal-me-Quer* (Cristóvão de Alencar /Newton Teixeira) - Marcha-rancho
- A Jardineira* (Benedito Lacerda /Humberto Porto) - Marcha-rancho

Odeon - 14.139 (1957)

- 1) *Despedida de Mangueira* (Benedito Lacerda /Aldo Cabral) - Samba
- 2) *Maria Maria* (Tuiú) – Samba

Odeon - 14.191 (1957)

- 1) *Samba no Rio* (Carolina Cardoso de Menezes) - Samba
- 2) *Brasil Rock* (Carolina Cardoso de Menezes) - *Rock and roll*

Odeon - 14.379 (1958)

- 1) *Covarde* (Getúlio Macedo /Lourival Faissal) - Bolero
- 2) *Patrícia* (Perez Prado) - *Fox-trot*

Em 1953, é lançado o primeiro Long-play de Carolina como solista, tocando um de seus compositores prediletos, Ernesto Nazareth. Esse disco, totalmente dedicado a Nazareth, foi um dos pioneiros no resgate da obra do grande compositor, pois, antes disso, os registros de pianistas com este repertório eram raros. Pesquisando sobre gravações antigas, encontramos quatro obras gravadas e lançadas em 78RPM no ano de 1939 por Francisco Mignone, pela Odeon. Somente em 1963 e 1964, outros pianistas gravam Nazareth, entre eles Aloysio de Alencar Pinto, Arnaldo Rebello (1905-1984) e Eudóxia de Barros (n. 1937), que se tornou uma intérprete reconhecida pela divulgação da obra nazarethiana. A sequência do disco de Carolina é a seguinte: *Odeon* (com acompanhamento da Orquestra Lyrio Panicali), *Brejeiro* (com ritmo), *Turbilhão de beijos* (piano solo), *Tenebroso* (com ritmo), *Escorregando* (com ritmo), *Coração que sente* (piano solo), *Garoto* (com acompanhamento da Orquestra Lyrio Panicali) e *Escovado* (com ritmo). Curiosamente percebemos que o crédito de todos os tangos sai como choro. Vale lembrar que raramente nessa época Carolina gravava solo, sem acompanhamento, como nas duas valsas escolhidas.

Os outros discos gravados até 1963 seguem na linha de Carolina, acompanhada por ritmo, tocando os sucessos em voga e, por vezes, repetindo músicas já gravadas em outros fonogramas. Os *pot-pourris* continuam a fazer sucesso, e observamos que a quantidade de músicas de sua autoria diminui em relação à década anterior. As novidades autorais são: *Feche a porta compadre*, *Bolinho de milho*, *Puladinho*, *Zona Norte*, *Batuquente*, *Boasorte* e *O que é que há*.

Abaixo, a listagem das gravações feitas entre 1953 e 1963:

CAROLINA CARDOSO DE MENEZES INTERPRETA ERNESTO NAZARETH (1953) Sinter - SLP 1007

Odeon (com acompanhamento da Orquestra Lyrio Panicali)

Brejeiro (com ritmo)
Turbilhão de beijos (piano solo)
Tenebroso (com ritmo)
Escorregando (com ritmo)
Coração que sente (piano solo)
Garoto (com acompanhamento da Orquestra Lyrio Panicali)
Escovado (com ritmo)



Figura 10. *Carolina Cardoso de Menezes interpreta Ernesto Nazareth*, SINTER

REMINISCÊNCIAS (1954) Sinter - SLP 1017

Pombo Correio (Carolina Cardoso de Menezes) - Choro
Tenderly (Walter Gross/Jack Lawrence) - *Fox-trot*
Luar de Paquetá (Freire Júnior/Hermes Fontes) - Baião
Expressinho (Carolina Cardoso de Menezes) - Choro
At Sundown (Walter Donaldson) - *Fox-trot*
Malandrinho (Gadé/Osvaldo Nogueira) - Choro
Escorregando (Ernesto Nazareth) - Choro

SUCESSOS EM DESFILE Nº 1 (1954) Odeon - LDS 300

Maria Boa (Assis Valente) - Samba
Se Acaso Você Chegasse (Lupicínio Rodrigues/Felisberto Martins) - Samba
Jura (J. B. da Silva "Sinhô") - Samba
Gosto Que Me Enrosco (J. B. da Silva "Sinhô") - Samba
Estão Batendo (Gadé/Valfrido Silva) - Samba
Ai Que Saudades da Amélia (Ataulfo Alves/Mário Lago) - Samba
Se Você Jurar (Ismael Silva/Nilton Bastos/Francisco Alves) - Samba
Kalu (Humberto Teixeira) Baião

SUCESSOS EM DESFILE Nº 2 (1955) Odeon - MODB 3017

Na Pavuna (Almirante/Homero Dornelas)

Pomba Gira (João da Bahiana)
Me Leva Seu Rafael (José Luis de Moraes "Caninha")
Cabelos Brancos (Herivelto Martins/Marino Pinto)
Camisa Lustrada (Assis Valente)
Atire A Primeira Pedra (Ataulfo Alves/Mário Lago)
Com Que Roupa (Noel Rosa)
É Com Esse Que Eu Vou (Pedro Caetano)

LEMBRANDO CARMEN MIRANDA (1955) Odeon - MODB 3023

Alô, Alô (André Filho) - Samba
Adeus Batucada (Sinval Silva) - Samba
Boneca de Piche (Ary Barroso/Luis Iglesias) - Cena carioca
O Que É Que A Baiana Tem (Dorival Caymmi) - Samba
Diz Que Tem (Haníbal Cruz/Vicente Paiva) - Choro
Bamboleô (André Filho) - Samba
Uva de Caminhão (Assis Valente) - Samba

BOITE CAROLINA - Carolina Cardoso de Menezes e Ritmo (1957) Odeon - MOCB 3002

Despedida de Mangueira (Benedito Lacerda/Aldo Cabral)
Boa Noite Amor (José Maria de Abreu/ Francisco Matoso)
Puladinho (Carolina Cardoso de Menezes)
Mulher de Malandro (Heitor dos Prazeres)
Nanci (Bruno Arelli/Luis Lacerda)
Dono dos Teus Olhos (Humberto Teixeira)
Maria Maria (Tuiú)

Dor de Recordar (Joubert de Carvalho/Olegário Mariano)
Batuquente (Carolina Cardoso de Menezes)
Vai Haver Barulho No Chatô (Noel Rosa/Valfrido Silva)
Preludiando (Carolina Cardoso de Menezes)
Boa Sorte (Carolina Cardoso de Menezes)

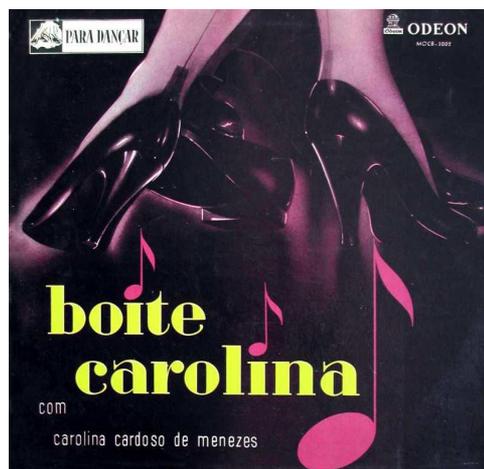


Figura 11. *Boite Carolina*, intérprete Carolina Cardoso de Menezes. Odeon (MOCB 3002)

CAROLINA VIAJA PELAS CIDADES DO MUNDO (1957) Odeon - MOFB 3001

Chicago (Leo Pollack/Sidney Clare)
Arrivederci Roma (Renato Rascel/Pietro Garinei/Sandro Giovannini)
Hong Kong Blues (Hoagy Carmichael)
Rio de Janeiro (Ary Barroso)
Paris Je T'aime (G. Krier)
Madrid (Agustín Lara) *Chattanooga Choo Choo* (Harry Warren/Mack Gordon)
Verão de Veneza (Incini)
Lisboa Antiga (Raul Portela/Amadeu do Vale/José Galhardo)
Mi Buenos Aires Querido (Carlos Gardel/Alfredo Le Pera)
Istambul (J. Kennedy/Norman Simon)
St. Louis Blues (William Christopher Handy)

TELECO TECO (1957) Odeon - MOFB 3006

(Outros catálogos: Imperial IMP 30.148)

Abre A Janela (Arlindo Marques Júnior/Roberto Roberti)
Helena, Helena (Antônio Almeida/Constantino Silva "Secundino")
Falsa Baiana (Geraldo Pereira)
Minha Palhoça (J. Cascata)
Pelo Telefone (Donga/Mauro de Almeida)
Cristo Nasceu Na Bahia (Sebastião Cirino/Antônio Lopes de Amorim Diniz "Duque")
Ora, Vejam Só (J. B. da Silva "Sinhô")
Implorar (Kid Pepe/Germano Augusto/João Gaspar)
Nega do Cabelo Duro (Rubens Soares/David Nasser)
Sarambá (J. Thomaz/Antônio Lopes de Amorim Diniz "Duque")
Samba no Rio (Carolina Cardoso de Menezes)
Lá vem a Baiana (Dorival Caymmi)
Faceira (Ary Barroso)
Praça Onze (Herivelto Martins/Grande Otelo)
Morena Boca de Ouro (Ary Barroso)
Madalena (Ari Macedo/Airton Amorim)

TAPETE MÁGICO (1958) Odeon - MOFB 3027**LADO A**

Just One Of Those Things (Cole Porter)
Dancing In The Dark (Howard Dietz/Arthur Schwartz)
Honeysuckle Rose (Fats Waller/Andy Razaf)
Oh Lady Be Good (George Gershwin/Ira Gershwin)
Louise (Leo Robin/R. A. Whiting)
Broadway Melody (Nacio Herb Brown/Arthur Freed)
You Were Meant For Me (Nacio Herb Brown/Arthur Freed)
You Do Something To Me (Cole Porter)

Mister Sandman (Pat Ballard)
Three Little Words (H. Ruby/B. Kalmar)
Dream (Johnny Mercer)
Embraceable You (George Gershwin/Ira Gershwin)
Manhattan (Richard Rodgers / Lorenz Hart)
I'm Confessing That I Love You (D. Daugherty/E. Reynolds/A. J. Neiburg)
Smoke Gets In Your Eyes (Jerome Kern/Otto Harbach)
Once In a While (Michael Edwards/Bud Green)
Tea For Two (Irving Caesar/Vincent Youmans)
Because Of You (Dudley Wilkinson/Arthur Hammerstein)
Sweet Georgia Brown (Ben Bernie/Maceo Pinkard/Ken Casey)
I'll See You In My Dreams (Isham Jones/Gus Kahn)
On The Sunny Side Of The Street (Jimmy McHugh/Dorothy Fields)
Blue Skies (Irving Berlin)
Poor Butterfly (R. Hubbell/J. Golden)
My Melancholic Baby (E. Burnet/G. A. Norton/Maybelle/E. Watson)
Some Of These Days (Shelton Brooks)
Margie (Davis/Conrad/Robinson)
You Are My Lucky Star (Nacio Herb Brown/Arthur Freed)
My Blue Heaven (G. Whiting/W. Donaldson)
Liza (George Gershwin/Ira Gershwin/Gus Kahn)
I Can't Give You Anything But Love (Jimmy McHugh/Dorothy Fields)

LADO B

Mamãe Eu Quero (Jararaca/Vicente Paiva)
Na Baixa do Sapateiro (Ary Barroso)
Delicado (Waldir Azevedo)
Baião (Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira)
Tico-Tico No Fubá (Zequinha de Abreu)
Não Tenho Lágrimas (Max Bulhões/Milton de Oliveira)
Cai Cai (Roberto Martins)
Aurora (Roberto Roberti/Mário Lago)
Aquarela do Brasil (Ary Barroso)
Maracangalha (Dorival Caymmi)
Vereda Tropical (Gonzalo Curiel)
Quizás, Quizás, Quizás (Osvaldo Farrés)
O Sole Mio (Eduardo Di Capua/Giovanni Capurro)
Nosotros (Pedro Junco Jr.)
Tres Palabras (Osvaldo Farrés)
Solamente Una Vez (Agustín Lara)
Jalousie (Jacob Gade)
Amapola (Joseph M. Lacalle)
Anema e Core (Salvatore D'Esposito/Tito Manlio)
Olhos Negros (Tradicional)
La Cucaracha (Tradicional)
Begin The Beguine (Cole Porter)
Frenesi (Alberto Dominguez)
Aquellos Ojos Verdes (Nilo Menendez/Adolfo Utrera)
La Ultima Noche (Bobby Collazo)

Carioca (Vincent Youmans/Gus Kahn/Edward Eliscu)
Negra Consentida (Joaquim Pardavé)
Para Vigo Me Voy (Ernesto Lecuona)
Bim Bam Bum (Noro Morales/Johnny Camacho)
El Manisero (Moisés Simons)



Figura 12. *Tapete Mágico*, intérprete Carolina Cardoso de Menezes. Odeon (MOCB 3027)

CAROLINA NO SAMBA (1960) Helium - HLP 36000

Cidade Brinquedo (Silvino Neto/Plínio Bretas)
A Coroa do Rei (Haroldo Lobo/David Nasser)
Bahia Com H (Denis Brean)
Barracão (Luis Antônio/Oldemar Magalhães)
Feche a Porta Compadre (Carolina Cardoso de Menezes)
Olhos Verdes (Vicente Paiva)
Orgia e Nada Mais (Haroldo Lobo/Alcebíades Barcelos "Bide")
Zumba (Murilo Caldas/Moysés Friedman)
A Mulher Que É Mulher (Klécius Caldas/Armando Cavalcanti)
Favela (Roberto Martins/Waldemar Silva)
Eu Chorarei Amanhã (Raul Sampaio/Ivo Santos)
Canta Brasil (Alcyr Pires Vermelho/David Nasser)



Figura 13. *Carolina no Samba*, intérpretes Carolina Cardoso de Menezes e conjunto. Helium (HLP 36000)

**ENCONTRO DE RITMOS - Carolina Cardoso de Menezes e Seu Conjunto (1960)
Helium - HLP 36003**

Baby Face (Benny Davis/Harry Akst)
Bolinho de Milho (Carolina Cardoso de Menezes)
The Best Things In Life Are Free (De Sylva/Brown/Henderson)
Carinho e Amor (Tito Madi)
(Back Home Again In) Indiana (James Hanley/Ballard MacDonald)
Samba de Teleco-teco (João Roberto Kelly)
André de Sapato Novo (André Victor Correia)
After You've Gone (Henry Creamer/Turner Layton)
Zona Norte (Carolina Cardoso de Menezes)
The Black Bottom (Ray Henderson/Buddy DeSylva/Lew Brown)
O Que É Que Há (Carolina Cardoso de Menezes)
Preludiando (Carolina Cardoso de Menezes)

UM MUNDO DE MÚSICAS (1960) Odeon - MOFB 3192

Chinatown My Chinatown (W. Jerome/J. Schwartz)
El Dia Que Me Quieras (Carlos Gardel/Alfredo Le Pera)
Auf Wiedersehen (E. Storch)
Mamma (Cesare Andrea Bixio/Bruno Cherubini)
Andalucia (Ernesto Lecuona)
Noites de Moscou (I. Dunayevsky)
Singin' In The Rain (Nacio Herb Brown/Arthur Freed)
Un Peu D'amour (Lao Silesu/Nilson Fischer)
Tenha Pena de Mim (Ciro de Souza/Babaú)
Bem-Te-Vi Atrevido (Lina Pesce)
Bailinho da Madeira (Maximiano de Souza)
Ti-pi-tin (Maria Grever/Aldieri)

CAROLINA E O SUCESSO (1961) Odeon - MOFB 3226

Perdoa-me Pelo Bem Que Te Quero (Waldir Machado)
Espera Um Pouco Mais (Waldir Machado)
Quem Me Dera (Rubens Machado)
Onde Estarás (Jair Amorim/Evaldo Gouveia)
Que Me Importa (Waldir Machado)
Perdão Senhorita (Jair Amorim/Evaldo Gouveia)
Ainda Te Espero (Rubens Machado/Claudionor Santos)
Eu Te Quero Tanto (Waldir Machado)
Se Eu Pudesse (Waldir Machado)
Quem Ama Perdoa (Waldir Machado)
Minha Solidão (Adelino Moreira)
Negue (Adelino Moreira/Enzo Almeida Passos)

TELECO TECO DE ONTEM E DE HOJE (1962) Odeon - MOFB 3306

Meu Consolo É Você (Antônio Nássara/Roberto Martins)
Nem É Bom Falar (Ismael Silva/Nilton Bastos/Francisco Alves)
Não Me Diga Adeus (Paquito/Luis Soberano/João Correia da Silva)
Feitiço da Vila (Noel Rosa/Vadico)
Minha Cabrocha (Lamartine Babo)
Pois É (Araulfo Alves)
Mulata Assanhada (Araulfo Alves)
Cheiro de Saudade (Djalma Ferreira/Luis Antônio)
Meditação (Tom Jobim/Newton Mendonça)
Só Em Teus Braços (Tom Jobim)
Discussão (Tom Jobim/Newton Mendonça)
Chora Tua Tristeza (Oscar Castro Neves/Luvercy Fiorini)
Este Seu Olhar (Tom Jobim)
Zelã (Sérgio Ricardo)
Idéias Erradas (Ribamar (1)/ Dolores Duran)
Fiz O Bobão (Haroldo Barbosa/Luis Reis)
Você E Eu (Carlos Lyra/Vinicius de Moraes)
Dizem Por Ai (Haroldo Eiras/Victor Berbara)

Apesar das coletâneas lançadas nos anos 1970, Carolina ficou fora do circuito musical e só em 1986 voltou ao cenário artístico, com sua participação em um disco histórico, que, infelizmente, teve pequena tiragem, não relançado até hoje. Trata-se de *Os Pianeiros* (FENAABB 114). Além de Carolina, participaram também os pianistas Aloysio de Alencar Pinto¹⁹ e Antonio Adolfo²⁰. Jairo Severiano foi o diretor de estúdio. O álbum consiste em dois discos, contendo um total de 25 faixas (24 músicas e um depoimento gravado de Augusto Vasseur²¹). Carolina participa de seis faixas. No disco 1, lado A, toca, de Ernesto Nazareth, o tango *Odeon* (faixa 1), e a valsa *Mulher*, de seu pai Osvaldo Cardoso de Menezes (faixa 4). No lado B, toca *Sete Coroas*, de Sinhô (faixa 2), e *O Maxixe*, de Aurélio Cavalcanti (faixa 5).

¹⁹ Aloysio de Alencar Pinto (1912-2007) nasceu em Fortaleza no Ceará e começou a estudar piano aos sete anos com sua tia Hortência Jaguaribe de Alencar. Passou depois a classe de Ester Salgado Studart da Fonseca e estudou composição com Luigi Maria Smiddio. Transferindo-se para o Rio de Janeiro ingressou, por concurso – obtendo o primeiro lugar – no Instituto Nacional de Música, onde teve Barrozo Neto como professor de piano. Merecendo medalha de ouro no fim do curso, obteve viagem a Paris onde estudou com Nicolai Orlov e Roberto Casadesus. Voltando ao Brasil, apresentou-se em todo o país. Fixando residência no Rio de Janeiro abandonou a vida concertística passando a compor e a pesquisar a música brasileira (OS PIANEIROS, 1986).

²⁰ Antonio Adolfo (1947-) Nasceu no Rio de Janeiro começando seus estudos musicais aos 7 anos no Conservatório de Música Lorenzo Fernandez. Pianista, compositor, arranjador e professor de música. Sócio fundador do Centro Musical Antonio Adolfo que este ano comemora 30 anos (OS PIANEIROS, 1986; Centro Musical Antônio Adolfo. Disponível em <<http://www.antonioadolfo.mus.br>>. Acesso em: 5 set. 2016).

²¹ Augusto Vasseur (1899-1969) nasceu no Rio de Janeiro e passou a infância em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, onde estudou música. Voltando ao Rio, diplomou-se com medalha de ouro no Instituto Nacional de Música. Violinista e pianista, compôs para teatro de revista, além de valsas, sambas, choros, canções e jongsos (CLAVER FILHO, 1986).

No disco 2, lado A, toca o tango *Do sorriso da mulher nascem as flores*, de Eduardo Souto (faixa 2), e no lado B *Tempos que se foram*, choro de Alberico Souza (faixa 2). Foram inseridos neste álbum dois tangos de Ernesto Nazareth, *Nenê* e *Turuna*, gravados por ele mesmo em 1930 (Odeon 3940 e Odeon 3942, respectivamente) e nunca lançados. Outra faixa de valor histórico inestimável é *Uma farrá em Campo Grande*, de Nonô²² (lado B faixa 6), interpretado pelo próprio compositor (Columbia 22111), lançado em 1932, sendo este o único disco de Nonô como solista. Destacam-se também as participações de Tia Amélia²³, tocando a valsa *Mosquita*, de sua autoria, no disco 2, lado A, faixa 3 (MPL 9422, 1980), e Augusto Vasseur, interpretando de Sinhô o ragtime *Pianola* no disco 1, lado A, faixa 6 (Sinter 1113, 1957).

Em 1989, Carolina lançou com o violinista Fafá Lemos (1921-2004) o LP *Fafá e Carolina* (Eldorado LP 147.89.0555), depois relançado em CD, em 2003. No repertório, destacam-se composições de Noel Rosa, Lina Pesce (1926-1995), Lupicínio Rodrigues (1914-1974), Nilo Sérgio (1921-1981), Ary Barroso (1903-1964) e Lamartine Babo, além de uma parceria de Carolina com Osvaldo Santiago (1902-1976), *Tudo cabe num beijo*. Os músicos participantes são o contrabaixista Sabá, nome de batismo Sebastião Oliveira da Paz (1927-2010), e a baterista Lilian Carmona. Esse trabalho foi idealizado e produzido por Zuza Homem de Mello.

...na casa de Carolina, numa certa noite de 1986, Ary Vasconcelos, Jairo Severiano, Aramis Millarch e Marilene, eu e minha mulher ficamos extasiados diante daqueles dois (Carolina e Fafá) músicos incríveis que pareciam formar uma dupla de anos. Ali estavam dois ases, dotados de intuição musical paralela, numa das mais equilibradas combinações da história da música: violino e piano. Trazer de volta o som inesquecível daquela noite foi o propósito deste disco (MELLO, 1986).

Carolina e Fafá, apesar de não terem tocado juntos, mesmo trabalhando nas mesmas emissoras de rádio, demonstraram total afinidade no encontro. Esse disco, além de ser histórico e marcante, demonstra o lado mais camerístico que a música popular pode ter, quando tocada com generosidade, afinidade e muito refinamento.

²² Nonô, nome de batismo Romualdo Peixoto (c. 1847-1910), nasceu em Niterói, Rio de Janeiro. Já aos nove anos atuava como pianista em sua cidade. Foi apelidado por Cesar Ladeira como “O Chopin do samba” por ser um dos mais destacados do samba entre 1930 e 1940. Acompanhou cantores como Mário Reis, Francisco Alves, Noel Rosa, Silvio Caldas e Marília Barbosa (FILHO, 1986).

²³ Tia Amélia, nome de batismo Amélia Brandão Néri (1897-1985), nasceu em Jaboatão, Pernambuco, e começou a tocar piano de ouvido aos quatro anos. Aos seis anos iniciou seus estudos musicais e aos doze anos compôs sua primeira música. Ficou viúva aos 25 anos de idade e começou a trabalhar como pianista. Foi contratada pela Rádio Clube de Pernambuco de Recife e em 1929 estava no Rio de Janeiro sendo considerada “a coqueluche dos cariocas” tocando em rádios e teatros. Atuou nas principais emissoras de TV, mas seu maior sucesso foi o programa “Velhas Estampas” que esteve no ar durante 14 meses na TV Rio (CLAVER FILHO, 1986).

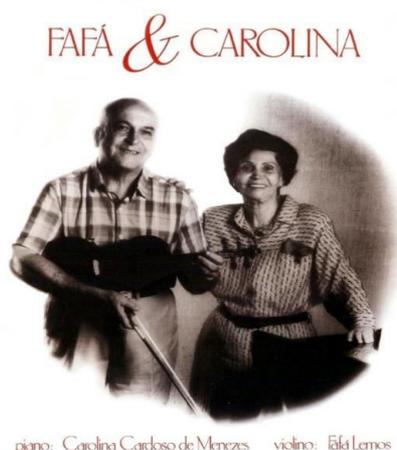


Figura 14. *Fafá & Carolina*, intérpretes Carolina Cardoso de Menezes e Fafá Lemos. Eldorado (LP 147.89.0555)

O Núcleo Contemporâneo lançou, em 1997, um CD gravado ao vivo, entre janeiro e março de 1987, no Museu da Imagem do Som em São Paulo, intitulado *Projeto Memória Brasileira*, reunindo solos notáveis de Luiz Eça (1936-1992), Maestro Gaó (1909-1992), Dick Farney (1921-1987) e Carolina, na época com 73 anos. Nesse registro, Carolina tocou, de sua autoria, *Ping Pong* e *Caboclo Feliz*. São interpretações refinadas, bem elaboradas e impecavelmente concebidas, principalmente se considerarmos que a gravação foi feita ao vivo.

Em 1997, seu último registro fonográfico é produzido pelo selo Accoustic. O CD *Preludiando* foi gravado num piano elétrico, fato incomum em sua discografia e suas apresentações. Mesmo assim, é um belo trabalho, que inclui obras de compositores frequentemente tocados por ela: Noel Rosa, Eduardo Souto (1882-1942), Lamartine Babo, Custódio Mesquita (1910-1945), além das composições de sua própria autoria: *Lembrando Nazareth*, *Caboclinha*, *Bachianas Cariocas n.1*, *Maroto* e *Ligia*, esta última em parceria com Bidu Reis (1920-2011). Todas as músicas foram registradas em piano solo. Apesar da precariedade técnica do fonograma, ainda há nesse registro uma concepção artística irretocável de uma pianista refinada e muito à vontade com suas interpretações.

Abaixo, os dados sobre os dois últimos lançamentos de Carolina:

CDs

PROJETO MEMÓRIA BRASILEIRA (1997)

Desafinado - Luiz Eça

Imagem - Luiz Eça

Samba de Uma Nota Só - Luiz Eça

Ping Pong - Carolina Cardoso de Menezes

Coração Amargurado - Carolina Cardoso de Menezes

Caboclo Feliz - Carolina Cardoso de Menezes
Jura / Morena Boca de Ouro - Carolina Cardoso de Menezes
Disparada - Dick Farney
Vem Cá Branquinha - Maestro Gaó
Expansiva - Maestro Gaó
Mimosa - Maestro Gaó
Tico-Tico no Fubá - Maestro Gaó
Tango - Maestro Gaó
Labirinto - Maestro Gaó

PRELUDIANDO, 1997 (Acoustic 0001)

Preludiando (Carolina Cardoso de Menezes)
Lembrando Nazareth (Carolina Cardoso de Menezes)
Pot-pourri de Valsas brasileiras
Boa noite amor (J. M. Abreu e F. Matoso)
E o destino desfolhou (G. Lamounier e M. Rossi)
Velho realejo (C. Mesquita e S. Cabral)
Bodas de Prata (R. Martins e M. Rossi)
Eu sonhei que tu estavas tão linda (L. Babo e F. Matoso)
Odeon (E. Nazareth)
Guacira (H. Tavares e J. Camargo) e *Papo pro ar* (J. Carvalho e O. Mariano)
Conversa de botequim (N. Rosa e Vadico)
Bachianas Brasileiras n.1 (Carolina Cardoso de Menezes)
Despertar da montanha (E. Souto)
Duas Américas (Carolina Cardoso de Menezes)
Ligia (Carolina Cardoso de Menezes e Bidu Reis)
Mensagem de amor em sonata (Bidu Reis)
Caboclinha (Carolina Cardoso de Menezes)
Maringá (J. Carvalho) e *Luar de Paquetá* (Freir Jr, H. Fontes, J de Barro e P. Martins)
Comigo é assim (J. Menezes e L. Bittencourt)
Linda flor (H. Vogler e L. Peixoto)
Maroto (Carolina Cardoso de Menezes)
Lamento (Pixinguinha e V. de Moraes)
Tico tico no fubá (Z. de Abreu)

Carolina produziu uma discografia invejável, com muitos títulos de sucesso, alçandorepetidamente seus discos ao topo da lista dos mais vendidos. Passou décadas mantendo seu prestígio em alta e colecionando fãs. Os relançamentos em CD foram raros e pouco divulgados. Com certeza, um resgate histórico se faz necessário para que as futuras gerações não percam de vista uma época importantíssima de nossa História.

Capítulo 3 – Estilo, preferências e referências

Carolina Cardoso de Menezes se criou num ambiente musical, como já foi dito no capítulo anterior. Seu pai, Osvaldo Cardoso de Menezes, foi sua maior influência e, infelizmente, não deixou nenhuma gravação. Carolina tinha grande admiração pelo pai e sempre fez questão de reconhecer isto em entrevistas e depoimentos. Osvaldo era um pianista experiente e bem relacionado no meio musical. Segundo relatos de parentes e da própria filha Carolina, seus pais recebiam com frequência amigos músicos em sua casa e organizavam saraus.

Meu pai foi um grande pianista... Tocava de ouvido. E era muito querido porque era um homem muito culto, sabia inglês, alemão... tocava muito bem. Uma beleza...muita gente que costumava ouvir meu pai, que conviveu com meu pai, eles acham que eu tenho um pouco dele. Dizem que eu tenho a mão esquerda dele (MENEZES, 1978).

Dona Gertrudes, mãe de Carolina, também era pianista. Apesar de nunca ter se profissionalizado, apresentava-se constantemente nos eventos familiares e, eventualmente, tocava a quatro mãos com Carolina (MENEZES, 1999).

Os que conheceram Carolina ou acompanharam sua trajetória em algum momento são unânimes ao afirmar que seu ouvido era excepcional. Além disso, sua memória também era fenomenal. Jairo Severiano, na época em que produziu e a convidou para gravar o álbum “Os Pianeiros”, foi testemunha de que, além destas duas qualidades, Carolina também tinha muita facilidade com a leitura musical. Lauro Miranda, pianista e colega de Carolina na Rádio Tupi, também compartilhou com Severiano esta opinião quando entrevistado em 2002. A junção de seu ouvido aguçado e de sua memória impecável, aliados ao seu bom gosto e à sua técnica apurada, tornou seu piano um dos mais refinados na galeria dos grandes pianistas brasileiros que se dedicaram à música popular.

Além da admiração por seu pai, Carolina tinha dois pianistas preferidos na sua lista escolhida “*a dedo*”: Fats Waller e Radamés Gnatalli.

Thomas Wright Waller (1904-1943), conhecido como Fats Waller, nasceu em Nova Iorque, nos Estados Unidos, e foi um dos artistas mais populares de sua época. Pianista, organista, vocalista, compositor e comediante, Waller era “*um pianista de muita mão esquerda*” (MENEZES, 1978). Adepto e divulgador do estilo *Harlem stride piano*, ou simplesmente *stride*, influenciou pianistas como Art Tatum (1910-1956), Thelonious Monk (1917-1982) e Bud Powell (1924-1966). Ao ouvir gravações de Waller, fica claro por que

Carolina o apreciava tanto. *Stride* é um estilo de tocar piano proveniente do *ragtime*, que foi desenvolvido e difundido durante as décadas de 1920 e 1930 nos Estados Unidos. Nesse contexto, a mão esquerda se caracteriza em tocar intervalos de oitavas, sétimas ou décimas nos 1º e/ou 3º tempos de um compasso quaternário (4/4) e, então, preencher o 2º e o 4º tempos com acordes. Ocasionalmente, este padrão pode ser invertido, colocando-se os acordes nos 1º e 3º tempos e os intervalos expandidos nos 2º e 4º tempos.

E assim a mão esquerda “caminha” do registro grave até a parte central do teclado, ampliando a sonoridade do acompanhamento (Exemplo musical 1). Consequentemente, por conta desta expansão, uma linha melódica pode ser criada pelo polegar da mão esquerda na parte central do teclado quando a nota superior do acorde é timbrada, criando assim um contracanto.



Exemplo musical 1: *Effervescent* de Fats Waller, c. 19 ao c. 22. (Fonte: http://imslp.eu/Files/imglnks/euimg/b/b2/IMSLP377221-PMLP608777-Effervescent_Waller.pdf acesso em 10/10/2016).

O uso de melodias oitavadas na mão direita é recorrente neste estilo (Exemplo musical 2). Notamos também que a improvisação poderia ora ser livre e virtuosística, ora se desenvolver de forma mais discreta e concisa, com pequenas variações e alguma ornamentação. O uso de acordes na mão direita, localizados em pontos estratégicos da melodia, serve para enfatizar figuras rítmicas sincopadas, principalmente nas antecipações que precedem as cabeças de tempo²⁴.



Exemplo musical 2: *African ripples* de Fats Waller, c. 13 ao c.16 (Fonte: http://imslp.eu/Files/imglnks/euimg/d/d5/IMSLP377222-PMLP608779-African_Ripples_Waller.pdf acesso em 11/10/2016).

²⁴HEALY, Scott. Master Class Stride Piano. Keyboard. October, 2009. Disponível em <http://www.keyboardmag.com/blues/1294/master-class-stride-piano/27467>, acesso em 26 de julho de 2016.

Na Revista *Fon-fon* de 28 de novembro de 1936 há uma nota reveladora sobre a afinidade de Carolina com Waller, sob o título “Applausos”, onde se lê:

Carolina Cardoso de Menezes tem apresentado, ultimamente, optimos [sic] “foxes”. As suas interpretações lembram Fats Waller, o grande pianista americano que conhecemos de discos e filmes (ed. 048, p.43, 28/11/1936).

A admiração de Carolina por Radamés vinha de longa data, antes mesmo de trabalharem juntos na Rádio Nacional. Radamés era sete anos mais velho que Carolina e começou sua vida profissional antes dela, tornando-se um dos maiores nomes da História musical radiofônica. Há um exemplo importante, que comprova uma convivência musical frutífera:

No dia 12 de outubro (1940), Ary (Barroso) comparecia novamente, como compositor, ao Teatro Municipal (do Rio de Janeiro), num espetáculo em homenagem a Marinha Brasileira, no Dia do Mar, numa promoção da Liga de Defesa Nacional. A noite começou com a Banda do Corpo de Fuzileiros Navais executando o Hino Nacional e a abertura de *O Guarani*; passou para a orquestra, sob regência de Radamés Gnattali apresentando *Fantasia Brasileira*²⁵ do próprio Radamés, tendo Carolina Cardoso de Menezes como solista de piano... (CABRAL, 2016).

Quando Radamés se mudou para o Rio de Janeiro havia a promessa de ser contratado como professor catedrático do Instituto Nacional de Música. Mas o concurso não aconteceu, e Radamés aceitou o convite para trabalhar na Rádio Nacional, em 1936, sendo contratado, na ocasião, como pianista de orquestra - e, em pouco tempo, foi contratado também como arranjador e maestro. Devido ao acúmulo de funções e a enorme demanda de arranjos solicitados diariamente, reivindicou deixar as funções de pianista para se dedicar aos arranjos, à regência e à composição. Radamés tinha formação de pianista clássico e, apesar de optar por não atuar formalmente como músico executante da rádio, continuou trabalhando como instrumentista, focando, então, em seu trabalho autoral. E assim deixou preciosos registros de suas obras (www.radamesgnattali.com.br, acesso em 10 de setembro de 2016). Carolina, por sua vez, dedicou-se integralmente ao piano, mesmo quando tirava inspiração para compor, como relata numa de suas entrevistas, afirmando que não teria necessidade de luar, nem de sol, de mais nada a não ser se sentar ao piano (*O Cruzeiro*, título da matéria: “Apresentação da Rádio Tupi”, ed.48 p.25, 5/10/1935).

Radamés e Carolina cultivavam uma admiração especial por Ernesto Nazareth. E ambos gravaram, na década de 1950, discos homenageando o compositor. *Carolina Cardoso de Menezes interpreta Ernesto Nazareth* foi lançado em 1953, pela Sinter (SLP 1007), e *Ernesto Nazareth*, gravado por Radamés, foi lançado em 1954, pela Continental (V 2001).

²⁵ MARQUES, Claudia. *Radames Gnattali – Fantasia Brasileira em dois pianos*. Vitória: Faculdade de Música do Espírito Santo Mauricio de Oliveira, 2015, 60 p.

Escolheram um repertório diferente, cada um com suas preferências, com exceção de *Odeon* e *Tenebroso*, presentes nos dois discos.

Radamés trabalhou com Carolina na Rádio Nacional durante mais de 20 anos. Pianista notável, arranjador e compositor, admirava Carolina e a chamava carinhosamente de “*a rainha do foxtrote*” (CAZES, 1998). O foxtrote chegou ao Brasil, principalmente ao Rio de Janeiro, nos anos 1920 e, conseqüentemente, influenciou a canção popular brasileira. O ragtime, antecessor do foxtrote, tem andamento mais rápido, mais frenético. Já no foxtrote, o andamento pode ser mais flexível, mais elástico, criando o surgimento de variáveis como fox-canção, *fox-blues*, ou simplesmente *fox* (BRAGA, 2002). O fox, assim como a polca, o choro e o samba, utiliza compasso binário. E nas interpretações de Carolina era comum ouvi-la revezar todos esses ritmos numa mesma música, tornando a mudança natural e fluida. A pulsação se mantinha firme, como um fio condutor, e servia de base às mudanças de acompanhamento e acentuação. Com estas variáveis rítmicas, Carolina conseguia “abrasileirar” ou “americanizar” suas versões, conforme sua concepção musical. Podemos citar, por exemplo, *Lisboa Antigua*, de autoria de Raul Portela e J. Galhardo, gravado por Carolina no long-play *Carolina viaja pelas cidades do mundo* (MOFB3001, 1957), na faixa 9 do lado A, e também *Noites de Moscou*, de autoria de Vassily Solovev e Mikhail Matusovisk, do long-play *Um mundo de músicas* (MOFB3192), faixa 6, lado A. A primeira citada é um fado eternizado na voz de Amália Rodrigues (1920-1999), e a segunda, uma canção popular russa que ficou conhecida mundialmente no final da década de 1950. Ambas foram gravadas por Carolina em versão foxtrote.

Alguns discos de Carolina apresentavam *pot-pourris*²⁶ musicais que punham em evidência ritmos em voga na época, como o foxtrote, o bolero, o samba e, em menor escala, a marcha, a rumba e o baião. O disco *Piano Maluco de Carolina* pode ser um excelente exemplo, pois apresenta no lado A um *pot-pourri* de foxes, e no B, um *pot-pourri* de boleros. Sua criatividade e seu bom gosto permitiam estas subversões rítmicas, que se tornavam sucessos aplaudidos pelo público (haja visto o excelente desempenho de venda de seus discos) e também pela crítica musical. Títulos como “A malabarista de Ritmos” (*Revista Santista Flama*, maio de 1944 ano XIII no.5) e “A feiticeira dos ritmos sincopados” (*O Cruzeiro* ed. 0008 p.24 e 25, 23/12/1939) se tornam uma síntese de sua imensa capacidade de explorar ritmicamente o conteúdo musical, com bom gosto, técnica e pulsação perfeita. Na edição 807

²⁶ *Pot-pourri*, do francês que significa panela podre, é uma expressão cunhada no período barroco para designar uma sequência de trechos de peças conhecidas (Dicionário de termos e expressões musicais de Henrique Autran Dourado, Editora 34, SP, 2004, p.261).

da *Revista do Rádio*, de 1965, Carolina se orgulha das 60 músicas que gravou no disco *Tapete Mágico*²⁷, declarando que uma de suas maiores satisfações “foi ter sido a primeira artista que gravou 60 músicas num só long-play” (*Revista do Rádio*, ed.807 p. 21,06/03/1965).

Na revista *O Cruzeiro* de 7 de janeiro de 1956, na coluna “Música Popular”, assinada por Ary Vasconcelos, encontramos uma curiosa lista de “Os Melhores da Música Popular Brasileira em 1955”, em uma enquete votada por 33 “críticos ou pessoas da imprensa de Rio e São Paulo” (ed. 12, p.108) para eleger os melhores cantores, arranjadores, compositores, letristas e instrumentistas (nas categorias piston, flauta, clarinete, sax alto, sax tenor, trombone, contrabaixo, bateria, violão, cavaquinho, acordeão, pandeiro, vibrafone, conjunto vocal, pequeno conjunto e orquestra). Na categoria “piano”, Fats Elpidio (1913-1975)²⁸ ficou com o primeiro lugar, Carolina conquistou o segundo, e Radamés, o terceiro. Naquele ano, Angela Maria e Nelson Gonçalves foram eleitos os melhores cantores nesta mesma enquete. Este tipo de premiação acontecia com frequência, em geral anualmente, incitando o público ouvinte a acompanhar de perto o embate gerado nas prévias dos certames. A *Revista do Rádio* era, nas décadas de 1940, 1950 e 1960, o veículo mais importante para divulgar e informar o público que lotava os auditórios das mais importantes rádios da época, como Nacional e Tupi.

Observando a obra de Carolina, principalmente a que foi concebida para piano ao longo de sua vida, vemos um significativo progresso no tratamento harmônico e, conseqüentemente, na concepção da obra como um todo. Nesta pesquisa, três obras de Carolina foram selecionadas por conta de seu variado estilo composicional, no qual se pode observar a influência dos compositores-pianistas citados acima, além de outros aspectos. São elas: *Preludiando*, *Rosas amarelas para uma pianista* e *Ping Pong*.

Em *Preludiando*, a primeira a ser tratada neste capítulo, percebemos o quanto Carolina “bebeu” da mesma fonte que Waller, usando recursos semelhantes no trato formal, na elaboração harmônica e também na condução melódica. Em *Rosas Amarelas para uma pianista*, percebemos uma maturidade composicional ao perceber o uso de cromatismos melódicos e harmônicos de maneira mais abrangente, e traçamos um paralelo com *Uma rosa para Pixinguinha*, composta por Radamés Gnattali. Carolina e Radamés admiravam Ernesto Nazareth e foram influenciados por sua obra ao longo de suas vidas. Ambos gravaram discos homenageando-o. Vale ressaltar que, na *Revista do Rádio* de 16 de outubro de 1951, Carolina põe Ernesto Nazareth no topo da lista dos compositores que mais apreciava executar (ed.110,

²⁷ Disco lançado pela Odeon, onde foram gravadas trinta músicas norte-americanas, dez músicas brasileiras, dez boleros e dez rumbas, contabilizando um total de quatro *pot-pourris* distintos (MOFB 3027, 1958).

²⁸Fats Elpidio, nome de batismo Elpidio Sales Meneses Pessoa (1913-?), nasceu em Pernambuco e em 1937 transferiu-se para o Rio de Janeiro. (www.dicionariocravoalbin.com.br acesso em 18/09/2016).

p.9). Carolina, ao longo de sua vida, incorpora constantemente ao seu repertório obras de Nazareth. Em sua composição *Ping Pong*, Carolina consegue reunir cada uma dessas três influências marcantes: Nazareth, Radamés e Waller. Sendo esta obra também uma música composta na maturidade, percebemos o quanto seu trajeto composicional frutificou e progrediu.

Carolina compôs *Preludiando*, um de seus maiores sucessos, quando tinha apenas 19 anos, em 1933. E já nessa época percebe-se o quanto ela recebeu influência de Waller e seus contemporâneos, como intérprete e compositora. O acompanhamento da mão esquerda se baseia no estilo *stride*, repetindo as características rítmicas também utilizadas por Waller. A melodia em oitavas na mão direita também apresenta as mesmas características do *stride*, destacando-se as antecipações melódicas com acordes sincopados (Exemplo musical 3).

Exemplo musical 3: *Preludiando* de Carolina Cardoso de Menezes, c. 5 ao c.12 (Editoração de Camilla Moraes).

Até o momento, foram encontradas cinco gravações comerciais de *Preludiando* feitas por Carolina. Duas em 78 RPB, pela Odeon (matriz 4808 e matriz RIO 10220), duas em long-play, sendo a primeira pela Odeon, em *Boite Carolina* (MOCB 3002) e em *Encontro de Ritmos*, pelo selo Helium Discos (HLP36003), interpretado por Carolina e seu conjunto (faixa 6, lado B), e uma em CD como faixa de abertura do álbum *Preludiando* (Accoustic, 1997, A-001). Apesar de não se manter exatamente fiel à partitura editada pela E. S. Mangione em 1946, para piano solo, Carolina conserva os elementos básicos de melodia e harmonia, além de manter o andamento lento-moderato (*circa* 84bpm a semínima), caracterizando, assim, uma unidade de concepção nestas cinco versões. Vale salientar que as introduções são todas diferentes umas das outras, inclusive na quantidade de compassos. Nenhuma delas se assemelha àquela da partitura, fato que já demonstra a capacidade de Carolina de improvisar.

As introduções destas três versões, assim como outras não comerciais do arquivo pessoal desta pesquisadora, poderiam ter se tornado verdadeiramente outras edições impressas, pois apresentam motivos melódicos e harmônicos tão organizados e dignos quanto a única versão editada.

Na primeira gravação, de 1934, Carolina conta com a participação do baterista Valfrido Silva, seu parceiro em muitas outras futuras gravações. A segunda, de 1954, apresenta a versão de Carolina e ritmo, e como de costume nesta época não fazia menção aos nomes dos músicos coadjuvantes. A terceira versão, já em long-play, de 1957, também apresenta Carolina e ritmo. Na quarta versão, Carolina se une a um conjunto de instrumentistas formado por tuba, bateria, violão, banjo, trombone, clarinete e piston, também sem os créditos dos nomes dos músicos e do arranjador. A quinta e última gravação data de 1997 e apresenta Carolina em piano solo, o que nos permite observar mais claramente sua concepção. Esta versão se torna, então, a que mais contribuiu para os detalhes desta investigação.

Preludiando foi composta na tonalidade de Dó Maior e tem uma forma estrutural simples: introdução-A-B-A-coda. Na partitura, vemos o termo *fox* escrito logo abaixo do título, mas na 1ª gravação, de 1934, vemos *fox-blues* nos créditos do registro, o que, na verdade, identifica-se mais com o andamento lento que ela sempre impôs à música. Na introdução, sua preocupação era sempre terminar com um acorde no V grau numa fermata (Exemplo musical 4), com 7ª menor e/ou 5ª aumentada, criando uma tensão que precede a apresentação da seção A.



Exemplo musical 4. *Preludiando* de Carolina Cardoso de Menezes, c.4 (Editoração de Camilla Moraes)

A seção A, com oito compassos, se baseia harmonicamente na fórmula tradicional do *blues*²⁹ I-IV-I-V-IV-I-V (Exemplo musical 5) sem segui-la à risca.

²⁹Utilização somente dos seguintes acordes: I7, IV7 e V7 (<http://www.cifras.com.br/tutorial.htm?cod=progressoes-harmonicadas-de-jazz-blues> acesso em 24/09/2016)

Exemplo musical 5: *Preludiando* de Carolina Cardoso de Menezes, c. 5 ao c. 12. Sequência dos graus harmônicos (Editoração de Camilla Moraes).

Com pequenas modificações, variando a condução dos baixos e invertendo acordes, Carolina consegue criar um ambiente sonoro que simplesmente se utiliza do *blues* como inspiração, sem que isso engesse sua criatividade.

A seção B (Exemplo musical 6), também com oito compassos, apresenta uma marcha harmônica em 5^{as} descendentes, começando em Mi Maior. No compasso 20, notamos o aparecimento do Fá menor, modificando temporariamente o intervalo de 5^a para 6^a descendentes, para criar ainda mais expectativa para alcançar o V grau (Sol Maior) com 5^a aumentada, que prepara a volta da seção A.

Exemplo musical 6: *Preludiando* de Carolina Cardoso de Menezes, c. 14 ao c. 21 (Editoração de Camilla Moraes).

Nos compassos 16 e 17 (Exemplo musical 7), percebemos a escrita de notas repetidas em colcheias nas oitavas da mão esquerda. Mas na interpretação de Carolina, em todas as versões encontradas, o ritmo assume o padrão do *swing note* ou *shuffle note*, recurso que influenciou todo o estilo norte-americano do *jazz* desde os seus primórdios, onde algumas notas escritas com os mesmos valores de tempo são tocadas com durações diferentes, sendo a primeira nota mais longa e a segunda mais curta.³⁰

³⁰ VALERIO, John. *Stride & Swing Piano Hal Leonard Keyboard Style Series*. Hal Leonard Corporation: Victoria, Austrália, 2003.



Exemplo musical 7: *Preludiando* de Carolina Cardoso de Menezes, c. 16 e 17, somente mão direita (Editoração de Camilla Moraes).

A coda (Exemplo musical 8) se constitui em apenas um compasso, apresentando um jargão melódico-harmônico que se tornou presente na execução de pianistas de *blues*, onde se chega ao final com um acorde de I grau com a sétima menor e intervalo de 2ª Maior.



Exemplo musical 8: *Preludiando* de Carolina Cardoso de Menezes, último compasso (Editoração de Camilla Moraes).

Carolina era uma mulher de estatura pequena, com cerca de 1,54m e 47kg (*Revista do Rádio* n.245, p.11, 22/05/1954). Suas mãos eram pequenas, porém mantinham sempre um toque limpo e preciso, mesmo nos acordes e arpejos arrojados, muito explorados em todas as suas performances. Outro detalhe importantíssimo era o uso impecavelmente bem concebido do pedal direito. Muitas vezes, só encontramos essa preocupação em pianistas que se dedicam ao repertório erudito. Nesse ponto, Carolina cria outro diferencial, já que uma boa pedalização

(...) tem como base o reconhecimento das funções harmônicas ... a articulação melódico-contrapontística das frases, assim como uma boa percepção quanto às dinâmicas e timbres, ou seja, depende de uma boa interpretação histórico-conceitual da partitura (CORVISIER, 1992).

Preludiando não apresenta nenhuma passagem virtuosística que imprima velocidade e desafios técnicos. Na partitura, não há nenhuma menção ou notação que indique a utilização de pedal, embora Carolina utilize-o em suas interpretações, tornando-o imprescindível nesta obra. Desta forma, produz uma sonoridade ampla e brilhante, sobretudo na seção A. Tecnicamente, a mão esquerda necessita de firmeza suficiente para que os arpejos soem claros e ao mesmo tempo imprimam uma precisão rítmica. Esse efeito lembra os acordes arpejados do violão e da guitarra que sustentam o acompanhamento utilizado no *blues*, fazendo com que cada nota seja ouvida separadamente, numa sequência ágil, na qual a nota mais grave e a mais aguda dos arpejos, conseqüentemente, recebem maior destaque. Tanto o violão quanto a

guitarra, por causa de suas propriedades mecânicas, mantêm a sustentação do som até que a posição dos acordes seja trocada ou então até que a mão direita interrompa o som ao encostar diretamente nas cordas. Portanto, o uso do pedal procura imitar o efeito deste preenchimento harmônico, que, apesar de ininterrupto, deve soar limpo e claro, sem sobreposição das harmonias. Neste caso, a precisão do movimento do pé nas trocas do pedal direito (o de sustentação do som) se torna fundamental para um resultado satisfatório. Essa sintonia fina somente funciona quando a percepção auditiva se conecta diretamente ao movimento do pé, detectando o momento exato das trocas de pedal. E assim a harmonia pode ser ouvida plenamente com clareza e definição em cada acorde. A marcação das cabeças de tempo em cada compasso destes arpejos é toda apoiada na nota mais aguda e timbrada pelo polegar, criando assim um sutil contracanto com a melodia principal.

Na seção B, o contraste da dinâmica se faz necessário logo no início de sua apresentação, para que no final dela o efeito do *crescendo* realmente consiga criar uma expectativa para a retomada da seção A. As únicas vezes em que a melodia não aparece em oitavas são nos compassos 14, 15 (Exemplo musical 9), 18 e 19. Neles, há uma redução óbvia da dinâmica, por causa da escrita e também pela economia no uso do pedal, que pela sua própria natureza, quando pressionado, provoca um aumento dos harmônicos que preenchem o ambiente sonoro, causando uma sensação de aumento de volume.



Exemplo musical 9: *Preludiando* de Carolina Cardoso de Menezes, c. 14 e 15 (Editoração de Camilla Moraes).

Se compararmos *Preludiando* com outras obras do repertório pianístico tradicional, este que é exigido nos currículos regulamentados dos cursos técnicos e superiores de música, podemos confrontá-la em dificuldade técnica com os *Prelúdios* opus 28 números 4 (Exemplo musical 10a), 7 (Exemplo musical 10b), 9 (Exemplo musical 10c) e 20 (Exemplo musical 10d), de Frédéric Chopin (1810-1849). Levando-se em conta o distanciamento cronológico de Chopin e Carolina, não cabe aqui fazer um paralelo de seus estilos, e sim uma analogia das dificuldades técnicas e, conseqüentemente, interpretativas que cada um desses compositores nos apresenta. Conhecimento harmônico, boa pedalização, fazer uso da expressividade fraseológica pertinente, alguma destreza na execução de oitavas e, obviamente, leitura de

partitura suficiente para distinguir com clareza valores e padrões rítmicos além das notas suplementares são prerrogativas fundamentais para sua execução.

Exemplo musical 10a: *Preludio op 28 n. 4* de F. Chopin, c. 1 ao c. 4 (Fonte [http://imslp.org/wiki/Preludes,_Op.28_\(Chopin,_Fr%C3%A9d%C3%A9ric\)](http://imslp.org/wiki/Preludes,_Op.28_(Chopin,_Fr%C3%A9d%C3%A9ric)) acesso em 10/11/2016).

Exemplo musical 10b: *Preludio op 28 n. 7* de F. Chopin, c. 1 ao c. 4 (Fonte [http://imslp.org/wiki/Preludes,_Op.28_\(Chopin,_Fr%C3%A9d%C3%A9ric\)](http://imslp.org/wiki/Preludes,_Op.28_(Chopin,_Fr%C3%A9d%C3%A9ric)) acesso em 10/11/2016).

Exemplo musical 10c: *Preludio op 28 n. 9* de F. Chopin, c. 10 ao c. 12 (Fonte [http://imslp.org/wiki/Preludes,_Op.28_\(Chopin,_Fr%C3%A9d%C3%A9ric\)](http://imslp.org/wiki/Preludes,_Op.28_(Chopin,_Fr%C3%A9d%C3%A9ric)) acesso em 10/11/2016).

Exemplo musical 10d: *Preludio op 28 n. 20* de F. Chopin, c. 1 ao c. 4 (Fonte [http://imslp.org/wiki/Preludes,_Op.28_\(Chopin,_Fr%C3%A9d%C3%A9ric\)](http://imslp.org/wiki/Preludes,_Op.28_(Chopin,_Fr%C3%A9d%C3%A9ric)) acesso em 10/11/2016).

Cabe aqui mencionar que, numa reportagem intitulada “Pianistas”, do jornal *A Manhã*,

escrita por Victoriano Sarmiento em 1951, há menção de nomes das promessas do piano brasileiro. Ali são citados o “menino Nelson Freire, revelação de talento pianístico assombroso”, assim como “os pré-adolescentes [...] Laís de Souza Brasil, Arthur Moreira Lima [...], causando admiração e encanto com as suas audições em público”. E mais adiante, Sarmiento descreve a situação do mecenato e critica a situação de fomento para estudos no exterior. Num parágrafo em que menciona o convite feito ao pianista Herzowski [s.d.] para tocar nas “comemorações sonorizadas de comentários da morte de Chopin”, defende o fato de que teríamos intérpretes à altura do convidado, citando exemplos como Guiomar Novaes, Magda Tagliaferro, Antonieta Rudge, Souza Lima e Walter Burle Marx. E logo depois cita Carolina Cardoso de Menezes como um dos “exímios artistas do teclado, que também nos dariam Chopin em interpretação a contento dos apaixonados do Murilo da música, segundo a comparação de Castelar. Seria então como desfiar um vistoso colar de pérolas autênticas”. E Carolina foi incluída numa lista, na qual se encontram alguns dos mestres do piano brasileiro, como por exemplo: Lúcia Branco, Yara Bernette, Nise Obino, Heitor Alimonda, Alceo Bochino, Oriano de Almeida, Arnaldo Rebelo, Arnaldo Estrela, Jose Vieira Brandão. O fato curioso é perceber que, de todos os pianistas citados na matéria, Carolina foi a única que fez carreira somente na música popular, e mesmo assim mereceu uma menção valiosa do que poderia ser sua contribuição no universo Chopiniano (*A Manhã*, ed.2906, p. 3, 19/01/1951).

Em resumo, podemos afirmar que *Preludiando* é uma obra escrita a favor do pianista, como grandes mestres do teclado já o fizeram, pois oferece ao intérprete, através de sua partitura, elementos naturalmente compatíveis com a anatomia das mãos. Assim como Chopin, Carolina escreveu especificamente para o piano, explorando seus recursos com conhecimento e refinamento. Quando se estuda uma obra bem feita, bem escrita, a interpretação se torna naturalmente mais clara, pois raramente nestas situações se criam grandes conflitos entre o compositor e o intérprete.

Rosas Amarelas para uma pianista foi escrita em 1987 e dedicada à pianista Maria Alice Saraiva. De posse da cópia do manuscrito entregue pelas mãos da própria compositora, observamos o nome do copista, Miguel Nobre, que também assina as cópias de outras duas músicas não editadas, *Lembrando Nazareth* e *Carinhosa*. A partitura foi confrontada com o registro de sua interpretação no concerto realizado no dia 29 de setembro de 2000, na Rádio MEC, no programa “Sala de Concerto”. Foi feito um registro sonoro deste concerto pela própria Rádio MEC, que, gentilmente, cedeu a esta pesquisadora uma cópia em K7. Embora não lançada comercialmente, esta valsa fez parte regularmente do repertório de Carolina, até o fim de sua vida. Em 14 de novembro de 1997, por exemplo, constatamos sua inclusão no

programa da série “Sextas no MIS”, no Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Comparando a partitura manuscrita com sua interpretação no concerto da Rádio MEC, foram encontradas divergências de notas, principalmente no acompanhamento da mão esquerda, nos compassos 18, 21, 22, 23, e 65. Diante disso, a opção foi eleger a versão gravada para servir de referência na correção da partitura mencionada. Além disso, nos compassos 11,17, 22, 29, 42, 55 e 57, notas enarmônicas foram encontradas e substituídas para que as mudanças de tonalidade e os encadeamentos harmônicos se apresentem de maneira mais clara e inteligível. Sendo assim, a obra foi transcrita por esta pesquisadora e foi anexada a este trabalho juntamente com a cópia manuscrita, para explicitar melhor as edições feitas na partitura.

Rosas amarelas para uma pianista possui semelhanças composicionais e estruturais com a valsa escrita por Radamés Gnattali, *Uma rosa para Pixinguinha*. As características mais marcantes são: a) simetria no número de compassos nas duas seções; b) forma ABA; c) trocas de harmonia a cada compasso, ou no máximo a cada dois compassos; d) andamento moderado (*circa* 90 bpm a semínima), com pequenas alterações de tempo (acelerando), principalmente na seção B. Nos exemplos a seguir, observamos também duas importantes semelhanças melódicas: o uso de melodias sinuosas, que abrangem três a quatro oitavas de extensão, características comuns nas duas obras (Exemplo musical 11a e 11b), e notas cromáticas de passagem tanto ascendentes como descendentes, com efeito de apojetura, antecedendo intervalos melódicos com distâncias de pelos menos uma terça de extensão.



Exemplo musical 11a: *Rosas amarelas para uma pianista* de Carolina Cardoso de Menezes, c. 1 ao c. 5 (Editoração de Camilla Moraes).



Exemplo musical 11b: *Uma rosa para Pixinguinha* de Radamés Gnattali, c. 1 ao c. 5 (Editoração de Camilla Moraes).

Apesar da inspiração nazarethiana que sempre influenciou tanto Radamés quanto Carolina, notamos nestas duas obras um distanciamento maior da referência de Nazareth. Em suas valsas, Nazareth usou uma forma mais estendida, pois agregava uma seção C com

andamento vivo e brilhante. Nesta seção, a valsa dançante, como as que fizeram sucesso nos salões aristocráticos no Brasil do século XIX, aparece num andamento vivo e se desenvolve de forma virtuosística. Embora a seção C não apresente semelhança melódica com as valsas vienenses, o andamento acelerado caracteriza o ritmo dançante. A partir da década de 1930, a valsa conquistou o rádio brasileiro e foi eternizada nas vozes de estrelas radiofônicas como Orlando Silva, Francisco Alves, Sílvio Caldas e Carlos Galhardo (1913-1985). Radamés e Carolina preferiram, nas duas composições aqui citadas, as características advindas desta valsa cantada, que recebeu influência direta da canção brasileira e da modinha³¹. A presença de melodias sinuosas, contendo em sua extensão sequências de colcheias, preenchendo o contorno fraseológico, resulta em um *cantabile* inspirado na voz humana. Consequentemente, nestes casos, torna-se necessário optar por um andamento mais lento para valorizar a expressão vocal e sua letra. Um dos elementos mais possantes de expressividade na canção popular brasileira é a flexibilidade, característica que a valsa brasileira aproveitou ao máximo. A influência da canção brasileira e da modinha na valsa brasileira é inegável e se tornou elemento precioso em sua concepção. O termo “métrica derramada”, criado pela musicóloga Martha Ulhôa (2006), diz respeito à flexibilidade e independência da melodia em relação ao acompanhamento presente na canção brasileira. Há, então, uma “superposição da divisão das sílabas e encaixe frouxo dos padrões de acentuação da língua portuguesa à brasileira aos compassos musicais regulares da tradição ocidental consagrada” (ULHÔA, 2006, p.2). Dentro do cancionário da música popular brasileira, podemos citar *A deusa da minha rua* (Exemplo musical 12a), valsa de autoria de Newton Teixeira (1916-1990) e Jorge Faraj (1901-1963), como um caso de valsa cantada. Composta em 1939, tornou-se grande sucesso na voz de Sílvio Caldas. Nela, detectamos características melódicas e harmônicas que, mais tarde, irão inspirar o imaginário de Pixinguinha, com sua *Rosa*, e também as valsas de Carolina e Radamés. O conjunto de todas estas características faz com que *Rosas amarelas para uma pianista* (Exemplo musical 12b) e *Uma Rosa para Pixinguinha* (Exemplo musical 12c), assim como *Rosa* (Exemplo musical 12d), de Pixinguinha, desenvolvam-se dentro da mesma estética.



Exemplo musical 12a: *A deusa da minha rua* de Newton Teixeira e Jorge Faraj, c. 1 ao c. 4 (Editoração de Camilla Moraes).

³¹ A modinha está nas mais profundas raízes da música brasileira, responsável pelo lirismo romântico de nossas canções (www.musicabrasilis.org.br acesso em 1/10/2016).



Exemplo musical 12b: *Rosas amarelas para uma pianista* de Carolina Cardoso de Menezes, c. 1 ao c. 5 (Editoração de Camilla Moraes).



Exemplo musical 12c: *Uma Rosa para Pixinguinha* de Radamés Gnattali, c.1 ao c.4 (Editoração de Camilla Moraes).



Exemplo musical 12d: *Rosa* de Pixinguinha, c. 1 ao c. 4 (Editoração de Camilla Moraes).

Quanto ao tratamento harmônico das músicas exemplificadas, percebemos em Radamés uma elaboração mais rebuscada. Isso certamente se deve à sua formação mais embasada e mais aprofundada na música erudita, principalmente em seus ofícios de compositor e arranjador, que sempre foram muito explorados e desenvolvidos no decorrer de sua atribulada vida profissional (www.radamesgnattali.com.br acesso em 1/10/2016). Em *Uma rosa para Pixinguinha*, Radamés exhibe sua criatividade, ao citar pequenos trechos de *Rosa*, de autoria de Pixinguinha, e ao mesmo tempo elabora acordes rebuscados e arrojados para conduzir de forma surpreendente as mudanças de tonalidade. A música começa na tonalidade de Fá Maior na seção A (Exemplo musical 13) e assim se desenvolve nos seus primeiros oito compassos, ao apresentar a primeira frase. A segunda frase apresenta no compasso 12 (circundado no exemplo musical 13) uma sequência de acordes que, de maneira surpreendente, valendo-se de uma sequência de cromatismos descendentes, prepara a modulação para a tonalidade Mi bemol Maior. A primeira citação de *Rosa* se apresenta dos compassos 25 ao 32, finalizando esta seção A em Mi bemol Maior.

The image displays a musical score for the piece "Uma rosa para Pixinguinha" by Radamés Gnattali, spanning measures 1 to 33. The score is written for piano and is in 3/4 time. It consists of seven systems of music. The first system (measures 1-5) shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 6-10) continues the melody and bass line. The third system (measures 11-14) features a melodic line with a red circle highlighting a specific chord in measure 11. The fourth system (measures 15-19) shows a melodic line with a fermata over measure 17. The fifth system (measures 20-23) features a melodic line with a fermata over measure 21. The sixth system (measures 24-27) shows a melodic line with a fermata over measure 25. The seventh system (measures 28-31) shows a melodic line with a fermata over measure 29. The eighth system (measures 32-33) shows a melodic line with a fermata over measure 32.

Exemplo musical 13: *Uma rosa para Pixinguinha* de Radamés Gnattali, c. 1 ao c. 33 (Editoração de Ellen Heinrichs).

A seção B começa e termina em Dó Menor (Exemplo musical 14). Nela, uma outra

citação de *Rosa* aparece nos compassos 57 a 64. Importante ressaltar que, no compasso 64, o último da seção B, o acorde de Dó Menor é substituído pelo de Dó Maior com 5ª aumentada e 7ª maior, construindo a tensão necessária para a volta da seção A na tonalidade de Fá Maior. E, assim, a seção A se repete de maneira idêntica como na primeira vez.

Exemplo musical 14: *Uma rosa para Pixinguinha* de Radamés Gnattali, sequência de acordes da Seção B, c. 33 ao c. 64 (Editoração de Camilla Moraes).

E como a repetição da seção A é idêntica, a música termina magistralmente em Mi bemol Maior, contrariando o padrão utilizado na estética popular, de começar e terminar uma música na mesma tonalidade. Radamés gravou esta obra para piano solo no long-play *Pixinguinha 70*, em comemoração pelos 70 anos de idade de Pixinguinha, lançado em 1968, pelo Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (LP MIS-006), mas não editou a partitura, nem a lançou comercialmente. O manuscrito encontra-se escaneado no site www.jobim.org.br, e uma cópia digitalizada consta do arquivo pessoal desta pesquisadora, doada pelo músico e pesquisador Henrique Cazes (n. 1959), em 2005. Ambas estão anexadas na íntegra no final desta pesquisa.

Como já foi dito anteriormente, Carolina tinha uma percepção auditiva incomum e

muito bom gosto. O tratamento harmônico de suas composições se desenvolveu ao longo de sua trajetória. *Rosas amarelas...* se torna um excelente exemplo, pois Carolina, apesar de não ousar harmonicamente na mesma magnitude de Radamés, constrói uma seção A de maneira muito inventiva e surpreendente. A música na tonalidade de Mi Maior tem nos primeiros 16 compassos duas frases simétricas de oito compassos cada uma, sendo que a segunda frase que vai do compasso 9 ao compasso 16 não é conclusiva e abre caminho para uma longa frase sustentada por uma sequência de oitavas cromáticas na mão esquerda, na região grave do piano (Exemplo musical 15). A melodia, também em oitavas, apresenta-se mais sinuosa que a linha das oitavas da mão esquerda, mas também conserva o cromatismo. A frase se mantém ao longo desses 16 compassos seguintes e consegue reter a tensão até o momento final, onde encontramos o encadeamento V-I, retornando à tonalidade de Mi Maior.

Exemplo musical 15: *Rosas amarelas para uma pianista* de Carolina Cardoso de Menezes, c. 17 ao c.32 (Editoração de Camilla Moraes).

A seção B (Exemplo musical 16) se desenvolve na tonalidade de Lá Maior, IV grau de Mi Maior, e mantém o total de 32 compassos, como na seção A. Observamos, então, quatro frases de oito compassos cada uma. A primeira frase é idêntica a terceira nos seis primeiros compassos. Os dois compassos restantes na terceira frase preparam o final da seção B, conduzindo para a conclusão na tonalidade de Lá Maior.

Exemplo musical 16: *Rosas amarelas para uma pianista* de Carolina Cardoso de Menezes, c. 17 ao c.32 (Editoração de Camilla Moraes).

Sendo assim, a Seção A volta idêntica, com exceção do último compasso, quando há um pulo para a uma coda (Exemplo musical n.17) de três compassos, confirmando o término da música em Mi Maior.

Exemplo musical 17: *Rosas amarelas para uma pianista* de Carolina Cardoso de Menezes, c. 65 ao c. 67 (Editoração de Camilla Moraes).

Se trouxermos *Rosas amarelas...* para junto do repertório de valsas brasileiras escritas para piano solo, podemos encaixá-la no ambiente seresteiro das 12 *Valsas Choro* compostas por Francisco Mignone (1897-1986). O contorno das melodias desfruta de uma elasticidade interpretativa que nos remete à seresta e, conseqüentemente, à voz cantada, como na composição de Carolina. *Rosas Amarelas...* nasceu da inspiração da música popular, assim

como a obra de Mignone. Em ambas, reconhecemos a forte presença do caráter seresteiro, assim como a influência do choro e da música urbana. A dificuldade técnica e a elaboração da escrita de Mignone apresentam mais rebuscamento que a linguagem de Carolina, sobretudo nas passagens mais virtuosísticas e na condução dos baixos na mão esquerda. Carolina, por sua vez, usa a simplicidade da escrita, sem rebuscar na textura, mas, ao mesmo tempo, exige uma pedalização bem concebida, como Mignone. Como em *Preludiando*, não há em *Rosas amarelas...* menção ou indicação de pedalização. Na interpretação de Carolina, observamos a sutileza na troca do pedal a cada mudança harmônica. Ao final de cada compasso, quase que durante uma contagem de tempo equivalente a uma semínima, o pedal faz uma pausa para que não haja sobreposição no som das colcheias da melodia na mão direita. Na segunda frase da seção A, o pedal é trocado com mais frequência, por causa das oitavas na mão esquerda, que fazem uma linha cromática no grave. Carolina sugere na gravação, já que na partitura não há nenhuma menção com relação a isso, uma dinâmica que se desenvolve de acordo com a ascendência e a descendência das melodias, criando, assim, *crescendos* e *diminuendos* que se formam naturalmente por consequência dos registros do piano. Há também uma elasticidade no tratamento fraseológico das melodias, tornando-as mais flexíveis, sem rigidez de tempo. A presença do *rubato* na interpretação das valsas brasileiras é imprescindível. FERGUSON classifica o *rubato* de duas diferentes formas: o *rubato* melódico e o *rubato* estrutural (p. 48). No melódico, apenas a melodia sofre alterações de tempo. Já no estrutural, o acompanhamento também se altera conforme a melodia se delinea. Nas partituras de Chopin, a palavra *rubato* aparece escrita pelo próprio compositor nos momentos por ele sugeridos. Nas valsas brasileiras de andamento mais lento, o *rubato* se torna um elemento interpretativo de grande importância. Neste caso, mesmo que não haja menção do compositor, sua utilização se torna um forte aliado de expressividade. Em *Rosas amarelas...*, percebemos que as passagens mais grandiosas, mais brilhantes ficam guardadas para o final das seções, onde justamente a distância entre as mãos é maior e a capacidade sonora do instrumento se torna mais robusta. As 12 *Valsas Choro* têm também forma ternária A-B-A, assim como muitas outras valsas do repertório brasileiro, com exceção de Ernesto Nazareth, como mencionado anteriormente. Mignone escreveu, no total, 53 valsas, e Manuel Bandeira o chamou de o “Rei da Valsa” (MIGNONE, 1980). Carolina escreveu apenas três valsas para piano solo, além de *Rosas Amarelas...*, cujos títulos são *Carinhosa*, *Nossos Momentos Felizes* e *Ligia*. E apesar de ter economizado na quantidade de valsas compostas, conseguiu criá-las de maneira plena e verdadeira. Através da música popular, utilizou-se dos recursos que mais sabia explorar: a expressividade e a espontaneidade.

Carolina, em várias ocasiões, citou os nomes dos compositores com os quais tinha muita afinidade. Ernesto Nazareth foi citado inúmeras vezes e recebeu um disco totalmente dedicado a ele, gravado em 1953, pela Sinter (SLP-1007). A influência de Nazareth em sua obra é visível. Importante lembrar que a escrita de Nazareth é essencialmente pianística, com características de quem domina as possibilidades do piano. Através de suas obras, ele fornece ao intérprete uma espécie de “bula” das convenções rítmicas do acompanhamento de seus tangos e de suas polcas, que devem servir como base para todo o pianista que deseja se familiarizar com a linguagem do choro. Carolina reconheceu em Nazareth uma fonte de referência e usou vários destes padrões de acompanhamento, não só para compor, mas também para enriquecer suas interpretações.

Mário de Andrade festeja a familiaridade de Carolina ao interpretar Nazareth, quando escreve uma crítica sobre o Festival Nazareth, realizado em 2 de dezembro de 1939, na então Escola Nacional de Música no Rio de Janeiro. Na ocasião, apesar das autoridades presentes e dos pianistas que também se apresentaram tocando a obra do homenageado, as atenções de Andrade se voltaram para a jovem pianista de 26 anos:

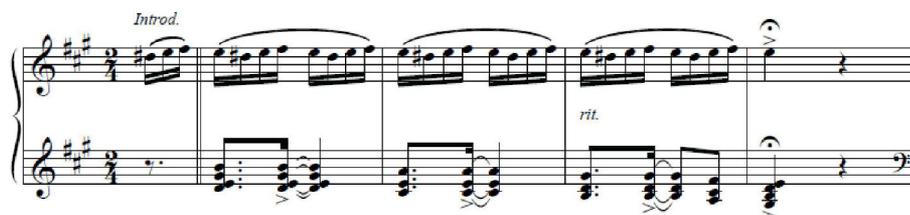
... a verdade é que a srta. Carolina Cardoso de Menezes, que não conheceu Nazareth nem lhe guarda a tradição, mas está perfeitamente imbuída do espírito da música nacional dos nossos dias, me pareceu muito mais dentro do estilo adequado dos tangos. Foi ela a grande nota pianística do festival, executando o Turuna e Chave de ouro com uma graça, uma naturalidade uma untuosidade sonora e uma riqueza de acentos de deliciosíssimo caráter. Ela era a verdadeira tradição... (ANDRADE, 1976).

Ping Pong é definida por Carolina como um choro (MENEZES, 1999), mas, na verdade, os elementos nela apresentados reúnem características muito distintas umas das outras. Primeiramente, é necessário explicitar aqui o fato de Carolina não ter deixado nenhum manuscrito desta obra e também não haver nenhuma edição existente até o momento. Infelizmente, não podemos precisar a data de composição de *Ping Pong*, mas, certamente, foi escrita no período em que Carolina já havia se aposentado da Rádio Nacional. Quatro músicas manuscritas, além de *Rosas amarelas para uma pianista*, todas para piano solo, como *Ping Pong*, foram compostas na maturidade. São elas: *Carinhosa* (circa 1990), *Nossos momentos felizes* (1991), *Lembrando Nazareth* (circa 1990) e *Ligia* (1997)³².

A gravação desta obra, realizada no MIS de São Paulo, no projeto intitulado *Projeto Memória Brasileira*, já citado no capítulo anterior e listado em sua discografia, serviu de

³²Cópias do manuscrito de *Rosas amarelas para uma pianista*, *Lembrando Nazareth* e *Ligia* foram doadas por Carolina a esta pesquisadora. *Carinhosa* foi doada por Mauricio Carrilho e *Nossos momentos felizes* por Carlos Dantas.

referência para a transcrição do material sonoro que foi digitalizado e anexado na íntegra no final deste trabalho. Já na pequena introdução de quatro compassos, podemos perceber a influência de Nazareth, comparando, por exemplo, a introdução do tango *Desengonçado* com a introdução de *Ping Pong* (Exemplos musicais 18a e 18b): melodia anacrústica, semelhança do ritmo da mão esquerda e o uso de semicolcheias na mão direita.

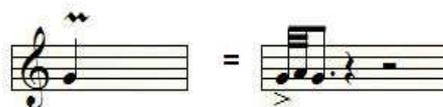


Exemplo musical 18a: *Desengonçado* de Ernesto Nazareth, c.1 ao c.4 (Fonte www.ernestonazareth150anos.com.br acesso em 29/09/2016).



Exemplo musical 18b: *Ping Pong* de Carolina Cardoso de Menezes, c. 1 ao c. 4 (Editoração de Ellen Heinrichs).

De toda a obra escrita por Carolina, *Ping Pong* é, sem dúvida, a música mais complexa e elaborada no que diz respeito à linguagem pianística. Primeiramente, já na introdução, deparamos com a realização de ornamentos que necessitam de agilidade, leveza e precisão rítmica. São mordentes que devem ser executados segundo as orientações de realização na Música Barroca (Exemplo musical 19).



Exemplo musical 19: Realização de ornamento em *Ping Pong* de Carolina Cardoso de Menezes (Editoração de Camilla Moraes).

Vale ressaltar também a insistência da linha da mão esquerda, mantendo a antecipação da cabeça do 2º tempo, trazendo-nos uma forte referência ao baião (Exemplo musical 20), ritmo nordestino brasileiro em 2/4 que tem o zabumba³³ como a base da marcação rítmica

³³ Conhecido popularmente como “bumbo” ou “bombo”, possui um formato cilíndrico feito de madeira, com



Exemplo musical 20: Célula rítmica do baião (Editoração de Camilla Moraes).

Além da introdução, *Ping Pong* apresenta três seções distintas. A música é no tom de Dó Maior, e a introdução é toda composta no V grau, criando assim uma tensão preparatória para a parte A, como já vimos também anteriormente na música *Preludiando*. A forma é, basicamente, a utilizada por Nazareth na maioria de seus tangos e suas polcas: INTRODUÇÃO - A- B -A - C – INTRODUÇÃO – A'. A parte A contém 16 compassos que compreendem duas frases de oito compassos cada uma.

Na seção B, também encontramos 16 compassos com duas frases de oito compassos cada. O padrão rítmico predominante nesta parte é o que se vê no Exemplo musical 21:



Exemplo musical 21: Padrão rítmico predominante na Seção B de *Ping Pong* de Carolina Cardoso de Menezes (Editoração de Camilla Moraes).

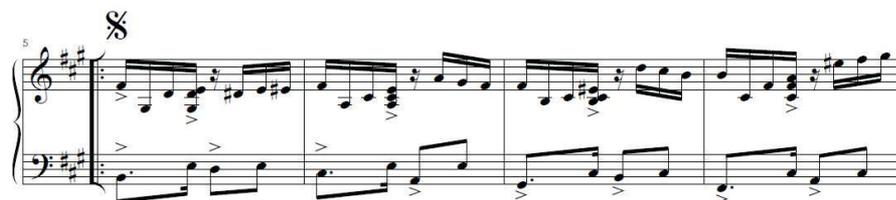
Derivado do Lundu³⁴, esse padrão foi muito usado por Nazareth ao longo de toda a sua obra. Podemos citar a polca *Marietta* (Exemplo musical 22a), o tango *Proeminente* (Exemplo musical 22b), o tango carnavalesco *Tudo sobe!...* (Exemplo musical 22c) e a polca-lundu *Você bem sabe* (Exemplo musical 22d), primeira obra escrita por Nazareth, aos 14 anos de idade.



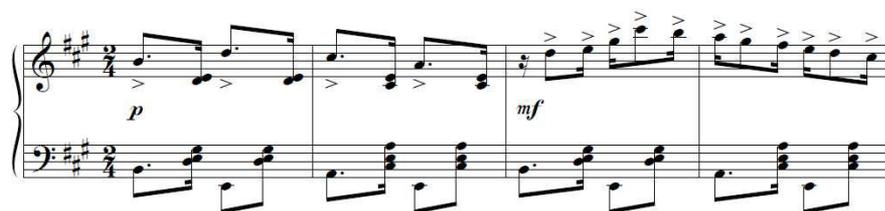
Exemplo musical 22a: *Marietta* de Ernesto Nazareth, c. 1 ao c. 4 (Fonte http://ernestonazareth150anos.com.br/files/uploads/work_elements/work_117/marietta_piano.pdf acesso em 20/11/2016).

forros de pele de couro ou sintético. A sua sonoridade é caracteristicamente grave. No Brasil, a zabumba é bastante típica em bandas de forró e outros ritmos nordestinos, como o baião, o xaxado e o xote, além de também ser muito comum nas festas de “bumba meu boi”, na região norte do país (<https://www.significados.com.br/zabumba/> acesso em 24/09/2016).

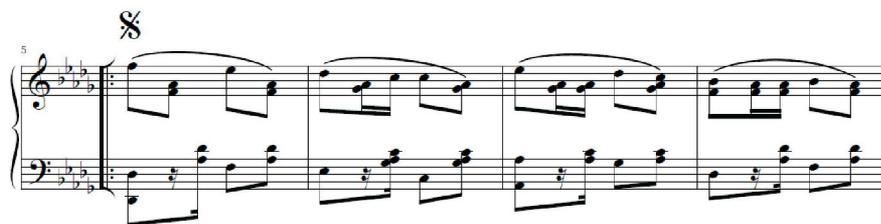
³⁴ Dança de roda em compasso binário que teve origem no batuque dos bantos africanos, posteriormente introduzida nos salões das cortes do Brasil e Portugal. ((Dicionário de termos e expressões musicais de Henrique Autran Dourado, Editora 34, SP, 2004, p.188)



Exemplo musical 22b: *Proeminente* de Ernesto Nazareth, c. 5 ao c. 8 (Fonte http://www.ernestonazareth150anos.com.br/files/uploads/work_elements/work_155/proeminente_piano.pdf acesso em 20/10/2016).



Exemplo musical 22c: *Tudo sobre!* de Ernesto Nazareth, c. 1 ao c. 4 (Fonte http://ernestonazareth150anos.com.br/files/uploads/work_elements/work_185/tudo_sobe_piano.pdf acesso em 02/11/2016).



Exemplo musical 22d: *Você bem sabe* de Ernesto Nazareth, c. 5 ao c. 8 (Fonte http://ernestonazareth150anos.com.br/files/uploads/work_elements/work_13/voce_bem_sabe_piano.pdf acesso em 01/11/2016).

Nas polcas e nos tangos brasileiros, e é assim nas músicas de Carolina, encontramos variantes do padrão rítmico derivado do lundu (Exemplo musical 23).



Exemplo musical 23: Padrão rítmico derivado do lundu.

Na seção A, Carolina faz uso dos acordes arpejados na mão esquerda (Exemplo musical 24), que, apesar de extensos, como os de *Preludiando*, desta vez, precisam ser executados de maneira ágil e com uso econômico do pedal.



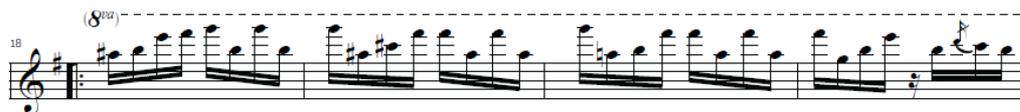
Exemplo musical 24: *Ping Pong* de Carolina Cardoso de Menezes, c. 11 (Editoração de Ellen Heinrich).

O contorno do fraseado na mão direita, tanto na seção A quanto na seção B, tem referência nazarethiana (Exemplo musical 25). Nesses casos, a articulação precisa ser clara, resultando em agilidade e leveza. Carolina faz uso do *portato* de maneira sutil e também destaca pequenas acentuações nas antecipações de tempo.



Exemplo musical 25: *Ping Pong* de Carolina Cardoso de Menezes, c. 5 ao c. 8 (Editoração de Ellen Heinrich).

Os tangos e as polcas de Nazareth demandam articulação definida, com sonoridade homogênea e sutileza no uso das acentuações. Passagens com *portato*, *staccato* e com ligaduras de curta duração se revezam e se alternam em sequência, para que a realização do trecho musical se torne natural e fluida. O dedilhado deve possibilitar conforto e agilidade. Como exemplos, podemos citar as polcas *Apanhei-te cavaquinho* (Exemplo musical 26a), *Ameno Resedá* (Exemplo musical 26b) e o tango carnavalesco *Jacaré* (Exemplo musical 26c).



Exemplo musical 26a: *Apanhei-te, cavaquinho* de Ernesto Nazareth, c. 18 ao c. 21 (Fonte http://www.ernestonazareth150anos.com.br/files/uploads/work_elements/work_20/apanhei_te_cavaquinho_piano.pdf acesso em 3/11/2016).



Exemplo musical 26b: *Ameno Resedá* de Ernesto Nazareth, c.1 ao c. 4 (Fonte http://ernestonazareth150anos.com.br/files/uploads/work_elements/work_19/ameno_reseda_piano.pdf acesso em 20 de setembro de 2016).



Exemplo musical 26c: *Jacaré* de Ernesto Nazareth, c. 1 ao c. 4 (Fonte http://www.ernestonazareth150anos.com.br/files/uploads/work_elements/work_101/jacare.pdf acesso em 01/11/2016).

Na transição da seção A para a seção C, observamos na mão esquerda um *walking bass*³⁵ (Exemplo musical 27) em linha descendente, imitando um contrabaixo, conduzindo a chegada na tonalidade de Fá Maior.



Exemplo musical 27: *Ping Pong* de Carolina Cardoso de Menezes, c. 52 (Editoração de Ellen Heinrich).

A seção C é a mais surpreendente de todas as três. Carolina cria um foxtrote animado, mantendo a pulsação já determinada desde a introdução, e se utiliza de recursos já explorados em *Preludiando*, principalmente na mão direita. Possui 16 compassos também com duas frases simétricas de oito compassos cada, como nas seções A e B. A seção C se repete estruturalmente num C', onde o fraseado em oitavas sincopadas da mão direita apresenta pequenas variações melódicas, tornando-a mais virtuosística e brilhante. É importante enfatizar aqui a dificuldade mostrada no acompanhamento da mão esquerda nas seções C e C'. Observamos intervalos de 4as, 5as, 6as, e 8as nas cabeças dos 1º e 2º tempos de cada compasso, desafiando a destreza do pianista e testando sua pontaria em acertar todas as notas escritas, levando-se em conta a rapidez imposta pela pulsação constante, já determinada desde o início da música (Exemplo musical 28). Somando-se a isso, temos as duas mãos se posicionando em registros completamente opostos no teclado, tornando a visualização difícil e, sobretudo, exigindo do intérprete muita agilidade na troca dos acordes sem comprometer as harmonias escritas.

³⁵ Disponível em <<http://www.iranpiano.com/reza/pdf/classic/Hanon%20Jazz-%20anon%20Complete.pdf>>. Acesso em 15/11/2016.

Exemplo musical 28: *Ping Pong* de Carolina Cardoso de Menezes, c. 69 ao c.76 (Editoração de Ellen Heinrich).

Carolina teve alguns bons motivos para chamar *Ping Pong* de choro. Primeiramente, a forma ABACA, adotada em boa parte deste gênero, serviu de estrutura para as diferentes seções desenvolvidas por ela. O acompanhamento da mão esquerda se utiliza de padrões comuns em tangos e polcas de Nazareth e também de Chiquinha Gonzaga. Observamos na mão direita nas seções A e B, melodias articuladas, inspiradas nos instrumentos de sopro. O uso variado e mesclado do *portato* e do *staccato*, contrastando com ligaduras de pequena duração, misturam-se e criam variáveis típicas das melodias do choro. A parte C de *Ping Pong* é a que exige mais investigação do pianista em como resolver as dificuldades técnicas impostas. Carolina tinha as mãos pequenas, mas compensava com muita agilidade. Só assim conseguimos compreender como ela era capaz de tocar com tanta precisão notas tão rápidas e distantes. Tive a oportunidade de vê-la tocar em público em cinco ocasiões diferentes. Em todas as vezes notei que o movimento de suas mãos sempre foi muito próximo ao teclado mantendo, um gestual ágil, porém sereno, jamais demonstrando a verdadeira dificuldade imposta. Nos saltos da mão esquerda, vemos uma semelhança com a dificuldade de algumas obras de Nazareth, como, por exemplo, nos tangos *Escorregando* (Exemplo musical 29a) e *Arreliado* (Exemplo musical 29b) e o grande tango característico *Turuna* (Exemplo musical 29c).

Exemplo musical 29a: *Escorregando* de Ernesto Nazareth, c. 44 ao c. 48 (Fonte http://www.ernestonazareth150anos.com.br/files/uploads/work_elements/work_63/escorregando_piano.pdf acesso em 10/10/2016).



Exemplo musical 29b: *Arreliado* de Ernesto Nazareth, c. 9 ao c. 12 (Fonte http://ernestonazareth150anos.com.br/files/uploads/work_elements/work_120/arreliado_piano.pdf acesso em 2/11/2016).



Exemplo musical 29c: *Turuna* de Ernesto Nazareth, c. 8 ao c. 12 (Fonte http://www.ernestonazareth150anos.com.br/files/uploads/work_elements/work_188/turuna_piano.pdf acesso em 10/10/2016).

O desafio da mão esquerda neste tipo de acompanhamento, assim como na seção C de *Ping Pong*, está em manter o ritmo sem desequilibrar o pulso do andamento e, ao mesmo tempo, evitar esbarros nas trocas de acorde nos tempos e nos contratempos. A lateralidade do movimento deve estar totalmente sincronizada com a interrupção deste mesmo movimento para que a mão tenha tempo de se preparar para alcançar todas as notas escritas. O deslocamento da mão sobre o teclado deve ser raso e certo. O pouso da mão no teclado tem de ser calculado para que todas as notas do acorde sejam alcançadas com sucesso. Carolina tinha precisão e, ao mesmo tempo, economia de movimentos em suas interpretações - ou seja, não desperdiçava nenhum gesto que não fosse realmente necessário. Sua estatura pequena em nada comprometia sua grandiosidade como intérprete. *Ping Pong* exige técnica, equilíbrio sonoro, agilidade, precisão rítmica e muita sutileza no uso do pedal.

Sua familiaridade com esse repertório já vinha de muitas décadas. Carolina escreveu vários choros ao longo de sua vida, como *Comigo é assim* (1934), *Eu sou do barulho* (1942), *Regressando* (1950) e *Derrapando na Gávea* (1957), todas gravadas por ela e listadas em sua discografia. Nos créditos de todas as músicas que gravou de autoria de Nazareth, a palavra choro aparece no lugar de tango, como no original da composição. Carolina assumiu *Ping Pong* como choro e o revestiu das características mais básicas para que fosse reconhecido como tal. Todos os choros que escreveu, com exceção de *Ping Pong*, foram compostos antes

de 1960. Na maturidade, compôs *Ping Pong*, demonstrando maestria no trato pianístico e apresentando uma síntese de muitas linguagens que experimentou e explorou em sua carreira. Em resumo, criou uma obra para piano solo digna de constar do repertório de qualquer pianista que tenha afinidade com a música brasileira e seus afins.

Apesar de sua vida agitada e da agenda de compromissos imposta por seus contratos nas rádios e nas gravadoras, seu refinamento pianístico como solista não foi abalado. Manteve-se em forma durante toda a vida, mesmo após a aposentadoria, quando declarou preferir se apresentar sozinha, pois assim poderia ser mais espontânea e desfrutar de mais liberdade para criar e improvisar (MENEZES, 2000). Seu trabalho nas rádios como pianista mantinha o interesse de seu público sempre atento. E este público comprava seus discos, prestigiava suas transmissões pelas rádios em suas casas ou nos auditórios e também lia jornais e periódicos com entrevistas e notícias sobre suas atividades. Além disso, Carolina mantinha suas apresentações fora do circuito das rádios com bastante frequência, no Rio de Janeiro e fora dele.

A carreira de Carolina como compositora se desenvolveu paralelamente à de instrumentista. Observamos que, no decorrer de sua trajetória de sucesso como pianista, obteve também o reconhecimento de suas composições, com ou sem parceiros letristas, gravadas por ela mesma ou por terceiros. Além de *Preludiando*, seu carro-chefe, como ela mesma o definiu, podemos citar mais algumas canções que marcaram época. O fox *Tudo cabe num beijo*, de sua autoria, com letra de Osvaldo Santiago, já a caracteriza, em 1938, como uma compositora de “alta linhagem”, como observamos na Revista *O Malho*:

Até há pouco, todos festejavam nela uma pianista movimentada e acrobática, à maneira dos ‘swing stars’, da terra do ‘jazz’. Mas Carolina é agora mais alguma cousa (sic) na admiração dos ouvintes de rádio. (*O Malho*, ed.267, p.6, 14/07/1938).

Nosso mal é citada por Jairo Severiano como uma obra de grande valor histórico. Este samba, que tem como letrista Armando Fernandes, seu parceiro constante, foi gravado por Jorge Goulart em 8 de junho de 1953, pela Continental (C- 3143), e se tornou um de seus maiores sucessos.

Abaixo, uma seleção de matérias e entrevistas, onde podemos constatar o reconhecimento de seu sucesso como intérprete e compositora:

...uma das figuras mais expressivas do rádio (*O Malho*, ed.0010, p.65, novembro de 1940).

Carolina Cardoso de Menezes é uma das mais completas pianistas e compositoras do rádio, atuando na Tupi, onde conta com o maior número de fãs pelo seu talento forte e marcante (*O Malho*, coluna Broadcasting, ed.23, p.71, dezembro de 1941).

Sucessos da Semana (segundo verificação nas lojas de discos) – Luar de Paquetá

(Freire Junior), ritmo de baião, com Carolina Cardoso de Menezes (*Revista do Rádio*, ed. 116, p. 8, 27/11/1951).

Carolina Cardoso de Menezes, a excelente pianista da Rádio Nacional do Rio de Janeiro e também artista exclusiva da fábrica de discos Sinter, acaba de gravar um álbum long play intitulado 'Carolina Cardoso de Menezes interpreta Ernesto Nazareth' que é apresentado ao público em justa e sincera homenagem a um dos maiores compositores brasileiros (*A Manhã*, coluna Discografia de Dirceu Ezequiel, ed. 3599, p. 3, 7/05/1953).

Carolina Cardoso de Menezes é uma das figuras mais expressivas do rádio (O Malho, edição 010 p. 12, 20/03/1941).

Carolina, que é Cardoso de Menezes, e é mais do que tudo isso, a nossa maior pianista de músicas populares (Paulo Medeiros, coluna Ronda dos Discos, *Ultima Hora*, ed.01221 p.14,2/06/1955).

Melhor solista de 1955: Carolina Cardoso de Menezes (coluna Musica Popular Ary Vasconcelos ed. 012 p. 108,7/01/1956).

A Odeon informa que seus Lps mais vendidos durante o mês de dezembro do ano passado foram Lucho Gatica (A Voz Romântica), Carolina Cardoso de Menezes (Sucessos em Desfile no.1) e Mantovani e sua Orquestra (Álbum de Valsas de Strauss) (*Revista do Rádio*, coluna Falando em Lp, ed. 33, p. 15, 25/02/1956).

Reunidos na Associação Brasileira de Imprensa (ABI) 31 cronistas radiofônicos, sob os auspícios da Revista do Rádio (que instituiu e mantém com êxito o certame) 'Os melhores do Rádio' em 1956... Solista - Carolina Cardoso de Menezes (*Ultima Hora* ed. 1996, p.1,28/12/1956).

Os dez discos mais vendidos da semana...7º lugar – Boite Carolina com Carolina Cardoso de Menezes (*Diário de Notícias*, ed.10543, p.64, 25/03/1957).

Long-plays 33 1/3mais vendidos durante o mês - Boite Carolina 9º lugar (coluna Astros e Estrelas do Rádio de Fernando Lobo, *Revista da Semana* ed. 27 p.37, 6/07/1957).

Carolina Cardoso de Menezes é, talvez, hoje a pianista mais conhecida do Brasil. Artista popular figura também entre as campeãs de discos... E uma autêntica rainha do teclado e suas apresentações na Rádio Nacional contam com audiências das maiores. E dona de improviso admirável (*Revista do Rádio*, ed. 0672, p.30, 4/08/1962).

...patrimônio da música popular brasileira, com sua técnica admirável (*Revista do Rádio*, ed. 807, p.21, 6/03/1965).

A obra de Carolina é extensa e engloba música vocal e música instrumental. Ritmicamente, explorou os gêneros que faziam parte de seu repertório. Para cada um deles, *fox*, choro, samba, baião, valsa, imprimiu um estilo pianístico que se tornou uma marca registrada de seu piano dançante e ritmado. As críticas e depoimentos acima atestam o impacto que sua música e sua interpretação ao piano tiveram no público em geral e em músicos contemporâneos dela.

CONCLUSÃO

A contribuição de Carolina na História da música brasileira já é um fato consumado e avalizado por jornalistas, pesquisadores e historiadores como Albin, Cabral, Mello, Rosa, Severiano e Souza. Conheci Carolina em 1997, e minha pesquisa começou no ano 2000. As primeiras fontes foram suas gravações e suas partituras editadas, disponíveis no MIS. Paralelamente, entrei em contato com amigos seus e profissionais que fizeram parte de seu círculo musical e também conheci suas primas Salete e Lourdes, que me deram informações preciosas sobre Carolina. O quebra-cabeça dessas informações começou a tomar forma nesta pesquisa de doutorado, sendo possível trazer à tona dados reveladores, desde sua data de nascimento até sua mudança para o Cachambi, onde permaneceu até seu falecimento. Sua discografia foi levantada graças ao esforço de pesquisadores e colecionadores, que, generosamente, puseram-se à disposição para fornecer informações relevantes e muito importantes. O convívio com Carolina foi crucial para ver de perto a pessoa e a artista e, assim, constatar sua postura firme, porém serena em relação às suas convicções artísticas e musicais. Vê-la na maturidade com os seus mais de 80 anos, tocando e compondo, só aumentou minha admiração por todo o seu legado.

As três obras de Carolina analisadas no capítulo 3, apesar de serem apenas uma pequena fatia de seu imenso imaginário musical, demonstram sua versatilidade e também a diversidade de estilos encontrados em suas interpretações. *Ping Pong*, uma destas três músicas, estava indisponível em partitura, pois seu manuscrito jamais foi encontrado. E através desta pesquisa, sua digitalização foi feita, a partir de um fonograma da própria compositora, tornando possível uma pesquisa mais profunda e sistematizada de sua obra.

Sua trajetória profissional nas principais rádios cariocas foi coroada com êxito, unindo o reconhecimento do público, da crítica e de seus próprios colegas. Carolina foi uma estrela, um ícone e uma referência de boa música. Graças aos periódicos de época, principalmente a *Revista do Rádio*, foi possível encontrar dados mais precisos sobre suas contratações no meio radiofônico, seus sucessos nas vendas de discos, suas apresentações fora do circuito das emissoras, suas parcerias musicais e até mesmo sua vida pessoal, seus gostos e seu dia a dia.

O enfoque em seu piano solo foi fundamental para valorizar suas qualidades como intérprete e também como compositora. Sua desenvoltura como pianista foi comprovada e comparada com a de outros ícones do teclado, inclusive com a dos que escolheram um

caminho diferente da música popular.

O que nos resta agora é admitir que a obra para piano solo que Carolina compôs e interpretou, em especial a que foi exposta e analisada nesta pesquisa, merece estar no repertório dos pianistas, em especial no daqueles que nutrem afinidade com a música brasileira, seja através de suas canções, seus choros, suas serestas e suas valsas ou simplesmente pela sua empatia com a música popular. O que se conclui após as investigações feitas neste trabalho é que o legado pianístico documentado em partituras e gravações de Carolina tem embasamento suficiente para fazer parte do imenso manancial de opções que vem se tornando o repertório brasileiro para piano solo. Num universo no qual Heitor Villa-Lobos, Ernesto Nazareth, Francisco Mignone e seus contemporâneos se fazem presentes, *Preludiando*, *Rosas Amarelas para uma pianista* e *Ping Pong* podem e merecem ocupar seus lugares com dignidade, pois se sustentam por si só. Para este pleno reconhecimento, basta um olhar atento, minucioso e, ao mesmo tempo, generoso, desprovido de preconceitos. Ao depararmos com qualquer uma destas três partituras, sem a referência do nome do compositor, e sem saber se a fonte é da cultura popular ou da música de concerto, encontramos informações intrínsecas suficientes para reconhecer nelas uma escrita madura e requintada, como nas obras que constituem a literatura pianística universal. Temos em nossa História inúmeros exemplos em que a música popular dialoga com a erudita, e ambas se nutrem e se respeitam e se complementam. Vemos compositores e intérpretes transitarem em caminhos diversos com naturalidade e desenvoltura. Felizmente, para nosso imenso prazer e deleite, encontramos no repertório musical obras populares inspiradas no imaginário de Claude Debussy, Maurice Ravel, J. S. Bach e tantos outros, assim como encontramos em W. Amadeus Mozart, Franz Schubert e Heitor Villa-Lobos não só inspiração como elementos advindos da cultura popular.

Com esta pesquisa, esperamos despertar um maior interesse pela nossa memória musical, especialmente aquela vivida durante os primórdios da transmissão radiofônica até os anos 1960. Assim como Carolina, existem muitos outros artistas, principalmente instrumentistas, maestros, arranjadores e compositores, que necessitam de observação e pesquisa. Com isso, a cultura musical se faz preservada e, conseqüentemente, torna-se um referencial importante para futuros profissionais e amantes da música, pesquisadores e estudantes. Que Carolina Cardoso de Menezes sirva de exemplo para muitas gerações futuras interessadas em música bem tocada, pura e simplesmente, não importando o viés que ela represente.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *Música doce música*. 2.ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1976
- BERNARDO, Marco Antonio. Entrevistas feitas em sua residência. São Paulo, 2002. Manuscritas.
- BRAGA, Luiz Otavio. *A Invenção Da Música Popular Brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo*. Rio de Janeiro. UFRJ / IFCS/PPGHIS, 2002 408.p Tese (Doutorado em História Social) Universidade Federal do Rio de Janeiro, IFCS/PPGHIS, 2002.
- BULCÃO, Clovis. *Os Guinle: A história de uma dinastia*. Intrínseca: Rio de Janeiro, 2015
- CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante: Uma história do Rádio e da MPB*. Francisco Alves: Rio de Janeiro, 1990.
- CASA do Choro. Disponível em <<http://www.casadochoro.com.br/>>. Acesso em: nov. 2015.
- CASÉ, Rafael. *Programa Casé: o Rádio começou aqui*. Rio de Janeiro: Mauad, 1995.
- CASÉ, Regina. *Onde o rádio começou*. Armazém Literário, ed. 721. 20/11/2012. Disponível em <http://observatoriodaimprensa.com.br/armazem-literario/_ed721_onde_o_radio_comecou/>. Acesso em: dez. 2015.
- COSTA, Joice Scavone. “Materialidades da comunicação” na restauração de som do filme *Mulher*. In: SOUZA, Gustavo; CÂNEPA, Laura; BRAGANÇA, Maurício de; CARREIRO, Rodrigo (orgs.). *XIII Estudos de Cinema e Audiovisual Socine – Vol. 2*. São Paulo: Socine, 2012. Disponível em <http://socine.org.br/livro/XIII_ESTUDOS_SOCINE_V2.pdf>.
- DANTAS, Carlos. Entrevistas realizadas por telefone. Rio de Janeiro, 2002/2003. Manuscritas.
- DICIONÁRIO Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Disponível em <<http://www.dicionariompb.com.br/>>. Acessos entre 2011 e 2015.
- ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira: popular, erudita e folclórica*. 2. ed. São. Paulo: Art Editora: Publifolha, 1998.
- EVANGELISTA, Ronaldo. As mais antigas gravações de temas afro-brasileiros. *Goma-Laca*, vol 1, Janeiro de 2014. Disponível em <<http://www.goma-laca.com/portfolio/as-mais-antigas-gravacoes-de-temas-afrobrasileiros/>>. Acesso em: out/nov 2015.
- FERGUSON, Howard. *Keyboard interpretation: from the 14th to the 19th century*. New York: Oxford University Press, 1975
- MACHADO, Marcelo Novaes. *As Doze Valsas de Esquina de Francisco Mignone: um estudo técnico-interpretativo a partir de suas características decorrentes da música popular*. Escola de Música da UFMG, 2004.
- MELLO, Zuza Homem de. Encarte de *Fafá e Carolina*. Eldorado, 1989. Long Play.
- MENEZES, Carolina Cardoso. Carolina Cardoso Menezes: depoimento [20 jun. 1978]. Rádio JB, 1978. Entrevista concedida ao programa Noturno, em estúdio da Rádio JB.
- MONUMENTO da Música Popular Brasileira: Carolina Cardoso de Menezes, piano. Associação Brasileira de Produtores de Discos. MEC/FUNARTE/INM: Rio de Janeiro, 1976. Long Play.

OLIVEIRA, Aline Martins. *A questão rítmica e a defasagem dos códigos no piano nacionalista brasileiro*. 2006.142 f., il. Dissertação (Mestrado em Musica) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-graduação em Musica,2006.

OS PIANEIROS. Vários compositores. Interpretes: Carolina Cardoso de Menezes, Aloysio de Alencar Pinto e Antonio Adolfo. Rio de Janeiro: FENAB, 1986. Long Play.

PINTO, Aloysio de Alencar. *Os Pianeiros*. Rio de Janeiro: FENAB, 1986. Texto de contracapa. Long Play.

PORTUGUESES são loucos pela nossa música, Os. In: *Revista do Rádio*, no. 110, 16/10/1951, p. 13.

ROSA, Robervaldo Linhares. *Como é bom poder tocar um instrumento: presença dos pianeiros na cena urbana brasileira - dos anos 50 do império aos 60 da república*. 2012. 331 f., il. Tese (Doutorado em História) - Universidade de Brasília, Brasília, 2012.

SANDRONI, Carlos. *Dois sambas de 1930 e a constituição do gênero: Na Pavuna e Eu vou te abandonar*. In: *Cadernos do Colóquio*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2001, p. 8-21.

SANTOS, Alcino; BARBALHO, Gracio; SEVERIANO, Jairo; AZEVEDO, Miguel. *Discografia Brasileira 78 rpm*. Vol.1,2, 3 e 4. FUNARTE,1982.

SEVERIANO E MELLO *A canção no o tempo: 85 anos de músicas brasileiras* (vol. 1 : 1901-1957, vol.2 1959-1985) Editora 34Ltda,1977)

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2008.

_____. Entrevistas realizadas na residência do entrevistado. Rio de Janeiro, 2002/2003. Manuscritas.

SILVA, Esdras Rodrigues. *Fafá Lemos e o violino na música popular brasileira*. In: *VI Congresso da IASPM-AL*, Buenos Aires. Actas del VI Congresso de la IASPM-AL, 2005. Disponível em <<http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/rodriguessilva.pdf>>. Acesso em: out 2015.

SOUZA, Tárík de. *Choro, fox, bolero, samba e até rock*. 02/01/2001. Disponível em <<http://cliquemusic.uol.com.br/materias/ver/choro--fox--bolero--samba-e-ate-rock>>. Acesso em: out 2015.

_____. *Jornal do Brasil*, p. 1, Caderno B. Disponível em <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_12&pasta=ano%202000&pesq=fafa%20lemos%20tarik%20de%20souza%20setembro>. Acesso em 15 de julho de 2016.

TESSER, Tereza Cristina. *De passagem pelos estúdios: a presença feminina no início do Rádio no Rio de Janeiro e São Paulo 1923 a 1943*. *IX Simpósio da Pesquisa em Comunicação*

ULHÔA, M. T. de. *A pesquisa e análise da música popular gravada*. VII CONGRESSO DA IASPM-AL. Havana, Cuba. p. 1-9, 2006.

VASCONCELOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira Vol.2*. Rio de Janeiro: Martins, 1976.

ANEXOS

Anexo 1. Testamento

| | | | | | |
|---|--|--|------------------|----|----------------|
|  REPUBLICA FEDERATIVA DO BRASIL JUSTICA DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO 7º OFICIO DE NOTAS Rua do Rosário, 76 — Rio de Janeiro Tel. 263-9316 | |  | | | |
| TABELIÃO DANILO CANALINI | AUTORIZADOS HERCULES M. O. DUARTE CARLOS P. FIORITO SERGIO M. AFFONSECA MURILLO J. C. REGO JORGE M. C. REGO | | | | |
| SUBSTITUTO ANTONIO MAGALHÃES DA MOTA | | | | | |
| TRASLADO DO TESTAMENTO PÚBLICO | | | | | |
| LAVRADA NO LIVRO | 3059 | AFOLHA | 04v ⁹ | EM | 22 / 05 / 1992 |
| <u>ATO Nº04</u> | | TESTAMENTO PUBLICO QUE FAZ | | | |
| | | <u>CAROLINA CARDOSO DE MENEZES CAVAL-</u> | | | |
| | | <u>CANTI:</u> | | | |
| | | NA FORMA ABAIXO: | | | |
| | | SAIBAM | | | |
| <p>quantos este público testamento virem que no Ano do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo de mil novecentos e noventa e dois(1992), aos vinte dois(22) dias do mês de maio, nesta Cidade do Rio de Janeiro, Estado do Rio de Janeiro, em o meu - Cartório, na Rua do Rosário nº 76, perante mim DANILO CANALINI, Tabelião do 7º Ofício de Notas, compareceu, como testadora, Carolina Cardoso de Menezes Cavalcanti, brasileira, viúva pianista, residente e domiciliada nesta Cidade na Rua Henrique de Vasconcelos, 25, aptº 304, inscrita no CPF. sob o nº.. 041.959.227-04, portadora da identidade nº 749.276, expedida/ pelo IFF. em 24.09.1956, reconhecida como a própria por mim - Tabelião e pelas cinco testemunhas, no final nomeadas e assis-</p> | | | | | |

unidades, as quais confirmam conhecer a testadora, bem como -
 que do presente farei enviar nota ao competente Distribuidor, no
 prazo da Lei. E, na presença das cinco testemunhas, pela testado
 ra me foi dito que desejava fazer o seu testamento e disposições/
 de última vontade, o que realmente fez, de forma livre e espontã
 nea, sem coação ou induzimento de qualquer espécie, em seu perfei
 to juízo e discernimento, segundo o meu parecer e o das cinco tes
 temunhas, perante as quais, pela testadora me foi declarado, em -
 língua nacional, o seguinte: 1) que nasceu nesta Cidade do Rio de
 Janeiro, no dia 31 de maio de 1913, sendo filha de Oswaldo Cardo
 so de Menezes e de Mercedes Gertrudes de Souza Menezes, já faleci
 dos; 2) que é viúva e não tem descendentes de qualquer natureza;-
 3) que, assim sendo, deixa e lega para Maria de Lourdes da Silva,
 brasileira, viúva, residente na rua Henrique de Vasconcelos, 25,-
 aptº 102, portadora da identidade do IFº nº 1.113.680, inscrita -
 no CPF sob o nº 544.244.257-66, todos os bens que ela testadora,
 atualmente possui e aqueles que venha a possuir por ocasião do -
 seu falecimento, inclusive todo e qualquer direito autoral e ou
 artístico; 4) que deixa, ainda, para Maria de Lourdes da Silva o
 direito ao uso da linha telefônica nº 227-3495, ou aquele que fu
 turamente venha a ter; 5) que nomeia testamentária e inventariã
 te e herdeira instituída, Maria de Lourdes da Silva, já qualifica
 da, dando-a por abonada em Juízo ou fora dele, independentemente/
 de prestação de fiança ou caução. Assim sendo, pediu-me que lhe/
 lavresse este instrumento que nessalmente fiz, na presença das -
 cinco testemunhas. Nestes termos dava por concluído o seu testa
 mento, que revoga qualquer outro anteriormente feito e pedia a -
 Justiça do País que o cumprisse e fizesse cumprir como aqui se de
 clara e contém, havendo-o assim por bom, firme e válido, o qual/
 li, em voz alta e clara, para ela testadora que o aceitou e assi
 na com as cinco testemunhas abaixo, presentes sem interrupção a -
 todo este ato e que são: Varta Martins Valladares Souza, brasilei

Testamento de Carolina Cardoso de Menezes. Fonte: acervo particular de Maria de Lourdes da Silva.

Anexo 2. Coluna *Broadcasting* de *O Malho*

HYMNO NACIONAL —
THEMA DE SAMBA...

Ha dias, num programma da "Mayrnick Veiga", ouvimos o cantor Moreira da Silva interpretando um samba.

Até ahí nada de novo, pois não era de esperar que elle cantasse uma ária da "Tosca" ou do "Rigoletto"...

O que nos chamou a attenção foi esse samba, intitulado "Minha patria", começar pelos acordes do "Hymno Nacional", em um evidente desrespeito á "imagem augusta do Brasil", como diz o Conde de Affonso Celso.

Já ha tempos, nas vespéras de um Carnaval, appareceu uma marcha de Nássara e Ary Barroso — "Garota Colossal" — em que a musica de Francisco Manoel tambem era "citada".

Houve protestos e a Censura Policial fez a fabrica "Victor" recolher os discos que já tinham sido lançados.

Desta vez, porém, ao que parece, a Censura ainda não desperdou...

Queremos crer que, mais uma vez, ella se manifeste contra o uso de acordes do "Hymno Nacional" pelo cantor Moreira da Silva.

Aquí ficam, pelo menos, estas pancadinhas na porta de d. Censura, destinadas a interromper o seu sono...

O SANTIAGO

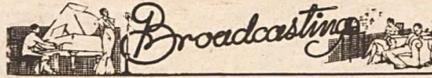


Allan Doyle

LEWIS DURBAN NA "TUPY"

O MALHO já teve occasião de alar no novo e interessante programma de radio-theatro policial da Radio Tupy "Lewis Durban, o Aventureiro", uma das muitas novidades que Theophilo de Barros deu á P. R. G.-3

"Lewis Durban, o Aventureiro", que é escripto e adaptado ao microphone por Allan Doyle, pseudonymo de um dos mais jovens e



"TUDO CABE NUM BEIJO"

Com o exito já indiscutivel do fox-canção "Tudo cabe num beijo", excellentemente gravado por Manoel Reis, Carolina Cardoso de Menezes affirmou-se uma compositora de alta linhagem. Até ha pouco, todos festejavam nella uma pianista movimentada e acrobatica, á maneira dos "swing-stars", da terra do "jazz". Mas Carolina é, agora, mais alguma cousa na admiração dos ouvintes de radio. E' a autora da linda melodia de "Tudo cabe num beijo", o fox que Pedro Vargaes lançou e Manoel Reis fixou na cêra de um disco que o consagra, tambem, como um cantor de 1º team...

scintillantes novelistas brasileiros, vem alcançando, cada dia que passa, um successo maior e mais reumbante. Na verdade, o programma de radio-theatro da "Tupy" melhora a olhos vistos, e, embora tenha ainda algumas falhas que só uma pratica mais longa poderá sanar, já é considerado a melhor irradiação do genero no "broadcasting" nacional. Na nossa opinião, o conto "Num vagão do Trem Azul...", transmitido nos ultimos dias do mez passado, foi o melhor de todos. Os artistas de "Lewis Durban, o Aventureiro" — Olavo de Barros, Olga Nobre, Carlos Machado, Arlette de Souza, Drummond Filho, Maria Clara de Alpoim e outros mais — tambem muito influem para o successo do romance de Allan Doyle.



ATILA NUNES

NA "EDUCADORA"

Dizem que as barcas da Cantareira são morosas. E são mesmo. A prova está no facto de Atila Nunes, um bom speaker que actuava numa estação de Nietheroy, só agora ter atravessado a Guanabara, vindo para a "Educadora". A F. R. B.-7 ganhou com elle um elemento já conhecido e apreciado. Atila Nunes vae se dar bem, certamente, com os ares do Rio.

PILULAS



(PILULAS DE PAPAÍNA E
PODOPHYLINA)

Empregadas com successo nas molestias do estomago, figado ou intestinos. Essas pilulas, além de tónicas, são indicadas nas dispépsias, dores de cabeça, molestias do figado e prisão de ventre. São um poderoso digestivo e regularizador das funcções gastro-intestinaes.

À venda em todas as pharmacias. Depositarios: JOÃO BAPTISTA DA FONSECA, Rua Acre, 38 — Viduo 28500, pelo correio 38000 — Rio de Janeiro.

Soffre de Asthma?

O REMEDIO REYNGATE

para o tratamento radical da Asthma, Dyspnéas, Influenza, Deffluxos, Bronchites Catarrhaes, Tosses rébeldes, Cansaço, Chiados do Peito, Sulfocações, é um MEDICAMENTO de valor, composto exclusivamente de vegetaes.

Distribuidores: DROGARIA SUL AMERICANA.

Largo de S. Francisco de Paula, 42 — Rio de Janeiro.

SOMBRA E LUZ

Revista illustrada, de Occultismo e Espiritualismo scientifico é publicada todos os mezes com um magnifico sumario que abrange a universalidade das

SCIENCIAS OCCULTAS Predefizes, Horoscópios, Numero Sagrado, Espiritismo, Chiromancia, Magia, etc., etc. 51, RUA DA MISERICORDIA — Phone 42-1842

Director: Demétrio de Toledo

— Phone particular: 27-7245.

Será enviado, gratuitamente, um n.º de SOMBRA E LUZ, a todos que o solicitarem, por carta, ao seu Director.

DR. CARLOS MARTINS
TEIXEIRA

Clinica Medica — Glandulas de secreção interna, engorda, emagrecimento, perturbações do crescimento.

Consultorio: Quitanda, 45-A, 5º andar, salas 53, 54 e 55 — Teleph. 43-0361. — Residencia: 27-3702.

TONICO PODEROSO
VINOVITA
"VINHO DA VIDA"
RESTAURADOR DAS FORÇAS

O MALHO

•••

14 - VII - 1938

Coluna *Broadcasting*: "Tudo cabe num beijo" (*O Malho*, ed.VII, p.14,1938).

Anexo 3. Reportagem na *Revista do Rádio*



"Os
Portugueses
são loucos
por nossa
Música!"



o pianista do sua cabine deu um sinal com a mão e gritou:

— Vamos gravar...

Um americano, na sala contígua, ligou o gravador de fita e, logo depois, os sons de "Luar de Paquetá", encheram a sala. No estúdio, olhando-se através do vidro da técnica, via-se uma pianista — Carolina Cardoso de Menezes —, e um violonista — José Menezes, que ditimamente vem sendo chamado José "Novo Som" Menezes, em virtude do estilo com que está gra-

Palpitante entrevista com Carolina Cardoso de Menezes, a mais popular pianista do Brasil

vando, à maneira de Les Paul, isto é tocando diversas vezes um só instrumento em um disco, — atualmente os dois maiores sucessos da Sinter, uma

fábrica de gravação surgida há pouco mais de um ano.

O diretor-artístico da companhia, sr. Paulo Serrano, que antes de se dedicar inteiramente à indústria discográfica da Capitol, em Hollywood, encontrava-se na técnica, ouvindo atenta mente. Os seus olhos estavam fixos no violonista e, após ter passado a tensão inicial do início da gravação, comentou:

— Gosto de ver Menezes tocar. Sentado quietinho em seu canto, não co-

— 12 —

Revista do Rádio
nº 11 - 16.10.1951

REVISTA DO RÁDIO

Director Amalino Domingos

Anexo 4. Coluna *Buraco da Fechadura* da *Revista do Rádio*

BURACO

da Fechadura

REVELAÇÕES
DE UMA
REPORTER
INDISCRETO




CAROLINA CARDOSO DE MENEZES

- Manequim 42
- Altura 1.54cms.
- Pesa 47 quilos
- Uma das maiores pianistas brasileiras
- Contratada da Rádio Nacional
- Usa pasta dental Gessy
- "Torcedora" do Fluminense
- Seu perfume é Arpège
- Gosta de vestir-se a esporte
- Sapatos n.º 33
- Adora a cor branca
- Veste-se pelas "Modas Beverly" em Copacabana
- Mora no Flamengo
- Adora o sol e a praia
- Seu esporte predileto é corrida de cavalo

- Lê muito, de dia e de noite
- Não crê em superstições
- Tem pavor de chuva
- Já esteve em Portugal cerca de 6 meses
- Acorda geralmente às 7 da manhã
- Conhece quase todo o Brasil
- Só usa aliança de casamento e outra de platina
- Não gosta de jóias
- Dorme, em geral, às 11 da noite
- Seus cabelos são castanhos claros
- Olhos grandes, escuros e expressivos
- Morena clara
- Prefere esmalte Peggy Sage, cor "Soirée".
- Tem a mania das bolsas.

- Iniciou sua carreira em 1932, na Rádio Sociedade
- Já gravou mais de 200 discos
- Seu maior sucesso foi "Ausência", samba de sua autoria
- Fan incondicional de Betty Davis, Ingrid Bergman e James Mason
- No teatro sua preferência recai sobre Procópio, Jaimo Costa e Eva
- Detesta andar sózinha
- Feliz, porque gosta de todo mundo
- Vai comprar um automóvel
- Usa baton claro de Helena Rubinstein
- Não fuma
- Nunca bebeu nada que contenha álcool

REVISTA DO RÁDIO

- 11 -

Anexo 5. Foto - Fafá Lemos e Maria Teresa Madeira

Fafá Lemos e Maria Teresa Madeira, Casa São Luiz no Bairro do Caju, Rio de Janeiro, RJ, 2003. Fonte: acervo particular desta pesquisadora.

Anexo 6. Foto - Carolina Cardoso de Menezes e Jairo Severiano



Carolina Cardoso de Menezes e Jairo Severiano. Fonte: arquivo pessoal de Jairo Severiano.

Anexo 7. Maria Teresa Madeira e Carolina Cardoso de Menezes



Maria Teresa Madeira e Carolina Cardoso de Menezes na Sala Funarte do Rio de Janeiro em 21/10/2000. Acervo pessoal desta pesquisadora. (Foto: Carolina de Holanda)

Anexo 8. Partitura de *Effervescent*, de Fats Waller



RHYTHMIC PIANO SOLOS

| | |
|------------------------------------|--------------------|
| BUBBLES | Johnny Johnson |
| MOONSTONE | Johnny Johnson |
| PUNCH DRUNK | Johnny Johnson |
| ON THE PARKWAY | Johnny Johnson |
| EFFERVESCENT | Fats Waller |
| VIPERS DRAG | Fats Waller |
| AFRICAN RIPPLES | Fats Waller |
| ALLIGATOR CRAWL | Fats Waller |
| CLOTHES' LINE BALLET | Fats Waller |
| STUDY IN STEEL | Reginald Foresythe |
| STUDY IN COPPER | Reginald Foresythe |
| STUDY IN DURALUMIN | Reginald Foresythe |
| DEEP FOREST | Reginald Foresythe |
| (Hymn to Darkness) | & Earl Hines |
| THROUGH THE TREES | Reginald Foresythe |
| IMPROVISATION | Lee Sims |
| BLUE FINGERS | Lee Sims |
| CONTRASTS | Lee Sims |
| SHOUTIN' "GLORY"!(Spiritual) | Lee Sims |
| FRIVOLITY | Lee Sims |



2/6

KEITH PROWSE
MUSIC PUBLISHING CO. LTD.
90 New Bond Street, London, W. 1

Barbelle

EFFERVESCENT

By THOMAS "FATS" WALLER

PIANO

Copyright MCMXXXIV by Joe Davis Inc., New York, U.S.A.
Keith Frowse & Co. Ltd., for Gt. Britain, Ireland, Colonies, Dependencies, Dominions (excluding Canada & Australasia), Mandated Territories and the Continent of Europe 3785

4

The first system of music consists of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth-note patterns and rests, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and bass notes.

The second system continues the musical piece, showing a consistent rhythmic and harmonic structure between the two staves.

The third system introduces a more complex melodic line in the upper staff, including some slurs and accents, with a corresponding accompaniment in the lower staff.

The fourth system maintains the established musical style, with clear melodic and harmonic parts on both staves.

The fifth system shows a continuation of the musical themes, with some changes in the bass line accompaniment.

The sixth and final system on the page concludes the piece, featuring a final melodic phrase in the upper staff and a corresponding bass line.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble and bass clef. The music is in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The right hand features a complex, rhythmic melody with many beamed notes, while the left hand provides a steady accompaniment of chords and single notes.

Second system of musical notation. The right hand has a melodic line with several accents (^) and slurs. The left hand includes some dynamic markings such as *sfz* (sforzando) and *z* (zaccato).

Third system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic and harmonic patterns as the previous systems.

Fourth system of musical notation, featuring more intricate melodic lines in the right hand and a consistent bass line.

Fifth system of musical notation, introducing triplet markings (*3*) over the right-hand melody.

Sixth system of musical notation, concluding the page with triplet markings and a final cadence in the right hand.

6

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has one sharp (F#). The treble clef part features a triplet of eighth notes in the first two measures, followed by a quarter note and an eighth note. The bass clef part provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features similar triplet patterns in the treble clef and accompaniment in the bass clef.

Third system of musical notation, marked with "L.H." in the left hand. The treble clef part has a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The bass clef part continues with a steady accompaniment.

Fourth system of musical notation, showing a continuation of the complex rhythmic patterns in the treble clef and the accompaniment in the bass clef.

Fifth system of musical notation, featuring a mix of eighth and sixteenth notes in the treble clef and a consistent accompaniment in the bass clef.

Sixth system of musical notation, concluding the page with a final cadence in the treble clef and a sustained accompaniment in the bass clef.

Anexo 9. Partitura de *African Ripples*, de Fats Waller

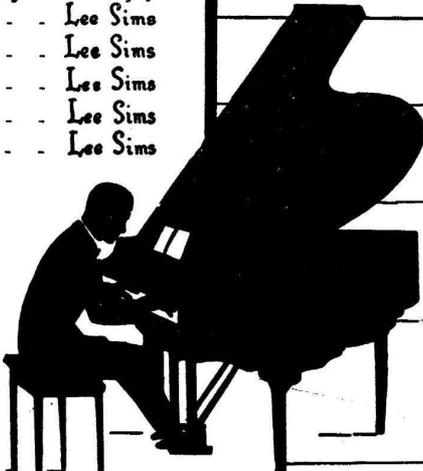


RHYTHMIC PIANO SOLOS

| | |
|------------------------------|--------------------|
| BUBBLES | Johnny Johnson |
| MOONSTONE | Johnny Johnson |
| PUNCH DRUNK | Johnny Johnson |
| ON THE PARKWAY | Johnny Johnson |
| EFFERVESCENT | Fats Waller |
| VIPER'S DRAG | Fats Waller |
| <u>AFRICAN RIPPLES</u> | Fats Waller |
| ALLIGATOR CRAWL | Fats Waller |
| CLOTHES' LINE BALLET | Fats Waller |
| STUDY IN STEEL | Reginald Foresythe |
| STUDY IN COPPER | Reginald Foresythe |
| STUDY IN DURALUMIN | Reginald Foresythe |
| DEEP FOREST | Reginald Foresythe |
| (Hymn to Darkness) | & Earl Hines |
| THROUGH THE TREES | Reginald Foresythe |
| IMPROVISATION | Lee Sims |
| BLUE FINGERS | Lee Sims |
| CONTRASTS | Lee Sims |
| SHOUTIN' 'GLORY'!(Spiritual) | Lee Sims |
| FRIVOLITY | Lee Sims |

Price  sch

KEITH PROWSE MUSIC PUBLISHING CO. LTD.,
LONDON, W. 1





Made in England

Respectfully dedicated to Gordon Whyte
AFRICAN RIPPLES

By THOMAS "FATS" WALLER

Moderato
8va... loco

mf

mp

mp

f

8va... loco

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and an accent (>) over the final note. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment. The dynamic marking *f* is present.

Second system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a slur over the first two measures and an accent (>) over the final note. The bass clef staff has a harmonic accompaniment. The dynamic marking *mf* is present. A section marker 'A' is located above the final measure.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with various fingerings and slurs. Handwritten annotations include '3 4 3 4 5' above the first measure, '2 3 2' above the second measure, and '2 3 2' above the final measure. The bass clef staff has a harmonic accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a slur over the first two measures and an accent (>) over the final note. The bass clef staff has a harmonic accompaniment. The dynamic marking *mf* is present. A section marker 'A' is located above the final measure.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a slur over the first two measures and a section marker 'A' above the final measure. The bass clef staff has a harmonic accompaniment.

4

Handwritten musical score for piano, consisting of five systems of two staves each. The score includes various musical notations such as dynamics (*ff*, *f*), articulation (accents), and performance instructions (*8va*, *loco*, *R.H.*). Handwritten annotations include numbers 1 2 3 4 and 1-2-3-4 above the staves, and asterisks and "2a" below. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

8va..... loco



8va..... loco 8va..... loco 8va..... loco

mp



8va..... loco 8va..... loco 8va..... loco



8va

f



8va..... loco 8va..... loco 8va..... loco



CODA

p dim. pp



Anexo 10. Partitura de *Preludiando*, de Carolina Cardoso de Menezes

«ALMIRANTE»

Ao meu grande amigo Jurandyr Cabral, com o meu abraço amigo

PRELUDIANDO

FOX

CAROLINA CARDOSO DE MENEZES

INTROD.
8ª acima

Control exclusivo para todos os países "E. S. Mangione — Edição "A MELODIA" S. Paulo
— Brasil — Registrada na Escola Nacional de Musica do Rio de Janeiro —
(Copyright) 7 Maio 1946 — E.S.Mangione Editor — S. Paulo — Brasil

«ALMIRANTE»

The first system of musical notation consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one sharp (F#). The music begins with a first ending bracket over the first two measures of the treble staff. The melody in the treble staff features eighth-note patterns with triplets. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system continues the piece. It features similar rhythmic patterns in the treble staff, including triplets and eighth notes. The bass staff continues with a steady accompaniment. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

The third system includes a handwritten annotation 'to meno' written in blue ink below the bass staff. The music continues with complex rhythmic figures and triplets in both staves. A handwritten note 'com 5.ª an' is written at the end of the system.

The fourth system shows further development of the musical themes. The treble staff has more intricate melodic lines with triplets. The bass staff maintains a consistent accompaniment. The notation includes slurs and various articulation marks.

The fifth system concludes the piece. It features a final melodic flourish in the treble staff and a concluding bass line. The word 'fim' is written at the end of the system. The number '3379' is printed in the bottom left corner of the system.

All performing rights strictly reserved. Copyright cedida a Robbins International Corporation — 799 Seventh Avenue — New York City — U.S.A. para todos os países do mundo exceto: Brasil, Argentina, Chile, Uruguay e Paraguay — Reservado de acordo com a lei todos os direitos de: Execução, Tradução, Transcrição e Arranjo para todos os países.

**Anexo 11. *Rosas Amarelas para uma pianista* (manuscrito), de Carolina
Cardoso de Menezes**

Rosas Amarelas
para uma pianista

Carolina Cardoso de Menezes.
dedicada a

Maria Alice Saraiva
1987.

"ROSAS AMARELAS PARA UMA PIANISTA"

MÚSICA
CAROLINA CARDOSO DE MENEZES

Baixo

The musical score is written on ten systems of staves. The first system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef, both in 3/4 time. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The word "Baixo" is written above the bass staff. The subsequent systems are arranged in pairs, each with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The piece concludes with a final cadence in the last system.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely for piano. The page is numbered 115 in the top right corner. The music is arranged in eight systems, each consisting of two staves (treble and bass clef). The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. Key markings include *mf* (mezzo-forte) and *pp* (pianissimo). A section of the music is marked *Coda*. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript. The page is framed by dark borders on the left and right sides.

Handwritten musical score for piano, page 116. The score consists of five systems of two staves each. The first system has a treble clef and a key signature of one flat. The second system has a treble clef and a key signature of two flats. The third system has a treble clef and a key signature of two flats. The fourth system has a treble clef and a key signature of two flats. The fifth system is labeled "CODA" and ends with a double bar line and the word "FIM". There are several empty staves at the bottom of the page.

Anexo 12. Partitura de *Rosas Amarelas para uma pianista*, de Carolina Cardoso de Menezes

Dedicada à Maria Alice Saraiva

Rosas amarelas para uma Pianista

Carolina Cardoso de Menezes

1987

Piano

Pno.

Pno.

Pno.

2 Rosas amarelas para uma Pianista

Pno.

20

Pno.

27 Coda

Pno.

33

Pno.

38

Pno.

43

Rosas amarelas para uma Pianista

3

Pno.

49

This system contains measures 49 through 53. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Pno.

54

This system contains measures 54 through 58. The right hand continues the melodic development with more complex rhythmic patterns, and the left hand maintains a steady accompaniment.

Pno.

59

This system contains measures 59 and 60. The right hand has a more active melodic line, and the left hand provides a simple accompaniment.

Pno.

61

This system contains measures 61 through 64. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand provides a harmonic accompaniment.

Pno.

65

Coda

This system contains measures 65 through 67, marked as the Coda. The right hand has a melodic line, and the left hand provides a simple accompaniment.

Anexo 13. *Uma rosa para Pixinguinha* (manuscrito), de Radamés Gnattali

Uma Rosa para Pixinguinha

Mod.

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top, the title "Uma Rosa para Pixinguinha" is written in cursive. Below the title, the word "Mod." is written above the first staff. The score consists of six systems of staves. The first system has a treble clef staff and a bass clef staff. The second system has a circled "Solo" marking in the treble staff and an "8va" marking in the bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like "p".

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is organized into several systems, each consisting of multiple staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (sharps, flats, naturals), and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also some handwritten annotations and corrections, including a large 'E' with a slash and a '3' written below a staff. The handwriting is in dark ink, and the paper shows signs of age with some staining and discoloration. The overall appearance is that of a working draft or a composer's sketch.

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is written in black ink and consists of several systems of staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals (sharps, flats, naturals), and articulation marks. There are several annotations in blue ink, including the word "Fin" underlined, and circled phrases "Pauces" and "Mais". The paper shows signs of wear, with some blueish stains and a slightly uneven texture. The handwriting is clear but shows some corrections and overlapping lines, particularly in the lower systems. The overall appearance is that of a working draft or a composer's sketch.

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. The page is numbered '123' in the top right corner. The notation is organized into two systems, each consisting of two staves. The first system begins with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The second system begins with a bass clef on both the upper and lower staves. The notation includes various musical symbols: notes, rests, accidentals (sharps, flats, naturals), and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also handwritten annotations: 'DE. ao fim' written in the right margin of the second system, and 'volta forçando' circled in the right margin below the second system. The paper shows signs of age, including some staining and discoloration.

Anexo 14. Partitura de *Uma rosa para Pixinguinha*, de Radamés Gnattali

Uma Rosa Para Pixinguinha

Radamés Gnattali

Moderato

6

11

8va

11

15

2

Uma Rosa Para Pixinguinha

20

Musical notation for measures 20-23. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 20 features a melodic line in the treble with eighth notes and a bass line with chords. Measure 21 has a melodic line with a slur and eighth notes, and a bass line with chords. Measure 22 shows a melodic line with a slur and eighth notes, and a bass line with a whole note chord. Measure 23 has a melodic line with eighth notes and a bass line with a whole note chord.

24

Musical notation for measures 24-27. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 24 has a melodic line with a slur and eighth notes, and a bass line with a whole note chord. Measure 25 has a melodic line with eighth notes and a bass line with a triplet of eighth notes. Measure 26 has a melodic line with eighth notes and a bass line with a triplet of eighth notes. Measure 27 has a melodic line with eighth notes and a bass line with a triplet of eighth notes.

28

Musical notation for measures 28-30. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 28 has a melodic line with eighth notes and a bass line with a triplet of eighth notes. Measure 29 has a melodic line with eighth notes and a bass line with a triplet of eighth notes. Measure 30 has a melodic line with eighth notes and a bass line with a triplet of eighth notes.

31

Fine

Musical notation for measures 31-35. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 31 has a melodic line with eighth notes and a bass line with a whole note chord. Measure 32 has a melodic line with eighth notes and a bass line with a whole note chord. Measure 33 has a melodic line with eighth notes and a bass line with a whole note chord. Measure 34 has a melodic line with eighth notes and a bass line with a whole note chord. Measure 35 has a melodic line with eighth notes and a bass line with a whole note chord.

36

Musical notation for measures 36-39. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 36 has a melodic line with eighth notes and a bass line with a whole note chord. Measure 37 has a melodic line with eighth notes and a bass line with a whole note chord. Measure 38 has a melodic line with eighth notes and a bass line with a whole note chord. Measure 39 has a melodic line with eighth notes and a bass line with a whole note chord.

Musical notation for measures 40-44. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 40 starts with a treble staff containing a half note G4 and a bass staff with a whole note chord of F4 and C4. The melody in the treble staff continues through measures 41-44, featuring a series of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 44. The bass staff provides harmonic support with chords and single notes.

Musical notation for measures 45-48. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 45 starts with a treble staff containing a half note G4 and a bass staff with a whole note chord of F4 and C4. The melody in the treble staff continues through measures 46-48, featuring a series of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 48. The bass staff provides harmonic support with chords and single notes.

Musical notation for measures 49-52. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 49 starts with a treble staff containing a half note G4 and a bass staff with a whole note chord of F4 and C4. The melody in the treble staff continues through measures 50-52, featuring a series of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 52. The bass staff provides harmonic support with chords and single notes.

Musical notation for measures 53-56. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 53 starts with a treble staff containing a half note G4 and a bass staff with a whole note chord of F4 and C4. The melody in the treble staff continues through measures 54-56, featuring a series of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 56. The bass staff provides harmonic support with chords and single notes.

Musical notation for measures 57-60. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 57 starts with a treble staff containing a half note G4 and a bass staff with a whole note chord of F4 and C4. The melody in the treble staff continues through measures 58-60, featuring a series of eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 60. The bass staff provides harmonic support with chords and single notes.

4

Uma Rosa Para Pixinguinha

The musical score is written for piano in a key with one flat (B-flat major or D minor). It begins at measure 61. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes, followed by a five-note scale-like passage, and then a series of chords and a triplet of eighth notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and a triplet of eighth notes. The piece concludes with the instruction "D.C. al Fine".

Anexo 15. Partitura de *Ping Pong* de Carolina Cardoso de Menezes

Ping Pong

Carolina Cardoso de Menezes

Allegro (♩ = 116)
non legato

mf

mf

cresc.

f

mf

5

9

13

2

Ping Pong

17

cresc.

f

Musical notation for measures 17-20. Treble clef, bass clef. Dynamics: *cresc.*, *f*.

21

p

Musical notation for measures 21-24. Treble clef, bass clef. Dynamics: *p*.

25

Musical notation for measures 25-28. Treble clef, bass clef.

29

mp

Musical notation for measures 29-32. Treble clef, bass clef. Dynamics: *mp*.

33

mf

Musical notation for measures 33-36. Treble clef, bass clef. Dynamics: *mf*.

Ping Pong

37

Musical notation for measures 37-40. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand, with a more complex bass line in the left hand.

41

cresc.

f > *mf*

Musical notation for measures 41-44. The system consists of a grand staff. Measure 41 begins with a *cresc.* marking. The right hand has a melodic line with some grace notes, while the left hand provides a steady accompaniment. A dynamic change from *f* to *mf* is indicated in measure 44.

45

Musical notation for measures 45-48. The system consists of a grand staff. The right hand continues with a rhythmic pattern, and the left hand has a more active bass line.

49

cresc.

f

Musical notation for measures 49-52. The system consists of a grand staff. Measure 49 begins with a *cresc.* marking. The right hand has a melodic line with grace notes, and the left hand has a bass line with some rests. A dynamic marking of *f* is present in measure 51.

53

f

Musical notation for measures 53-56. The system consists of a grand staff. Measure 53 begins with a dynamic marking of *f*. The right hand has a complex, multi-measure rest followed by a melodic line, while the left hand has a bass line.

4

Ping Pong

57

Musical notation for measures 57-60. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat (B-flat). The music features a complex texture with many beamed notes and chords in the treble, and a more rhythmic accompaniment in the bass.

61

Musical notation for measures 61-64. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat. The music continues with complex textures. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in measure 64.

65

Musical notation for measures 65-68. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat. The music continues with complex textures. A dynamic marking of *f* (forte) is present in measure 68.

69

Musical notation for measures 69-72. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat. The music continues with complex textures.

73

Musical notation for measures 73-76. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one flat. The music continues with complex textures.

Ping Pong

77

mf

Detailed description: This system contains measures 77 through 80. The right hand features a complex, rhythmic melody with many beamed notes and slurs. The left hand provides a steady accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *mf* is present in the fourth measure.

81

f mf

Detailed description: This system contains measures 81 through 84. The right hand continues with a fast, intricate melodic line. The left hand accompaniment includes some chords with accents. Dynamic markings of *f* and *mf* are shown in the third and fourth measures respectively.

85

8va-----
mp

Detailed description: This system contains measures 85 through 88. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand accompaniment features chords with slurs. A dynamic marking of *mp* is in the fourth measure. An *8va* marking is present above the final measure.

89

Detailed description: This system contains measures 89 through 92. The right hand has a melodic line with eighth notes. The left hand accompaniment consists of chords and some moving lines.

93

cresc. f mf

Detailed description: This system contains measures 93 through 96. The right hand has a melodic line with eighth notes. The left hand accompaniment features chords with slurs. Dynamic markings of *cresc.*, *f*, and *mf* are shown in the first, third, and fourth measures respectively.

6

Ping Pong

97

Musical score for measures 97-99. The piece is in 2/4 time. Measure 97 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a simple accompaniment. Measure 98 shows a change in the bass line with a half-note chord and a quarter-note bass line. Measure 99 continues the melodic and harmonic development.

100

cresc.

Musical score for measures 100-103. Measure 100 begins with a treble clef and a melodic line, while the bass clef has a simple accompaniment. Measure 101 introduces a key signature change to one flat (B-flat major) and includes the instruction *cresc.* (crescendo). Measure 102 continues the melodic line with a half-note chord in the bass. Measure 103 concludes the phrase with a final chord in the bass.

104

f *ff*

Musical score for measures 104-107. Measure 104 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a simple accompaniment. Measure 105 continues the melodic line. Measure 106 includes the instruction *f* (forte) and features a half-note chord in the bass. Measure 107 concludes the phrase with a final chord in the bass, marked *ff* (fortissimo).