

O feitio da inovação na década de 1930: a contribuição de Vadico para a música popular brasileira

Rafael dos Santos (UNICAMP, Campinas)

rdsantos@unicamp.br

Resumo: A década de 1930 foi um período em que a música popular brasileira foi fortemente influenciada por tangos, *blues*, *jazz bands* e musicais norte-americanos. Nesse período, através de inovações técnicas e estilísticas tais como uma maior cromatização da harmonia, orquestrações e novas formações instrumentais, começa a se definir um novo tipo de música popular brasileira, marcada por hibridismos e com características urbanas. Identificando aspectos rítmicos, melódicos, harmônicos e estruturais em *Feitio de oração* (a primeira composição da dupla Noel Rosa e Vadico), este trabalho pretende verificar até que ponto Vadico contribuiu para a criação de novos padrões estéticos da música popular brasileira.

Palavras chave: Vadico, música popular brasileira, música popular e estética, samba-canção, análise musical.

Innovation in the 1930's: Vadico's contribution to Brazilian popular music

Abstract: During the 1930s, Brazilian Popular Music was strongly influenced by tangos, blues, jazz bands and musicals. During that period, a new type of popular music marked by hybridisms and with urban features appears in Brazil, through technical and stylistic innovations, including: more chromatic harmony, orchestration and new instrumental combinations. By identifying rhythmic, melodic, harmonic and structural aspects of *Feitio de oração* (the first composition by Noel Rosa and Vadico), the purpose of this work is to verify how much Vadico contributed for the creation of new aesthetical patterns in Brazilian Popular Music.

Key words: Vadico, Brazilian popular music, popular music and aesthetics, samba-canção, music analysis.

1. Introdução

Feitio de oração ocupa um lugar de destaque no cenário da música popular brasileira e chegou até mesmo a inspirar um artigo importante de Rafael José de Menezes Bastos, de cunho antropológico, intitulado *A origem do samba como invenção do Brasil: sobre "Feitio de Oração" de Vadico e Noel Rosa (Por que as canções têm música?)*. O autor reconhece Noel como uma espécie de mediador cultural que, ao transitar entre o morro e a cidade, produz uma obra que expressa a um só tempo a busca de autenticidade e a inovação da arquitetura musical da nossa música popular (BASTOS, 1995). Distintamente do artigo de Bastos, que busca, através da transcrição e análise, subsídios que permitam estabelecer uma interlocução (*um aporte interlocutório*) do texto com a música, este trabalho se dirige quase que exclusivamente à dimensão musical desta canção, cuja autoria é atribuída a Vadico, parceiro de Noel em várias composições. Além disso, estabeleceu-se como "Música I" apenas a composição desvinculada da introdução e do arranjo, aqui considerados como contribuições do arranjador ou dos músicos da Orquestra Copacabana, que não foram identificados na primeira gravação, de 1933. Com esta análise busca-se identificar em que medida Vadico incorporou a esta composição elementos harmônicos e melódicos do *jazz* que contribuíram para a criação de novos padrões estéticos da música popular brasileira.

2. Vadico

Conhecido como um dos principais parceiros de Noel Rosa, Osvaldo de Almeida Gogliano, conhecido como Vadico, atuou intensivamente como compositor, pianista e arranjador. Entretanto, com exceção de suas obras em parceria com o Poeta da Vila e algumas poucas outras (como no caso de *Prece*, de 1958, com Marino Pinto), até o momento não se encontram disponíveis registros em gravação ou partitura de sua produção, e nem mesmo se sabe se ainda existem.

Vadico era paulistano, nascido em 1910, no Brás; era descendente de imigrantes italianos e todos os seus irmãos eram músicos. Seu irmão Dirceu fez o Conservatório Dramático Musical de São Paulo e sua irmã Rute era formada em piano e harmonia (MARCONDES, 1998, p.797). Sabe-se que a música européia tradicional exerceu uma influência considerável na sua formação; sua educação musical incluiu o estudo formal de piano, harmonia e composição (MÁXIMO e DIDIER, 1990, p. 266). Anos depois, já durante o período de sua carreira internacional, que começou em 1939, estudou harmonia, contraponto, composição musical e regência com o compositor italiano Mario Castelnuovo Tedesco (MARCONDES, 1998, p.797). Foi para o Rio de Janeiro em 1931, aos 21 anos de idade, mas um pouco antes disso já tinha duas composições gravadas: o samba *Deixei de ser Otário*, de 1929, gravado por Genésio Arruda na Odeon, e o samba *Arranjei Outra*, com Dan Mallio Carneiro, gravado por Francisco Alves em 1930. Também já fazia arranjos nesta época.

3. *Feitio de oração*

Em 1933, já trabalhando como pianista e arranjador na Odeon, Vadico foi apresentado pelo maestro Eduardo Souto a Noel Rosa. Conforme contam Joaquim SEVERIANO e Zuza Homem de MELLO (1998, p. 122), ao ouvir uma composição recente de Vadico, Noel ficou impressionado com a beleza e o clima místico da melodia, trazendo dois dias depois a letra para aquele que foi o primeiro samba da dupla, *Feitio de oração*, e marcando o início de uma parceria que iria durar até 1936, um ano antes da morte do compositor.

O primeiro registro fonográfico de *Feitio de oração*, usado como referência para este trabalho, foi realizado na Odeon em julho de 1933 por Francisco Alves e Castro Barbosa acompanhados pela Orquestra Copacabana. (MÁXIMO, 1990, p.75 e ALVES, 1988, p.74). Esta orquestra, que gravava regularmente para a Odeon, era conhecida até 1930 como “Orquestra Pan American do Cassino Copacabana”. Paulo Aragão, citando a “Discografia Brasileira” (catálogos organizados por Jairo Severiano), aponta a formação inicial do grupo como sendo: violino, clarineta/saxofone, saxofone, trompete, trombone, piano, tuba, banjo e bateria (ARAGÃO, 2001, p.55). Ouvindo-se o fonograma é possível identificar a seguinte instrumentação: trompete, saxofone, trombone, piano, tuba e percussão, que inclui surdo, caixa e tamborim. Cabe aqui apontar a semelhança desta formação com aquela das bandas de *jazz* antigo, dos anos 20 e 30 do século 20, chamadas de “Nova Orleans” ou “Dixieland”.

Embora apareça registrado apenas como samba, *Feitio de oração* pode ser considerado um samba-canção, pois o seu andamento é lento quando comparado aos sambas de carnaval. Composto num período em que o gênero já estava quase consolidado, já não traz em seu ritmo traços do maxixe.¹ Contudo, ao escutar-se atentamente a gravação de Francisco Alves, percebe-se que nela o “casamento puro e simples do samba com a canção” (TINHORÃO, 1978, p.151) que já estava bem resolvido em outras composições da época, soa desajeitado. Sua melodia, de caráter melancólico e com momentos de tensão e dramaticidade, graças à ocorrência de notas longas que propiciam o prolongamento da extensão das vogais, seqüências de intervalos que ampliam sua extensão e uma longa frase cromática

¹ Segundo José Ramos TINHORÃO (1978, p.151-157), o samba-canção, também chamado de samba de meio ano para se distinguir dos sambas de carnaval, surgiu em 1928 e se consolidou na década de 1930.

² Luiz TATIT (1996, p.10), em seu livro *O cancionista*, descreve detalhadamente dois tipos de tensividade da canção. De um lado, a tensividade passional, relacionada com prolongamento de vogais, continuidade, extensão melódica, que traduz o estado de alma do cancionista (modalidade do ser). Do outro, a tensividade somática, associada à **ação** (modalidade do fazer), que acentua o ritmo, através da redução da duração das vogais, dos cortes consonantais e de progressões melódicas mais rápidas e segmentadas.

descendente, parece ter sido forçadamente encaixada no ritmo de samba, criando um clima de ação e exaltação, o que, de certo modo, não é compatível com a letra.² Tal adaptação possivelmente ocorreu por razões comerciais, visando atender à demanda do mercado na época, uma vez que o samba estava conquistando a consagração perante o público consumidor de música popular no Brasil.

4. Estrutura

Gravada originalmente na tonalidade de Mi bemol Maior, *Feitio de oração* é na forma de canção ternária tradicional, ou seja, **A-B-A**, com 48 compassos, mais 8 compassos de introdução repetidos integralmente no final como coda. A seção **A** é periódica, formada por duas frases contrastantes de 8 compassos cada. A seção **B** é dividida em uma frase semi-conclusiva de 8 compassos seguida de um grupo de frases. Outro aspecto desta canção também característico da forma ternária tradicional é que a seção **A** é fechada, começando e terminando na tonalidade

FRASE 1

Quem a - cha vi - ve se per - den - do por is -

- so ho - je eu vou me de - fen - den - do Da dor

tão cru - el des - ta sau - da - de Que por in - fe - li - ci - da -

- de Meu po - bre pei - toin - va - de Por is - soa - go -

- ra Lá na Pe - nha vou man - dar - Mi - nha mo - re - na pra can - tar -

- Com sa - tis - fa - ção... E com har - mo - ni -

- a Es - ta tris - te me - lo - di - a Que é meu sam -

- ba Em fei - ti - o deo - ra - ção Ba

FRASE 2

FRASE 3

GRUPO DE FRASES

original, enquanto que a seção **B** é aberta, terminando na região da medianta (ver Fig.1).

Fig.1 - Melodia cifrada de *Feitio de oração*, de Vadico e Noel Rosa, mostrando sua estrutura.

Afirmar que esta melodia de Vadico tem um “clima místico” seria subjetivo demais, entretanto, o título e o tema dos versos sugerem que de fato possa ter havido percepção. Existem pelo menos dois fatores que podem ter contribuído para que Noel tenha percebido, por associação a matrizes cultas, um clima de serenidade e misticismo. Primeiro, logo no início da canção, chama a atenção do ouvinte a semelhança do primeiro compasso com a peça *Träumerei* (*Sonho*, da coleção *Kinderszenen*, op.15) do compositor alemão Robert Schumann. Segundo, as suspensões melódicas existentes na melodia, que serão discutidas mais adiante (Fig.6 e Fig.7), são encontradas, por exemplo, na *Ave Maria D.839*, Op. 52, No. 6 de Schubert. Segue abaixo o poema de Noel, que tem 3 estrofes e um refrão:

Feitio de oração

Quem acha vive se perdendo
Por isso agora eu vou me defendendo
Da dor tão cruel desta saudade
Que por infelicidade
Meu pobre peito invade

***Por isso agora
Lá na Penha vou mandar
Minha morena pra cantar
Com satisfação...
E com harmonia
Esta triste melodia
Que é meu samba
Em feitio de oração***

Batuque é um privilégio
Ninguém aprende samba no colégio
Sambar é chorar de alegria
É sorrir de nostalgia
Dentro da melodia

O samba na realidade
Não vem do morro nem lá da cidade
E quem suportar uma paixão
Sentirá que o samba então
Nasce do coração.

As estrofes são cantadas na seção **A**, e o refrão na seção **B**. Após a segunda estrofe, o refrão é cantado novamente, funcionando como uma transição para a seção instrumental, que começa na seção **A**. A Tab.1 abaixo mostra como os versos são encaixados na forma da canção, e o

<i>Introd.</i>	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>A</i>	<i>Coda</i>
Instru- mental	Primeira estrofe	Refrão	Segunda estrofe	Refrão	Instru- mental	Instru- mental	Terceira estrofe	Instru- mental como na Introdução
8 c	16 c	16 c	16 c	16 c	16 c	16 c	16 c	8 c

plano do arranjo, com número de compassos por seção.

Tab.1 - Disposição dos versos na forma e plano de arranjo de *Feitio de oração*.

A letra de *Feitio de oração* já foi citada por estudiosos como sendo um marco do desenraizamento do samba. Para Valter Krausche, “O Rio de Janeiro, apesar de continuar sendo o grande centro reprodutor da música popular, perdia o privilégio de ser o único palco, e até, o único berço do samba. O local em que ele poderia nascer, comum a várias regiões, era o ‘coração’ “ (KRAUSCHE, 1983, p.35). Ao ouvir a composição de Vadico pela primeira vez, Noel provavelmente percebeu que, do ponto de vista melódico e harmônico (criando um clima místico, nostálgico e romântico), não era mais maxixe (associado à cidade através da música feita na casa da Tia Ciata), nem samba do morro (samba do Estácio), e sim um samba romântico, que “nasce do coração”, revelando a transformação do gênero, até então identificado como manifestação étnica, em símbolo de brasilidade, ou seja, em elemento constitutivo da identidade nacional. Ao mesmo tempo, este processo implica uma apropriação de elementos estéticos do jazz, resultando na sua nacionalização, isto é, tais elementos passam a ser reconhecidos como componentes da música brasileira.

5. Arranjo

O arranjo traz influências do *jazz*, do maxixe e do choro, misturados à nova maneira de tocar samba, baseada no *Paradigma do Estácio* (veja explicação mais à frente). Com relação à influência do *jazz*, a instrumentação, descrita anteriormente (trompete, saxofone, trombone, piano, tuba e percussão, que inclui surdo, caixa e tamborim), é quase idêntica à das bandas de *jazz* de Nova Orleans,³ sendo que o saxofone substitui a clarineta, tocando aproximadamente no mesmo registro. Essa influência também se revela no uso de acordes alterados e progressões típicas do *blues* no piano, conforme pode ser verificado na Fig.2.

fim da introdução

E^b B^b7(#5)



fim da música

E^b7 A^b7 A^bm6 E^b6



Fig.2 - Acordes alterados e progressões típicas de blues no arranjo da primeira gravação (1933) de *Feitio de oração*, de Vadico e Noel Rosa

A introdução, também usada como *coda*, tem o trompete tocando a melodia principal e o trombone fazendo um contraponto, como mostra a Fig.3.

³ Os grupos de jazz de Nova Orleans, que se consolidaram na década de 1920, incluíam trompete, clarineta, trombone, e na seção rítmica, piano, banjo, guitarra, tuba, saxofone baixo, contrabaixo acústico e diversos instrumentos de percussão (GRIDLEY: 1988, p.77; tradução do autor deste trabalho)

⁴ Somente no *Songbook Noel Rosa*, editado por Almir Chediak, esta progressão aparece 17 vezes.

Introdução

(trompete) A^b6 A^o E^b/B^b C7 F7 B^b7 E^b

(trombone)

Fig.3 - Contraponto entre trompete e o trombone na introdução do arranjo da primeira gravação (1933) de *Feito de oração*, de Vadico e Noel Rosa.

Ela é construída sobre uma progressão que, de acordo com o pianista, pesquisador e professor da UNICAMP Hilton Jorge Valente, tem sua provável origem na polca, sendo bastante comum em diferentes estilos da música popular,⁴ tais como o maxixe, o choro, o *ragtime* e o

IV	#IVdim	I/V	VI7	II7	V7	I	V7(#5)
Ab	Adim	E ^b /B ^b	C7	F7	B ^b 7	E ^b	B ^b 7(#5)

jazz (Tab.2).

Tab.2 - Progressão harmônica típica do maxixe, choro, *ragtime* e *jazz*

O uso deste tipo de introdução, cuja progressão harmônica é mais tradicional do que a da canção a qual ela precede, pode ser um indício de que o arranjo foi feito no momento da gravação, quando os músicos colocam em prática procedimentos aprendidos através da experiência, misturando diversos estilos. Além disso, o ritmo das melodias tocadas pelos dois instrumentos não se encaixam com os padrões do *Paradigma do Estácio*. Estes fatos foram detectados por Tinhorão, que comenta sobre o “vício e inércia das orquestras de poço de teatro ou de estúdios de gravação (os músicos eram quase sempre os mesmos), cujos arranjadores insistiam em aplicar ao novo gênero os mesmos esquemas do maxixe.” (TINHORÃO, 1978, p.152). Naturalmente, a “insistência” que esse autor atribui aos arranjadores também se estende aos músicos, que aplicavam tais esquemas, talvez por ainda não estarem habituados ao novo estilo. SANDRONI (2001, p. 212-215) comenta que os cantores e ritmistas praticavam a contrametricidade,⁵ mas os instrumentistas demoraram a aprendê-la.

A seção instrumental, de 32 compassos, é realizada pelo trompete e trombone (8 compassos) e saxofone (8 compassos) na seção **A**. Na seção **B**, o trombone toca por 4 compassos, seguido por mais 4 compassos de saxofone, e terminando com 8 compassos de trompete e trombone. Não há improvisação no sentido jazzístico, isto é, criação de novas idéias melódicas e rítmicas sobre a progressão de acordes. A melodia da canção é reconhecível durante todo o trecho, apresentando ornamentos de natureza melódica e timbrística; o trompete e o trombone remetem estilisticamente ao *jazz*, enquanto que o saxofone lembra o choro.

⁵ Uma articulação rítmica será dita cométrica quando ocorrer na primeira, terceira quinta ou sétima semicólcheia do 2/4; e será dita contramétrica quando ocorrer nas posições restantes, à condição de não ser seguida por nova articulação na posição seguinte (SANDRONI, 2001. p.27)

6. Ritmo

Os versos de *Feitio de Oração* se encaixam na fórmula rítmica batizada por Sandroni de *Paradigma do Estácio* em seu livro *Feitiço Decente* (SANDRONI, 2001, p.32). Através da análise de oito sambas selecionados entre as gravações de Francisco Alves feitas de 1927 a 1933 (incluindo *Feitio de oração*), Sandroni identifica três tipos rítmicos sobre os quais os versos ocorrem (SANDRONI, 2001, p.203-204). Dos três tipos, que são apresentados do mais cométrico ao mais contramétrico (ver nota de rodapé 5), o primeiro e o terceiro, mostrados na Fig.4a e Fig.4b, ocorrem em *Feitio de oração*.



Fig.4a - Primeiro tipo rítmico identificado por SANDRONI (2001)



Fig.4b - Segundo tipo rítmico identificado por SANDRONI (2001)

A Fig.5a e Fig.5b mostram trechos em que os versos se encaixam nos modelos indicados por Sandroni. Ainda de acordo com autor, o que importa para a caracterização do paradigma não é a presença de todas as articulações, mas que as existentes “caiam” sempre nas posições previstas por ele.

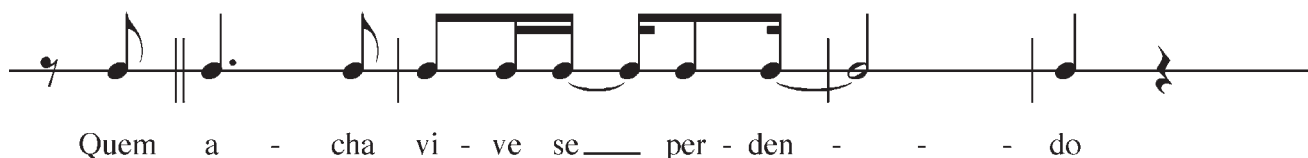


Fig.5a - *Feitio de oração*, de Vadico e Noel Rosa, c.1-5.

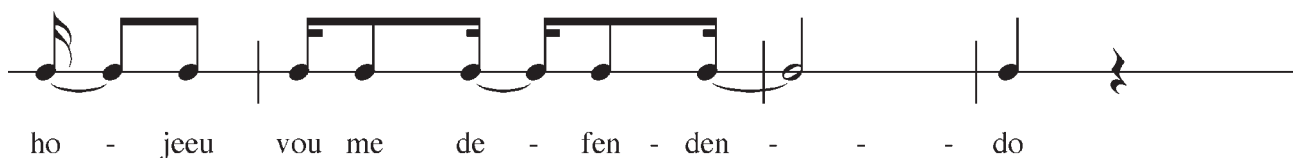


Fig.5b - *Feitio de oração*, de Vadico e Noel Rosa, c.6-9.

7. Harmonia e melodia

Feitio de oração traz na harmonia e melodia algumas características que permitem que ela possa estar sempre se renovando, graças às possibilidades de harmonização que oferece aos

músicos. Sua melodia permite o uso de acordes alterados e cromatismo harmônico através da substituição de acordes. Prova disso é que tem sido regravaada inúmeras vezes: a discografia de MÁXIMO e DIDIER (1990, p. 503), que cobre o período da primeira gravação até 1990, traz 55 registros.

Duas características importantes da melodia de *Feitio de oração* são: o uso de suspensões com duração de um compasso e cromatismo. No caso das suspensões, há duas ocorrências, sendo que as notas suspensas são apoiadas por acordes com função de dominante e subdominante, respectivamente. Nas figuras a seguir, os números entre parênteses se referem aos graus da escala da tonalidade, no caso, Mi bemol Maior, e os números romanos minúsculos se referem a acordes menores. A Fig.6 mostra a ocorrência da suspensão no c.4. No caso, o quinto grau da escala, representado por (5), resolve no quarto (4), apoiados respectivamente por V7/ii e ii7 (para se entender melhor a suspensão, basta substituir o acorde V7/ii (C7(b9)) por ii (Fm).

Fig. 6 - *Feitio de Oração*, de Vadico e Noel Rosa, c.1-5.

A Fig.7 mostra a ocorrência da suspensão no c.8, com (4) resolvendo em (3), apoiado respec-

Fig. 7 - *Feitio de Oração*, de Vadico e Noel Rosa, c.7-9.

tivamente por iv e V7.

Fig.7 - *Feitio de Oração*, de Vadico e Noel Rosa, c.7-9.

O cromatismo ocorre na segunda frase da primeira seção, dos compassos 10 a 14, conforme

mostra a Fig.8. Começando na oitava, marcada com (1), a melodia passa por: (7) na cabeça do c.11; (b7) no c. 12, por antecipação; (6) no c. 13; e (b6), também por antecipação, no c. 14, descendo então diatonicamente até (1). Nota-se na harmonização original dessa passagem a intenção de se criar um movimento harmônico através da substituição de acordes.

do Da dor — tão cru — el desta — sau-da — de Que por infeli — ci-da — de Meu pobre peitoinva — de

B \flat 7 E \flat /G G m7 B \flat m7 A \flat A \flat m/B B \flat 7 E \flat 6

V7 I iii7 v7 IV iv V7 I

Fig. 8 - *Feitio de oração*, de Vadico e Noel Rosa, c.9-16.

Um exemplo de uma das inúmeras possibilidades de re-harmonização desta passagem é a versão de Paulo Moura (*Paulo Moura e Quarteto*, Gravadora Equipe, 1969), mostrada na Fig.9. Nela, o cromatismo é apoiado por subdominantes e dominantes secundárias, criando um movimento harmônico bastante denso.

do Da dor — tão cru — el desta — sau-da — de Que por infeli — ci-da — de Meu pobre peitoinva — de

B \flat 7 E \flat /G G m7 B \flat m7 A \flat A \flat m/B B \flat 7 E \flat 6

V7 I iii7 v7 IV iv V7 I

Fig. 9 - *Feitio de oração*, de Vadico e Noel Rosa, c.9-16.

A progressão ii7- V7 - I, onde ii7 substitui IV como subdominante, bastante comum no *jazz*, aparece na primeira frase da seção **B**, mostrada na Fig.10. No c. 21, há um acorde diminuto de passagem.

Poris - soago - ra Lá na Penha vou mandar — Minha mo - rena pra cantar — Comsatis - fação...

F m7 B \flat 7 E \flat 6 G m7 G \flat ° F m7 B \flat 7 E \flat 6

ii7 V7 I iii7 b iii dim. ii7 V7 I

Fig.10 - *Feitio de oração*, de Vadico e Noel Rosa, c.17-24.

A segunda parte da seção **B** é formada por um grupo de frases em progressão ascendente,

sendo que a harmonia se move em direção ao III grau maior, que é a região da Mediante. Este é um recurso bastante sofisticado que tem sua origem no romantismo europeu, podendo aparecer como divisor da progressão V-I, geralmente antes da reprise (ADWELL; SCHACHTER, 1990, p. 364). Também aparece um acorde com a função subV7 no c.25 (Fig.11).

Fig.11 - *Feitio de oração*, de Vadico e Noel Rosa, c.25-33.

8. Conclusão

Assim como muitas outras composições de Vadico, *Feitio de oração* possui uma estrutura harmônica que contém elementos do *jazz*, com grande potencial para a cromatização e para a substituição de acordes, combinada com uma melodia ornamentada através de suspensões e cromatismos, características do romantismo, que abre espaço para leituras contemporâneas.

Isto pode ser constatado pela audição de gravações mais recentes, como a de Paulo Moura, citada anteriormente, ou aquela feita por Luís Melodia e João Nogueira no CD produzido por Almir Chediak para o *Songbook Noel Rosa* (CHEDIAK, 1991, faixa 4), muito mais compatíveis com o espírito original da composição. Na última, o andamento se torna mais lento; o ritmo do acompanhamento mais esparsos e menos explícito, com o contrabaixo marcando os tempos sem exagerar a acentuação do segundo, bateria marcando levemente a subdivisão e o contratempo, guitarra tocando o padrão rítmico, e piano preenchendo livremente as pausas criadas pelo cantor, que, em sua interpretação acentua o prolongamento de vogais, sem se prender a um modelo rítmico.

Possivelmente, estas e outras interpretações, feitas num período posterior à bossa-nova - quando vários intérpretes, especialmente João Gilberto, começaram a fazer releituras de canções das décadas de 1930 e 1940 - conseguiram captar e traduzir de maneira mais eficiente o caráter romântico e sutilmente dramático da composição, dando-nos assim uma dimensão mais clara das inovações presentes nas composições de Vadico.

Referências Bibliográficas

- ALDWELL, Eward; SCHACHTER, Carl. *Harmony And Voice Leading*. Florida: Harcourt Brace Jovanovich, Inc, 1989.
- ALVES, Walter Teixeira. *Discografia de Francisco Alves*. São Paulo: Ed. Lebasponte, 1988.
- ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)*. 2001. Rio de Janeiro, UNIRIO, 2001 (Dissertação de Mestrado em Música).
- BASTOS, Rafael José de Menezes. A origem do Samba como invenção do Brasil: Sobre o Feitio de Oração de Vadico e Noel (Por que as canções têm música?). *Cadernos de Estudo: Análise Musical*, n.89, Nov. 1995. SP:

Atravez Editora, 1995.

KRAUSCHE, Valter. *Música Popular Brasileira - da cultura de roda à música de massa*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

MARCONDES, Marcos A. *Enciclopédia da Música Brasileira*. 2ª. Ed. São Paulo: PUBLIFOLHA, 1998.

MÁXIMO, João; DIDIER, Carlos. *Noel Rosa: uma biografia*. Brasília: Editora Universidade de Brasília: Linha Gráfica Editora, 1990.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A Canção no tempo*. v.1: 1901-1957. São Paulo: Editora 34 Ltda, 1998.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar / UFRJ, 2001.

TATIT, Luiz. *O Cancionista. Composição de canções no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

Discografia

ALVES, Francisco; BARBOSA, Castro; ORQUESTRA COPACABANA. Feitio de Oração. Julho/1933. Org. Omar Jubran. Rio de Janeiro: Odeon (11.042A). Em: *Noel Pela Primeira Vez*. Funarte/Velas.

MOURA, Paulo; PAULO MOURA E QUARTETO. Feitio de oração. 1969. Gravadora Equipe.

NOGUEIRA, João; MELODIA, Luiz. Feitio de Oração. 1991. Em: *Songbook Noel*. Prod. Almir Chediak. Rio de Janeiro: Editora Lumiar.

Rafael dos Santos é Doutor em Música/Piano pela Universidade de Iowa - EUA, sob a orientação do Prof. Daniel Shapiro. É Professor do Departamento de Música, Instituto de Artes da UNICAMP, onde participou da criação do curso de Música Popular. Coordena o Grupo de Pesquisa “Música Popular: História, Produção e Linguagem” (CNPq). Atua regularmente como solista, arranjador, maestro, compositor e professor. É Coordenador do projeto de criação e implantação do Conservatório de Música Popular Cidade de Itajaí, através de Convênio firmado entre