

“Canção de Amor” por Elizeth Cardoso: uma proposta de análise

Marcela Velon¹

UNIRIO / Programa de Pós-Graduação em Música

SIMPOM: *Musicologia / Documentação Histórica*

marcelavelon@gmail.com

Resumo: O presente artigo apresenta uma proposta de análise de “Canção de Amor”; fonograma responsável por projetar Elizeth Cardoso para o grande público em 1950. Trata-se de uma primeira reflexão da dissertação de mestrado que abordará a carreira da cantora atuante em 54 anos da canção urbana brasileira.

Palavras-chave: Canto Popular; Elizeth Cardoso; Musicologia; Semiótica da Canção.

“Canção de Amor” by Elizeth Cardoso: A Proposal for Analysis

Abstract: This current article presents an analysis propousal of the song “Canção de Amor”, which its recording led Elizeth to the main stream in the year of 1950. It's a first reflection of the graduate thesis about the singer's 54 years career.

Keywords: Popular Singing; Elizeth Cardoso; Musicology; Semiotics of the Song.

Introdução

Em sua tese de doutorado, Regina Machado (2012) comentou que existe uma contradição observada na produção acadêmica: embora existam muitos trabalhos relacionados com a canção popular, somente há pouco tempo o canto popular começou a ser pesquisado, e incluiu sua tese nesta área. A presente pesquisa que resultará na dissertação de mestrado possui o mesmo intuito.

Tendo como objeto de estudo a trajetória de Elizeth Cardoso em 54 anos na canção popular urbana brasileira (1936-1990), foi formalizada a seguinte metodologia para a dissertação final:

¹ Orientadora: Inês Rocha.

- Parte 1. Pretende-se observar os componentes envolvidos na trajetória da cantora, a relevância de Elizeth Cardoso no desenvolvimento da canção urbana brasileira e as dinâmicas de relação entre o mercado da música (mais especificamente do cantor popular), os agentes deste mercado (rádios, gravadoras, produtores, arranjadores, músicos acompanhantes, círculo social), e a conjunção da vida pessoal/profissional. Para tanto, um dos teóricos que orientará esta análise é Pierre Bourdieu (algumas reflexões a partir desta abordagem foram apresentadas em pôster no XXIV Congresso da ANPPOM de 2014)².
- Parte 2. Constará de análise de canções interpretadas pela cantora e de eventos que permeiam estas gravações. O critério de seleção dos fonogramas se dará pela importância revelada através de dados de sua biografia musical ao observar a relevância dentro de sua discografia. Os parâmetros de análise terão como fundamentação teórica a semiótica da canção proposta por Luiz Tatit (2012) e sua posterior ampliação realizada por Regina Machado (2012). A presente comunicação trata desta parte da pesquisa em sua primeira abordagem.

Primeiro contextualizaremos este momento singular de sua carreira por ser seu primeiro sucesso. Analisaremos periódicos de dois acervos; da Hemeroteca Digital Brasileira (Biblioteca Nacional) e do Instituto Moreira Sales, bem como o depoimento da intérprete realizado para o Museu da Imagem e do Som em 21 de julho de 1970. Para análise da canção e interpretação de Elizeth Cardoso, utilizaremos a semiótica da canção desenvolvida por Luiz Tatit no livro *Semiótica da Canção: melodia e letra* (1994) cuja teoria foi posteriormente desenvolvida e aprofundada em trabalhos como *O cancionista: composição de canções do Brasil* (2012) [1995] sendo nossa principal referência. A semiótica da canção engloba tanto os processos de compatibilização entre melodia e letra da composição quanto a posterior atualização construída pelo intérprete. Essa proposta foi posteriormente ampliada por Regina Machado (2012), também referenciada no presente trabalho.

Martha Ulhôa, em seu artigo *Análise da música brasileira popular* (1999), afirma que a análise da canção é mais complexa que de outras manifestações da música popular, pois trata-se de um gênero híbrido. Segundo a autora, o pesquisador se depara com quatro diferentes camadas de observação; “alturas ritmadas (melodia), uma fala articulada (letra), um

² Pôster apresentado com o título “Elizeth Cardoso e o mercado musical à luz dos conceitos *habitus*, *campo* e *capital* de Pierre Bourdieu”.

timbre específico (voz) e texturas especiais (acompanhamento)” (ULHÔA, 1999, p. 67). Na dissertação final buscaremos sublinhar tanto os mecanismos de expressividade na interpretação de Elizeth Cardoso, quanto às características técnicas de seu canto, para então constatar o que se modificou com o passar dos anos. Apresento, nesta comunicação, reflexões iniciais sobre essa fase da pesquisa que conta com a análise de “Canção de Amor” de 1950 – por ser sua primeira gravação e logo de tão grande impacto na audiência da época.

1. Pressupostos teóricos para análise da gravação

Os trabalhos de Luiz Tatit (2012)[1995] e Regina Machado (2012) constituem o eixo para análise da gravação dentro da semiótica da canção e terão seus conceitos explicitados mais a frente.

Importante ressaltar que a proposta de Tatit ocorre em três níveis de análise: o nível da arquicanção (da canção-modelo); o nível das canções propriamente ditas no que existe de mais original em cada uma; e o nível de efeitos de sentido captados pela audição, que podem ser cogitados e não propriamente analisados.

Faz-se importante ressaltar que não desejamos esgotar o sentido captado pela interpretação de Elizeth, pois cada indivíduo em sua complexidade subjetiva terá sua própria impressão – aí está a riqueza da experiência musical. Queremos sim compreender e trazer luz ao trabalho de Elizeth diante de suas escolhas estéticas e principais acontecimentos desta trajetória.

2. Breve biografia

Acreditamos que seja relevante contextualizar a produção da cantora em sua vida. Aqui segue uma síntese: Elizeth nasceu em 16 de julho de 1920, no bairro de São Francisco Xavier, subúrbio do Rio de Janeiro. Sua mãe gostava de cantar, era baiana e frequentava as casas de outras conterrâneas na Praça XI, entre elas a casa da Tia Ciata. Seu pai trabalhou como fiscal da prefeitura, tocava violão, mas não era músico profissional. Gostava quando Elizeth, ainda criança, cantava com ele. Elizeth cantou publicamente pela primeira vez aos 5 anos de idade no clube de dança *Kananga do Japão*. Na mesma ocasião, depois de vencer um concurso de *charleston*, pediu ao maestro, o pianista Torjeiro, para cantar uma música. Este coordenou a orquestra para acompanhá-la em “Zizinha”, uma marchinha. Foram suas três paixões até o fim da vida: a dança, o canto, o carnaval. Aos 10 anos Elizeth interrompeu seus estudos para poder ajudar a família, pois o pai não conseguia mais sustentar as crianças que cresciam, eram seis. Esse fato marcou profundamente a vida e, conseqüentemente, a

personalidade de Elizeth Cardoso, pois não continuar os estudos foi uma grande frustração (CARVALHO, 1970).³

Passados 11 anos de sua experiência no *Kananga do Japão* e alguns eventos musicais em família, foi realizada uma pequena festa na véspera de seu aniversário na casa de seu tio Pedro (violonista de choro). Esta ocasião resultou na primeira oportunidade de Elizeth Cardoso como cantora profissional. Seu tio pediu que um dos convidados presentes a acompanhasse. O amigo da família era Jacob do Bandolim. O ano, 1936. A voz da sobrinha agradou tanto ao músico, então já respeitado no cenário musical carioca, que este convidou a adolescente para participar de um programa na rádio Guanabara. Foi no dia 18 de agosto de 1936, aos 16 anos de idade, que Elizeth Cardoso cantou pela primeira vez profissionalmente. Foi no Programa Suburbano, as músicas (dois sambas): “Do amor ao ódio” (Luís Bittencourt) e “Duas lágrimas” (Benedito Lacerda), sendo acompanhada por Jacob do Bandolim e sua Gente; Luís Bittencourt, Gilberto, Dilermano Reis e Márcio Silva (CARVALHO, 1970). Começava então a sua carreira musical e uma nova fase na vida de Elizeth.

O campo de trabalho dos cantores entre as décadas de 1930 à 1950 transitava entre o trabalho nas rádios, os shows temáticos montados tal como pequenos musicais – por exemplo, “A Boneca de Piche” em que Elizeth cantava com Grande Otelo –, os bailes e os *dancings*

Os programas de rádio era a opção que conferia mais alto *status* na cadeia de trabalhos da época. Ser artista contratado por uma rádio significava reconhecimento por bom trabalho, uma carreira promissora, podendo chegar a receber um salário respeitável (CARVALHO, 1970).

Elizeth passou por emissoras de rádio, musicais, *dancings*, bailes, boates. Cantava de tudo um pouco; de samba a bolero (CARVALHO, 1970). Por razões não esclarecidas no material utilizado para pesquisa, a cantora demorou a conseguir realizar sua primeira gravação (78 rotações) pela fábrica *Star*, porém os discos foram logo recolhidos do mercado por falhas técnicas. As canções gravadas foram “Braços Vazios”, de Acir Alves e Edgard G. Alves; e do outro lado do disco, “Mensageiro da Saudade”, de Ataulfo Alves e J. Batista. (CARVALHO, 1970). Na *Revista do Rádio*, em 27 de junho de 1950, a matéria “Nomes da Guanabara” – emissora em que Elizeth era artista exclusiva – afirmava:

³ Elizeth Cardoso gravou uma das mais longas entrevistas para o projeto “Depoimentos para a posteridade” do Museu da Imagem e do Som, durando três horas e meia. Hermínio Belo de Carvalho foi o principal entrevistador. Não é referenciada a página por se tratar de arquivo em áudio.

Elisete Cardoso, cognominada “a sambista 40 graus `a sombra”, dado o estilo personalíssimo com que interpreta os nossos ritmos populares, vem caminhando a passos largos para o estrelato radiofônico. Ela estreou, há pouco, no suplemento de gravações, criando o samba “Braços Vazios”, na Fábrica Star”. (s/n – NOMES DA GUANABARA, 1950, p. 11).

Elizeth aguardou um pouco mais para o reconhecimento de suas interpretações, muitas vezes chamadas nos meios da época como “criações”, demonstrando a relevância que se dava aos cantores.

No mesmo ano, 1950, finalmente gravou seu primeiro grande sucesso que passou a tocar nas rádios do Brasil. De um lado, a canção “Complexo”, de Wilson Batista e Magno Oliveira, de outro lado, “Canção de amor”, de Chocolate e Elano de Paula. Foi o disco mais vendido na época de seu lançamento pela fábrica Todamérica; conhecida por apoiar novos talentos. Sobre este dado, na *Revista do Rádio* de 21 de novembro de 1950, Abelardo Chacrinha Barbosa escreve ao final da citação deste sucesso de Elizeth: “Deem oportunidade aos novos que eles não fracassarão”. (BARBOSA, 1950, p.9). Arnaldo Schneider era o chefe de vendas da Todamérica e Antonio Almeida, também compositor, o seu diretor. Na *Revista do Rádio* de 20 de novembro de 1951, comenta-se sobre o primeiro ano desta nova fábrica e seu enorme prestígio, o que seria surpreendente, já que não contava com “grandes nomes” da música popular brasileira:

Levando para sua fábrica cantores e cantoras de pouca popularidade até há bem pouco tempo, apesar dos ótimos predicados artísticos que possuíam, revolucionou nossa indústria do disco fazendo aparecer nas etiquetas de Todamérica nomes de compositores desconhecidos que viram nessa oportunidade o momento de se consagrarem lançando na cera magníficas jóias (...) Entre os grandes sucessos lançados pela fábrica de Antonio Almeida, neste ano que está prestes a terminar, podemos destacar “Canção de Amor”, gravação de Elisete Cardoso, que elevou esta cantora ao estrelato (...). (s/n, YARA SALES GRAVOU SEU PRIMEIRO DISCO, 1951, p. 38-39).

“Canção de Amor” foi um dos maiores sucessos daquele ano de 1951 e o campeão de vendas da Todamérica, segundo Arnaldo Schneider, em janeiro de 1951 (BARBOSA, 1951, p.7). Em abril deste mesmo ano, Chacrinha escreve em nota da sua coluna que Antonio Almeida havia informado que foram vendidos 18 mil discos de “Canção de Amor” e que os compositores teriam comprado “uns terreninhos na Rio - São Paulo e umas casas em Jacarepaguá” (BARBOSA, 1951, p. 7), demonstrando este êxito. A canção passaria a ser uma das marcas registradas de Elizeth, gravada por mais 5 vezes segundo discografia da

cantora na biografia escrita por Sérgio Cabral (CABRAL, 2010, p. 359-386). Elizeth Cardoso passou a firmar seu espaço na música urbana brasileira.

3. A análise de “Canção de Amor”

3.1. Sobre a canção

Tatit (2012)[1995] traz como principais conceitos de compatibilização entre melodia e letra a figurativização – “processo geral de programação entoativa da melodia e de estabelecimento coloquial do texto” (TATIT, 2012, p. 21) – a passionalização (processo caracterizado por emissão alongada das frequências e amplas oscilações de altura) e a tematização (processo caracterizado pelo investimento na segmentação e marcação dos acentos). Tatit observa que uma mesma música pode conter os três processos em diferentes trechos, sendo esta perspectiva desenvolvida por Machado (2012) em sua tese, em que apresenta o que denominou de “Qualidades Emotivas” (MACHADO, 2012, p. 157 e p. 164), que são: passional, passional tematizada, passional figurativizada, tematizada, tematizada passional, tematizada figurativizada – onde as qualidades nomeadas duplamente apresentam mais enfaticamente a primeira característica. A autora acrescentou ainda parâmetros musicais, fisiológicos e técnicos da voz, alguns dos quais não estavam presentes na semiótica da canção proposta por Tatit. A sequência de análise realizada abaixo segue a formulada por Machado em sua tese.

A seguinte divisão da canção foi realizada de acordo com o sentido gerado pela união entre melodia e letra. Como a melodia apresenta muitos saltos e resulta em instabilidade, nem sempre frase musical e versos soam juntos, gerando segmentação. Estes parecem se aproximar mais na segunda parte que se inicia no verso de número 11 abaixo. Sendo assim, segue:

- 1 Saudade
- 2 Torrente de paixão
- 3 Emoção diferente
- 4 Que aniquila a vida gente
- 5 Uma dor que não sei de onde vem
- 6 Deixaste
- 7 Meu coração vazio

- 8 Deixaste a saudade
- 9 Ao desprezares aquela amizade
- 10 Que nasceu ao chamar-te meu bem
- 11 Nas cinzas do meu sonho
- 12 Um hino então componho
- 13 Sofrendo a desilusão
- 14 Que me invade
- 15 Canção de amor
- 16 Saudade

O modelo de compatibilização entre melodia e letra se dá mais destacadamente pelo processo de passionalização, observado na melodia sinuosa, nos frequentes e distantes saltos (podendo-se ver trecho no quadro abaixo⁴) e no prolongamento de algumas notas em pontos expressivos da letra, chegando ao seu ápice no verso 11, “nas cinzas do meu sonho” onde a melodia apresenta notas prolongadas e ponto mais alto de sua extensão, acentuando ainda mais o caráter passional.

A melodia, que inicia com um arpejo descendente, movimenta-se tanto descendente quanto ascendentemente com frequência durante toda a música. Essa característica reforça o estado disfórico⁵ contido na letra; o amor que foi interrompido, uma paixão que parecia permanecer (“que nasceu ao chamar-te meu bem”), mas que apenas deixa o vazio. Melodia e narrativa amorosa oscilam juntos; a promessa de amor dá lugar apenas à saudade, a melodia segue em instabilidade. O narrador parece querer procurar a estabilidade emotiva ao compor um hino para este amor que se acabou, como se nessa criação exorcizasse a desilusão sofrida e que, de fato, se esvai na mesma saudade que o fez começar a contar sua história (versos 1 e 2, 15 e 16). Vê-se um ciclo formado: Observamos o primeiro aparecimento da palavra saudade na melodia descendente, e na segunda vez faz-se desenho ascendente-descendente (sau-da, ascendente; da-de, descendente), parecendo trazer algum alento ao narrador, alguma esperança.

⁴ Quadro desenvolvido por Tatit em que cada linha corresponde a um semitom. A intenção é visualizar os movimentos melódicos descritos.

⁵ Característica presente em narrativas de separação e tristeza.

Elizeth Cardoso inaugura sua produção fonográfica com uma canção à altura de sua identidade interpretativa, dado observado por ser reconhecida até o fim da vida por esta gravação que passou a fazer parte do seu repertório eternizado. Importante lembrar que Elizeth cantava profissionalmente há 14 anos, tendo uma breve pausa nos primeiros anos de seu filho, ocasião em que voltou a ser cabeleireira e tornou-se táxi-girl no *Dancing Avenida* até ser novamente descoberta como *crooner* nesta mesma casa (SILVA, 1958, s/p). Ficou afastada das rádios de 1940 a 1947, quando então retornou à rádio Mauá (CABRAL, 1961, p. 3). Apesar de não ser vocalmente a versão que mais a represente por sua emissão ter se modificado ligeiramente com o passar dos anos, a escolha do samba-canção que versa sobre desilusão amorosa é característica de seu repertório e aponta para a intérprete que mais tarde se consolidou. Elizeth afirmou em entrevista em 1968:

Quando se canta uma música alegre a gente precisa se transportar para o mundo. O ritmo já leva a gente. Mas o gênero romântico me atinge mais. As pessoas que me ouvem cantar, que me conhecem, sabem que é com a música romântica que me identifico. (COSTA, 1968, Caderno B, p. 1).

Em seu timbre de voz percebemos valorizados harmônicos mais graves, caracterizado por certa emissão posteriorizada do trato vocal, mas sem deformar as vogais, como costuma acontecer com cantores líricos ao interpretarem peças eruditas brasileiras. Elizeth nunca estudou canto, deve-se ressaltar, tendo como sua prática apenas a imitação de suas vozes preferidas quando começou a cantar: as de Odete Amaral, Araci de Almeida e Marília Batista. Elizeth conta que gostava muito do repertório das três, que procurava imitar suas vozes e reconhecia suas preferências como detentoras de registros totalmente diferentes (CARVALHO, 1970). Cabral afirma que “ela repetia com perfeição não só os agudos de Odete Amaral como os graves de Marília Batista” (CABRAL, 2010, p. 29). Elizeth comentou em 1976:

Comecei imitando as três. Tinha uma voz mais aguda do que hoje e conseguia alcançar o registro delas com facilidade. Depois, fui encontrando a maneira pessoal de cantar. Aliás, a voz não é a coisa mais importante numa cantora. Mais importante é uma interpretação que comova, além, evidentemente, da escolha do repertório. Eu sempre fui muito caprichosa com o repertório e creio ter sido esse um dos motivos pelos quais Elizeth Cardoso ainda está aqui de pé, como cantora. (SEGUNDO, 1976, p. 39).

Quanto à sua dicção, chama a atenção o som dos *rr* em “torrente” e “chamar-te”, também componente identificador de Elizeth e pelo qual já foi criticada em sua carreira

(CARDOSO, 1970). Em *A pronúncia cantada e o problema do nasal através dos discos*⁷, Mario de Andrade analisa questões da dicção do canto no Brasil com o intuito de se encontrar aquela que seria a expressão nacional do “cantar” brasileiro. Apesar de focar mais o canto lírico, Andrade observa algumas atuações de intérpretes no canto popular e através de referências de fonogramas comenta a recorrência de modos que considerava inadequados ou adequados como modelo de dicção do canto do país. Observamos Elizeth no fonograma em questão tendendo a uma fortificação do *r*, levando a uma sonoridade pouco natural e, em certa medida, distante da fala. Se por um lado esta característica poderia afastar de uma veracidade do discurso por não se mostrar natural, por outro se tornou um registro reconhecível de sua identidade. Em 1972, Sérgio Bittencourt escreveu:

Quanto ao que disse um colunista carioca, que Elizeth puxou demais pelos erres em Portugal e que andou cantando compositores clássicos que nada tem a ver com o Brasil, a Divina dá de ombros e não liga. Há muitos anos que os erres fazem parte do seu jeito bonito de cantar, e a última vez em que ela cantou música erudita (e com o maior sucesso) foi na Noite das Bachianas há alguns anos, uma festa em que ela ouviu do emocionado Vinicius de Moraes: “Elizeth, você encheu o Municipal de passarinhos!” (BITTENCOURT, 1972, p. 5).

Na vida pessoal, Elizeth tinha vivido uma dura decepção amorosa com o pai de seu filho Paulo Valdez, o músico Ari Valdez, e podemos conjecturar que venha desta experiência toda a carga emocional trazida pela intérprete brasileira do amor e da “dor de cotovelo”. Não por acaso um de seus apelidos foi “A cantadeira do amor”. Em “Canção de Amor”, Elizeth acentua o lirismo presente na composição observado no uso dos vibratos e na valorização dos agudos. O andamento é outro fator que contribui para esta característica, deixando em maior evidência as nuances da melodia.

Em relação aos demais instrumentos, podemos observar a voz de Elizeth no mesmo plano que o sax e pouco mais a frente que o naipe das cordas na mixagem, com o qual mantém diálogo durante todo o arranjo. Sua voz não apresenta efeitos, já que à época da gravação ainda não existia esta disponibilidade tecnológica. Como uma observação breve quanto ao arranjo (que não é foco na presente análise), o naipe parece refletir o lirismo observado na melodia principal, acentuando o caráter romântico e passional, o que nos chama a atenção já que está muito próximo à voz.

⁷ Pesquisa comunicada por Mario de Andrade no Congresso Nacional da Língua Cantada em 1937.

Conclusão

Esta primeira análise de uma interpretação de Elizeth Cardoso levou em consideração conteúdos da composição, da gravação e fatores externos envolvidos na época em que foi realizada (presente nos comentários de colunas de revistas e jornais). Buscamos incluir elementos envolvidos na realização da gravação e da nossa percepção com o intuito de compreender este que foi um marco no percurso da artista.

Em relação à dissertação final, nosso objetivo será articular estes dados – que buscaremos em outros fonogramas de mesma relevância – com os da segunda proposta de análise referenciada no início da presente comunicação, na qual utilizaremos os conceitos de Pierre Bourdieu. Pretendemos, desta forma, olhar com cuidado e com o máximo de detalhes os 54 anos da produção de Elizeth Cardoso, e contribuir com o campo de estudo do canto popular.

Referências

- ANDRADE, Mario de. A pronúncia cantada e o problema do nasal através dos discos – pesquisa comunicada no CONGRESSO NACIONAL DA LÍNGUA CANTADA (1937). Texto extraído do Proj. História, São Paulo, 26 jun 2003. p. 75-91.
- BARBOSA, Abelardo Barbosa. Coluna Chacrinha Musical. Revista do Rádio. Rio de Janeiro, Edição n.63, s/p 21 nov. 1950 (Hemeroteca da Biblioteca Nacional)
- _____. Coluna Chacrinha Musical. Revista do Rádio. Rio de Janeiro, Edição n.71, p.7, 16 jan.1951. (Hemeroteca da Biblioteca Nacional)
- _____. Coluna Chacrinha Musical. Revista do Rádio. Rio de Janeiro, Edição n.84, p.7, 17 abr. 1951. (Hemeroteca da Biblioteca Nacional)
- _____. Coluna Chacrinha Musical. Revista do Rádio. Rio de Janeiro, Edição n.88, p.7, 15 mai. 1951. (Hemeroteca da Biblioteca Nacional)
- BITTENCOURT, Sérgio. Nobreza européia se curvou ante Elizeth e ritmo de samba-enredo. O Globo, Rio de Janeiro, p.5, 31 mar.1972.
- CABRAL, Sérgio. Elizete Cardoso chega aos 25 anos de rádio com prestígio, adjetivos e título de melhor. Jornal do Brasil, Caderno B p.3, 4 ago. 1961. (acervo José Ramos Tinhorão, Instituto Moreira Sales)
- _____. Elisete Cardoso: uma vida. São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2010.
- “Canção de Amor”. Chocolate e Elano de Paula (Compositores). Elizeth Cardoso (Intérprete, voz). Rio de Janeiro: Todamérica, 1950. 78 rotações.
- CARVALHO, Hermínio Belo de. Elizeth Cardoso em 21 de Julho de 1970. Depoimentos para a posteridade. Rio de Janeiro. Museu da Imagem e do Som.

COSTA, Ângela Maria Correa da. Enluarada, divina ou magnífica? *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B p. 1, 22 e 23 set.1968. (acervo José Ramos Tinhorão, Instituto Moreira Sales)

MACHADO, Regina. Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro. São Paulo. 192f. Tese (Doutorado em Linguística) - Área de Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

NOMES da Guanabara. *Revista do Rádio*. Rio de Janeiro, Edição n. 42, p.11, 27 jun. 1950.

(Hemeroteca da Biblioteca Nacional)

SEGUNDO, Jorge. Elizeth Cardoso, 40 anos de canção. *O Globo*, Rio de Janeiro, p.39, 9 ago. 1976. (acervo José Ramos Tinhorão, Instituto Moreira Sales)

SILVA, Álvares da. Elizeth vai cantando e não sabe o que é dinheiro. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, s/p, 7 mar. 1958. (acervo José Ramos Tinhorão, Instituto Moreira Sales)

TATIT, Luiz. *O Cancionista: composição de canções do Brasil*. 2ª ed. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Análise da música brasileira popular. *Cadernos do Colóquio*. Abril de 1999, p. 61-68.

YARA Sales gravou seu primeiro disco. *Revista do Rádio*. Rio de Janeiro, Edição nº 115, p.38-39, 20 nov. 1951. (Hemeroteca da Biblioteca Nacional).