



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS – UEA
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO – ESAT
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES - PPGLA

LUCIANA PEREIRA DA COSTA E SILVA

**ESTUDO ANALÍTICO E INTERPRETATIVO DE 10 CANÇÕES PARA CANTO E
PIANO DE WALDEMAR HENRIQUE COMPOSTAS ENTRE 1930 E 1937**

MANAUS/AM

2017



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS – UEA
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO – ESAT
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES - PPGLA

LUCIANA PEREIRA DA COSTA E SILVA

**ESTUDO ANALÍTICO E INTERPRETATIVO DE 10 CANÇÕES PARA CANTO E
PIANO DE WALDEMAR HENRIQUE COMPOSTAS ENTRE 1930 E 1937**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas – PPGLA-ESAT-UEA, para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de mestre em Letras e Artes.

Orientador: Prof. Dr. Mário Marques Trilha

MANAUS/AM

2017

Catálogo na fonte
Elaboração: Ana Castelo CRB11^a -314

C837e Costa e Silva, Luciana Pereira da
Estudo analítico e interpretativo de 10 canções para canto e piano de
Waldemar Henrique compostas entre 1930 e 1937. / Luciana Pereira da
Costa e Silva. – Manaus: UEA, 2017.
136fls. il.: 30cm.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras
e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, para obtenção do
título de Mestre em Letras e Artes.

Orientador: Prof. Dr. Mário Marques Trilha

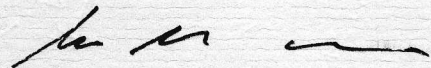
1. Canções brasileiras - crítica e interpretação 2. Waldemar Henrique.
I. Orientador: Prof. Dr. Mário Marques Trilha. II. Título.

CDU 821.134

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES

Ata nº 03/2017

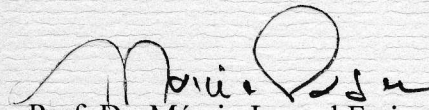
Aos seis dias do mês abril do ano de dois mil e dezessete, às quatorze horas, na sala do Núcleo de Telessaúde do Amazonas, Escola Superior de Ciências da Saúde da Universidade do Estado do Amazonas, reuniu-se a terceira Comissão de Avaliação de Dissertação de Mestrado em Letras e Artes para arguir a candidata **Luciana Pereira da Costa e Silva** em sua dissertação **“ESTUDO ANALÍTICO E INTERPRETATIVO DE 10 CANÇÕES PARA CANTO E PIANO DE WALDEMAR HENRIQUE COMPOSTAS ENTRE 1930 E 1937”**. A Comissão de Avaliação esteve constituída pelos professores Dr. Mário Marques Trilha Neto, presidente da sessão, Dr. Alberto José Vieira Pacheco da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa e Dr. Luciano Hercílio Alves Souto da Universidade do Estado do Amazonas. A Comissão de Avaliação **aprovou** a candidata neste requisito parcial e último para obtenção do grau de **Mestre em Letras e Artes**, na área de concentração Representação e Interpretação, linha de pesquisa Arquivo, Memória e Interpretação. Nada mais havendo a constar, o Presidente lavrou a presente ata que vai assinada pelos membros da Comissão de Avaliação e visada pela Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas. Manaus, aos seis dias do mês de abril de dois mil e dezessete.



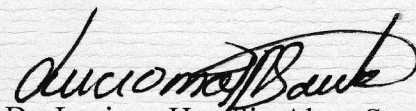
Prof. Dr. Mário Marques Trilha Neto.



Prof. Dr. Alberto José Vieira Pacheco



Prof. Dr. Márcio Leonel Farias Reis Páscoa



Prof. Dr. Luciano Hercílio Alves Souto

Visto: 

Prof. Dra. Luciane Viana Barros Páscoa

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pela sabedoria, força, saúde e graça nesse tempo de estudo.

Á minha família, na pessoa de meu esposo Marcel da Costa e Silva, e de nossa querida princesinha Marcelle da Costa e Silva, que foram tão guerreiros quanto eu, nesse período de renúncias.

Aos meus pais João Reinaldo da Silva Filho e Maria de Nazaré Pereira da Silva, que sempre investiram em minha formação.

Agradeço aos meus professores e colaboradores: Prof. Dr. Mário Trilha (meu orientador); Prof.^a Doutora Luciane Páscoa; Prof. Dr. Márcio Páscoa; Prof. Dr. Luciano Souto; Prof. Msc. Fábio Ventura; Prof.^a mestranda Agda Yumy Amaral; pesquisador e escritor Ronaldo Miranda, que gentilmente enviou-me uma cópia de seu livro, sobre Waldemar Henrique; ao amigo André Roberto Lima Tapajós. Esse trabalho é fruto de nossas interatividades no processo de ensino e aprendizagem.

Agradeço ao Programa de Pós-graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas. Este curso me fez interagir com outras áreas do conhecimento, aprimorando minha prática pedagógica.

Agradeço ao Subprojeto de Artes Visuais (PIBID – UFAM/Manaus), na pessoa do Prof. Dr. Francisco Filho, que confiou a supervisão do projeto à minha pessoa e me proporcionou momentos de crescimento no ensino de Artes.

Agradeço ao Programa Qualifica subsidiado pela Secretaria Municipal de Educação (SEMED) que permitiu minha licença no horário matutino, me dando o suporte necessário para minha qualificação profissional. Em especial, à gestora Maria Santana Cunha (Escola Municipal Vicente de Paula), onde exerço função como professora de Artes.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	7
I - CONTEXTO CULTURAL NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX: A PRÁTICA MUSICAL VOCAL NO BRASIL NA ERA DO RÁDIO.	10
1.1 - Abordagens estéticas e culturais na primeira metade do século XX: Compositores em evidência no Brasil.	10
1.2 - O Nacionalismo na era Vargas como parâmetro para o processo construtivo e estético nas artes.	18
1.3 - A estética vocal na era do rádio no Brasil: A Influência Italiana.	25
II - WALDEMAR HENRIQUE E A CANÇÃO DE CÂMARA BRASILEIRA.....	37
2.1 - O Cancioneiro da Amazônia em evidência no Brasil.	37
2.2 - Diálogos estéticos entre Waldemar Henrique e Mário de Andrade.	43
2.3 - Waldemar Henrique perante os clichês da Brasilidade no contexto da Música Nacional.	48
III - ANÁLISE MUSICAL E LITERÁRIA DE 10 CANÇÕES PARA CANTO E PIANO DE WALDEMAR HENRIQUE	55
3.1 - Considerações sobre o gênero canção	55
3.2 - Aspectos metodológicos da análise	60
3.3 - Canções de amor	65
3.4 - Canções de cunho Amazônico.....	85
3.5 - Canções de outras regiões do Brasil e de cunho afrobrasileiro.....	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	129
REFERÊNCIAS	131

RESUMO

O objetivo deste trabalho é fornecer subsídios que possam ajudar na construção do processo interpretativo de 10 canções do compositor brasileiro Waldemar Henrique, compostas entre 1930 a 1937. No cenário dos anos 30, o compositor paraense destacou-se como um dos que aderiram à ideologia nacionalista na Era Vargas, deslocando-se para um centro canônico de enunciação em busca de visibilidade e aceitação nacional, o Rio de Janeiro. Sua temática, que pretende evocar o regionalismo de origem, condizia com o momento em que múltiplas vozes se levantaram da periferia global para compor estratégia nacionalista. Dentro desse contexto, foram levantadas informações históricas que pudessem referendar as escolhas estéticas do compositor, assim como os aspectos técnicos e interpretativos utilizados pelos cantores de rádio. Visando compreender as várias facetas do objeto em estudo, a abordagem escolhida foi de cunho ontológico.

Palavras Chave: Interpretação, canções brasileiras, Waldemar Henrique.

ABSTRACT

The purpose of this work is to provide subsidies that can help on the interpretative construction process of ten songs of brazilian composer Waldemar Henrique, composed between 1930 and 1937. On the thirty decade scene, the composer from Pará state gained feature as on of the adopters to Vargas Era Nationalist ideology, moving to a canonical center in pursue of visibility and national-wide acceptance, the Rio de Janeiro city. His compose thematic, which aims to evoque the origins nationalism, was in place as multiple voices raise from global shantytown's to compose nationalism strategy. Inside this context, it was assembled historical information that could refer the aesthetics choices of the composer, as well as technical and interpretative aspects utilized by radio singers. Aiming to understand multiple views of study, the approach used was a ontological stamp.

.

Keywords: Interpretation, Brazilian songs, Waldemar Henrique

.

APRESENTAÇÃO

O Brasil passou por um período de grandes mudanças e inovações culturais no século XX. Especificamente na década de 30, Getúlio Vargas (1882-1954) assumiu a gestão do país e fez uso da ideologia nacionalista, propagada desde o século XIX, como fomento de unificação da multicultural brasileira. Com a efervescência desses ideais, surgiram diversos artistas engajados nesses parâmetros. Waldemar Henrique, conhecido como o Cancioneiro da Amazônia, destacou-se como uma dessas vozes. De uma forma geral, sua obra foi construída com base nos elementos folclóricos e populares, evidenciando a hibridez contida na cultura brasileira. Diante da importância desse compositor para a história da canção brasileira, é que essa pesquisa se assenta, em um estudo analítico de dez canções do repertório do artista, com o objetivo de obter subsídios para a construção de uma proposta interpretativa com base em estudos históricos, políticos e estéticos.

Waldemar Henrique da Costa Pereira, compositor, pianista, escritor paraense, nascido em 15 de Fevereiro de 1905 em Belém, foi um dos nomes da música de câmara brasileira. Dirigiu o Teatro da Paz em Belém, por mais de dez anos. Em 1979, foi inaugurado um Teatro na mesma cidade com o seu nome. Faleceu em 27 de Março de 1995, em sua cidade natal, deixando uma significativa marca de contribuição para a música e a literatura brasileira. Com sólida formação musical erudita, decidiu se apropriar de elementos de cunho folclórico e popular, como fonte de suas composições. Além de compor mais de 120 canções, escreveu peças para piano, suítes para coro, música para teatro de revista, trilhas sonoras para filmes e harmonizações de motivos folclóricos.

São em número de seis, os livros que registram a antologia do artista: *Waldemar Henrique: O Canto da Amazônia* (1978); *Waldemar Henrique: Compositor Brasileiro* (1979); *Encontro com Waldemar Henrique* (1984); *Uma leitura da Música de Waldemar Henrique* (1986); *Waldemar Henrique: Só Deus sabe por que* (1989); *Waldemar Henrique da Costa Pereira* (1994). No que concerne à edição de partituras, dois livros publicados compilam parte dessas peças: *Waldemar Henrique-Canções* (1996); *Waldemar Inédito e Raro Henrique-Partituras* (2005). Em relação a pesquisas mais recentes, citam-se os trabalhos dissertativos realizados pelas pesquisadoras: Márcia Jorge Aliverti - *Uma visão sobre a interpretação das canções amazônicas de Waldemar Henrique* (2003 – São Paulo), Maria de Fátima Estelita Barros – *Folclore, Texto e Música num único projeto: a canção* (2005 – São Paulo), Isabela de Figueiredo Santos – *Lendas amazônicas de Waldemar Henrique: um estudo interpretativo* (2009 – Minas Gerais). Os estudos com abordagens interpretativas, já realizados até o

presente momento tiveram como foco, a série *Lendas Amazônicas*, porém, há outras canções com temas diversos, que ainda não foram elencadas no campo analítico e interpretativo. Portanto, a proposta dessa pesquisa se assenta em explorar dez canções do compositor, com temáticas diversas compostas nos anos de 1930 a 1937.

A delimitação dessa pesquisa se concentra em alguns acontecimentos históricos importantes que dialogaram com a vida e obra do compositor. Em 1930, deu-se o início da era Vargas e a disseminação de uma política nacionalista. Ao final de 1933, Henrique passou a residir no Rio de Janeiro, momento em que sua obra alcançou repercussão nacional. Em 1935, encontrou-se com Mário de Andrade (1893-1945), um dos mentores da ideologia voltada para a música nacionalista. Em 1937, aconteceu o Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada em São Paulo, trazendo assim, diretrizes quanto à pronúncia e estética da música erudita para compositores e intérpretes da música de câmara brasileira.

As canções propostas neste estudo foram analisadas a partir da compilação organizada pelo pesquisador Vicente Salles (1931- 2013), no livro *Canções de Waldemar Henrique* (1996). Este trabalho foi crucial para valorização e divulgação de um patrimônio cultural que poderia ter se perdido por conta de diversos fatores.

Além da prospecção no acervo pessoal de Waldemar Henrique, foi analisado o material do arquivo da Fundação Carlos Gomes e aquele encontrado em poder dos intérpretes residentes em Belém, principalmente o de sua grande amiga Maria Helena Coelho Cardoso (FUNDAÇÃO CARLOS GOMES, 1996, p. 10).

Vicente Salles descreveu a dificuldade de reunir a obra musical de Waldemar Henrique por dois principais motivos: as desavenças entre o artista e editores na época, fato que impediu a edição dos manuscritos; e a questão do artista ceder suas partituras aos intérpretes, não atentando depois em reuni-las e organizá-las novamente. Por conta desses fatores, algumas obras se perderam e não chegaram a ser publicadas. Contudo, na compilação realizada em 1996, encontram-se 52 partituras editadas, graças ao trabalho feito por pesquisadores e colaboradores. Baseado nessa catalogação delimitar-se-á nesta pesquisa a análise musical e literária de dez canções: *Fiz da vida uma canção* (1930), *Morena* (1930), *Canção Nômade* (1931); *Farinhada* (1932), *Chorinho* (1932), *Foi Bôto, Sinhá!* (1933), *Exaltação* (1934), *Essa Negra Fulô* (1935), *Violeiro da Estrada* (1936), *Remadores Seringueiros* (1937). Para melhor condução da abordagem analítica e interpretativa, as canções foram organizadas por grupos, de acordo com os temas: Canções de amor; Canções de cunho Amazônico, Canções de outras regiões do Brasil e de cunho afrobrasileiro.

Evidenciando os aspectos literários e musicais das peças, buscou-se extrair as escolhas estéticas empregadas pelo compositor, com o objetivo de compor a sugestão interpretativa.

No que concerne aos aspectos interpretativos de canções de câmara brasileira, é desejável que o pesquisador/intérprete tenha uma visão horizontal, livre de preceitos existencialistas, que em sua natureza não favorecem o livre processo de criação. Sendo assim, o estudo do contexto sócio-político-cultural, o *locus* (lugar de partida, ambientação da peça), os aspectos literários, fonéticos e musicais são ferramentas indispensáveis na formação de uma proposta interpretativa. É lamentável constatar que muitos cantores executam as peças ao seu modo, sem se preocuparem com estas questões.

A música do século XX, pelo que mostram as mais diversas obras conhecidas, necessita do virtuosismo técnico; em alguns aspectos, até mais que em épocas anteriores. A diferença reside no fato de que os referenciais estéticos não são mais os mesmos. A voz do século XX rompeu com o legato, o som redondo, valores inalienáveis do bel canto. (Valente, 1999, p. 132).

A importância do discurso poético e narrativo dentro do gênero canção, também é crucial, sendo desejável que o intérprete tenha a postura de um declamador. No caso das peças de Henrique, escritas em tessitura média, facilitam a questão da pronúncia e não requerem demonstração de virtuosismo técnico. Contudo não significa que possam ser interpretadas sem um estudo técnico e estético pertinente às canções de rádio.

Sendo assim, a narrativa deste trabalho está dividida em três capítulos. No primeiro capítulo foram abordados aspectos de contextualização cultural, histórica e política, enfatizando compositores em evidência naquele contexto, e suas escolhas estilísticas; a influência da estética italiana na prática dos cantores de rádio. No segundo capítulo se discorreu sobre a trajetória artística do compositor, ressaltando seus ideais estéticos; o diálogo estabelecido com Mário de Andrade (1893-1945); reflexões críticas sobre a terminologia brasilidade. No terceiro capítulo foi realizada a análise dos grupos de canções supracitados, evidenciando similaridades e particularidades. Pautado em informações contextualizadas, no estabelecimento do *locus* da peça, na análise literária e musical, é que se fundamentou a proposta interpretativa, salientando que o resultado deste trabalho se restringe a uma das variadas possibilidades de execução das peças. Portanto, pretende-se contribuir com uma abordagem de execução do trabalho do compositor Waldemar Henrique, que se constitui como parte integrante do patrimônio musical brasileiro, e se mantém como alvo de estudos e releituras na contemporaneidade.

I - CONTEXTO CULTURAL NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XX: A PRÁTICA MUSICAL VOCAL NO BRASIL NA ERA DO RADIO.

1.1 - Abordagens estéticas e culturais na primeira metade do século XX: Compositores em evidência no Brasil..

Em linhas gerais, a primeira metade do século XX agregou acontecimentos que marcaram a história da humanidade. Entre os fatos políticos de grande impacto é pertinente citar: a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), a Revolução Russa (1917), o Fascismo na Itália (1922), o Nazismo na Alemanha (1933) e a Segunda Guerra Mundial (1939 a 1945). Tais fatores foram determinantes no que diz respeito à consolidação de uma política nacionalista, que valorizasse a cultura interna de cada povo. No meio deste cenário conflitante, surgem as novas tendências artísticas: o Expressionismo, o Fauvismo, o Cubismo, o Abstracionismo, o Surrealismo, o Futurismo, etc., todos propunham uma ruptura com os parâmetros estabelecidos pelo academicismo, e buscavam na modernidade elementos que pudessem referenciar a arte. Na linguagem musical, as tendências modernas fugiram das antigas convenções, explorando novos caminhos pautados na atonalidade, no ritmo livre, na harmonia de quartos de tom, na sobreposição de diferentes métricas, tonalidades, e em até diferentes tipos de música, combinações timbrísticas inusitadas, etc.(GRIFFITHS, 1987, p. 49). No entanto, é importante lembrar, que muitos compositores aderiram à tendência neoclássica, voltando a utilizar elementos já cristalizados pela tradição.

Muito mais do que a busca de um espírito clássico, esse neoclassicismo parece voltar-se para o aspecto estritamente formal. O lado divagatório do poema sinfônico e de toda a música de programa do final do romantismo é recusado, ao passo que as formas pré-clássicas se apresentam como meio eficaz para disciplinar o ato criador. Entre essas formas, a da *súite*, inclusive a *sonata* e o *concerto grosso*. (NEVES, 2008, p. 166).

Na Hungria, o pianista e compositor Béla Bartók (1881-1945), foi pioneiro nas pesquisas de cunho etnográfico musical. Por volta de 1905, viajou acompanhado por Zoltan Kodaly (1882-1967), com a finalidade de coletar, registrar e transcrever canções folclóricas da Romênia, Sérvia, Bulgária, Croácia, Ucrânia, Eslováquia, Turquia, chegando ao norte da África, centrando-se mais na Hungria. O compositor escreveu livros, artigos e publicou coletâneas de peças folclóricas. O trabalho de Bartók¹ se tornou referência para muitos musicistas engajados na causa nacionalista.

¹ Como compositor, não lhe interessava apenas utilizar temas folclóricos, mas penetrar até as raízes da música folclórica e tirar proveito de suas descobertas. “O estudo dessa música camponesa”, escreveu, “teve para mim importância decisiva, pois me revelou a possibilidade de uma **total emancipação da hegemonia do sistema**

Na Hungria, o caminho foi aberto por Béla Bartók (1881-1945), que se dedicou tanto à prospecção e classificação da música folclórica quanto à composição. Tornou-se um dos mais respeitados especialistas da canção folclórica em todo o mundo, e de longe o maior compositor nacionalista de sua época, mas ao mesmo tempo visava ir mais longe. “Meu verdadeiro objetivo”, escreveu, “é a fraternidade das nações. [...] procuro colocar minha música a serviço desta ideia [...] e é por isto que não fecho a nenhuma influência, seja de origem eslovaca, romena, árabe ou qualquer outra”. (GRIFFITHS, 1987, p. 53)

O cenário cultural brasileiro no século XX esteve diretamente ligado às mudanças políticas, econômicas e sociais que permearam a nação naquele momento. A transição da economia agrária para um processo de industrialização, os avanços tecnológicos, a utopia do progresso através do acúmulo de bens, a legitimação de elementos que pudessem descrever a identidade nacional, foram pontos cruciais naquele momento histórico. Dentro desse caldeirão de mudanças, anseios e inconstâncias é que a mentalidade cultural da nação brasileira foi se cristalizando. Conseqüentemente surgiu uma geração de compositores preocupados em consolidar uma estética nacionalista, voltada para a valorização dos elementos folclóricos e populares, com o objetivo de estabelecer padrões que pudessem referenciar o que seria a música legitimamente nacional.

Especificamente nas décadas de 20 e 30, houve um recrudescimento desses ideais, uma vez que, havia um interesse político em unificar a multifacetada cultura brasileira. Entre os compositores que vivenciaram esse momento histórico cultural e se firmaram nessa estética, a partir dos preceitos modernistas, pontuam-se os seguintes nomes: Heitor Villa Lobos (1887-1959), Jaime Ovale (1894-1955), Heckel Tavares (1896-1974), Frutuoso Viana (1896-1976), Oscar Lorenzo Fernandes (1897-1948), Francisco Mignone (1897-1986), Waldemar Henrique (1905-1995), compositor em evidência nessa pesquisa, Radamés Gnattali (1906-1988), Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993), Gentil Puget (1912-1948), entre outros. Villa Lobos representa um ponto de passagem do nacionalismo mais primário da velha escola, ao de orientação modernista. Enquanto os outros compositores derivam de modo direto do movimento modernista encabeçado por Mário de Andrade. (NEVES, 2008, p. 85).

Heitor Villa Lobos foi convidado para participar da Semana de Arte Moderna (1922), por ser o compositor que mais tinha afinidade com os preceitos ideológicos difundidos pelos jovens modernistas, isso de acordo com a visão de Mário de Andrade, um dos mentores do evento. No entanto, nos concertos apresentados naquele evento, se restringiu a um repertório

maior-menor, a maior parte desse tesouro de melodias – também a mais valiosa – deriva dos antigos modos da música de igreja, de escalas da Grécia antiga e ainda mais primitivas (notadamente a pentatônica), apresentando mudanças de andamento e ritmos os mais variados”. (GRIFFITHS, 1987, p. 55, grifo nosso)

camerístico, de tendência pós-romântica, não podendo expor suas obras mais recentes, como o balé *Amazonas* por questões de logística.

Nesse primeiro concerto, Villa-Lobos apresenta sua *Sonata n° 2* para violino e piano, o *Trio de cordas n° 2*, a *Valsa mística*, *Camponesa cantadeira*, a *Fiandeira* e as *Três danças africanas*, todas para piano, obras compostas entre 1914 e 1919; no segundo concerto, em 17 de Fevereiro, são tocados o *Terceiro trio de cordas*, as *Historietas* para canto e piano (sobre poemas de Ronald de Carvalho), a *Segunda sonata* para violino e piano e o *Quarteto simbólico* para flauta, saxofone, celesta, harpa e coro feminino oculto, compostos entre 1914 e 1921. (NEVES, 2008, p. 57)

Ainda que as obras desse compositor apresentadas durante a Semana de Arte Moderna não representassem sua produção mais atualizada, nem a mais característica de suas preocupações nacionais - o que se explica pela dificuldade de fazer executar obras sinfônicas como o balé *Amazonas*, restringindo-se o programa a obras de câmara de gosto ainda pós-romântico, ficou claro que era esse o compositor que mais se afinava como espírito de renovação pregado pelos jovens modernistas. (Idem, 2008, p. 77).

Oscar Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone e Mozart Camargo Guarnieri, são compositores advindos diretamente do movimento modernista encabeçados por Mário de Andrade (Idem, 2008, p. 85). Os três são elencados como participantes da primeira geração dos artistas com vertente nacionalista juntamente com Villa Lobos. Também é pertinente descrever que todos eles são de ascendência estrangeira imediata e procuraram evidenciar em suas composições de cunho nacionalista, a cultura afro-brasileira. Lorenzo Fernandez², teve formação musical no Brasil, e, sob influência da estética impressionista, construiu suas primeiras composições, valorizando uma estruturação harmônica mais complexa, como subsídio para se libertar das convenções academiscistas da época. No entanto, no decorrer de sua carreira artística se apropriou de uma estética mais nacionalista. Entre as principais obras cita-se o *Trio brasileiro opus 32*, *Canção Sertaneja - opus 31*, *Imbapara* (poema sinfônico, onde utilizou temas indígenas), a suíte *Reisado do Pastoreio* e a ópera *Malazarte* (com colaboração de Graça Aranha).

No *Trio Brasileiro* já estão presentes algumas das características fundamentais da linguagem musical de Lorenzo Fernandez: a escolha cuidadosa dos temas e do fino trato de desenvolvimento temático, a escolha predominante de motivos de sabor popular (mais que os temas folclóricos autênticos) e notável rigor na estruturação, recusando o populismo fácil que marcaria a obra de muitos de seus contemporâneos. (Idem, 2008, p. 92).

Sobre Francisco Mignone, é pertinente descrever que sua formação teve forte influência da escola italiana, Em São Paulo estudou com vários professores que valorizavam essa

² Na sua obra pianística e de canto, tem sido um poeta sensível, delicioso e forte. Basta lembrar aquela *Toada para você*, cantiga toda melosa e toda dengosa, coisa mesmo de gente morena e sensual. A nossa modinha, a brasileira e seresteira, encontrou nele um estilizador admirável e apaixonadíssimo, quer do ponto de vista musical, quer na interpretação psicológica. (ALMEIDA, 1942, p. 469)

vertente. Ainda em sua juventude, quando participava de serestas, utilizou o pseudônimo Chico Bororó. Passou também um período na Itália onde consolidou seu gosto estético. Compôs na década de 20 as óperas *O contratador de diamantes* e *O inocente*, mas somente em 1929, quando retornou para o Brasil é que o artista se concentrou em uma estética mais nacionalista. Influenciado pela orientação estilística de Mário de Andrade, utilizou com frequência o tema afrobrasileiro como material de suas composições. Nessa fase compôs a *Primeira Fantasia Brasileira* para piano e orquestra, os bailados *Maracatu de Chico Rei*, *Leilão* e *Iara*, as peças sinfônicas *Batucajé* e *Babalorixá*, a *Sinfonia do trabalho* e a oratória *Alegria de Nossa Senhora* sobre poema de Manoel Bandeira. Segundo Almeida (1942), Mignone foi um destaque no gênero canção, valorizando com primor a poética textual. Entre tantas canções pontua-se o ciclo *Quatro Líricas* de (1938), que contêm em sua narrativa as canções: *Cantiga*, *O menino doente*, *Dentro da noite* e *D. Janaína*,

Camargo Guarnieri³, paulista, e descendente de italianos. Também teve seus estudos no Brasil com professores de formação italiana. O regente Lamberto Baldi (1895-1979) foi um dos principais instrutores de Guarnieri, juntamente com Mário de Andrade, que o encaminhou para a estética nacionalista. No período em que Guarnieri esteve sobre influência direta de Andrade, compôs as obras para canto e piano: *As flores amarelas dos ipês*, *Trovas de amor*, *Lembranças do losango cáqui*. Escreveu a ópera *Malazarte*, mesmo título utilizado por Lorenzo Fernandez, porém com o libreto organizado por Andrade. Em 1938, o compositor recebeu bolsa de estudos para aperfeiçoar sua prática em Paris. Ao retornar de sua viagem mostrou uma sólida consolidação do ideal nacionalista e de seu gosto estético. Sobre isso descreve Neves (2008):

O nacionalismo de Camargo Guarnieri depois de sua viagem à Europa será ainda mais puro, sua estruturação musical, mais severa. O estilo polifônico desse compositor valorizará ainda mais as alternâncias timbrísticas que já aparecem em obras anteriores; ao lado da polifonia temática, ele cultiva a polifonia instrumental, o que faz de sua orquestração um conjunto equilibrado de pinceladas e cores. A concepção melódica segue de perto o modalismo da música folclórica, a harmonia é clara e rica, a rítmica sempre incisiva. (p. 103).

³ Essa questão da utilização de elementos nacionais e de sua relação com a composição foi um dos pilares da estética de Camargo Guarnieri (1907-1993). Seguidor dos preceitos de Mario de Andrade, Camargo Guarnieri é figura das mais representativas da canção brasileira, não só pela quantidade de canções que nos deixou (mais de 200), mas também pela sua consistente qualidade. Lembrado frequentemente pelo seu embate histórico com Hans Joachim Koellreutter (1915-2005), Guarnieri se distinguia muito também de seus colegas nacionalistas Francisco Mignone (1897-1886) e Lorenzo Fernandez (1897-1948). Como compositor de canções, Guarnieri almejava captar algum aspecto do poema que pudesse ser traduzido em musica e que pudesse permear a obra como um todo. Dessa forma, o texto parece inspirar, mas não rege a composição de suas canções. . (COELHO (Org.), 2015, pp. 91 e 92)

Heckel Tavares, natural de Alagoas, foi outro compositor brasileiro importante na era do rádio. Destacou-se na música vocal compondo canções como: *Banzo*, *Funeral de um Rei Nagô*, *Navio Negreiro*, *Benedito Pretinho*, evidenciando a cultura afrobrasileira, bastante presente em sua região. O compositor também se destacou na composição de obras sinfônicas de estética mais romântica. Segundo Albin (2006), a obra desse compositor encontra-se entre o limiar da música erudita e popular. No final da década de 40 e início dos anos 50, o compositor viajou pelo Brasil, colhendo material folclórico para construção de novas composições. Com o material recolhido, compôs *Anhanguera*, um poema sinfônico. “Nessa obra, o compositor utilizou instrumentos de percussão dos índios Tucuna e o motivo indígena “Canide ioune”, recolhido por Jean de Léry no século XVI”. (Idem, p. 723).

Os compositores Jaime Ovalle, Waldemar Henrique⁴ e Gentil Puget, os três nascidos em Belém/ Pará, se dedicaram à música vocal, de cunho folclórico e popular. Jaime Ovalle ficou conhecido por intermédio de suas canções urbanas: *Modinhas Opus 5* e *Azulão opus 21*, ambas com o texto de Manuel Bandeira. Segundo Neves (2008, p.108), as duas canções foram rapidamente assimiladas pelo povo, por terem sido construídas dentro dos mesmos princípios que ordenavam as canções folclóricas. Ovalle é caracterizado como boêmio, seresteiro, de precária formação acadêmica, no entanto, deixou sua contribuição no que diz respeito ao cancioneiro do Brasil.

Improvisador extraordinário, criador espontâneo de melodias, faltou-lhe um anotador do muito que sua imaginação criadora produziu. Nunca realizou apresentação pública de sua obra, mas deu-a a conhecer em audições para círculos de amigos e admiradores pelo pianista paraense Mário Neves. Entretanto, tão logo se tornaram conhecidas suas canções, muitos intérpretes, nacionais e estrangeiros, trataram de projetá-las. (SALLES, 2005, p. 150)

Waldemar Henrique, conhecido como cancioneiro da Amazônia destacou-se principalmente com a série *Lendas Amazônicas*, que retrata histórias contidas no imaginário popular, sacramentando o folclore como fonte principal de suas composições. Quanto à Gentil Puget, músico intuitivo, quase autodidata, aprofundou-se nas bases folclóricas e populares como matéria prima de suas canções. Entre suas principais composições encontra-se *Sabiá Cantadô*, onde o artista reproduz a linguagem regional utilizada pelo povo nortista. Puget

⁴ Parte da obra de Waldemar Henrique, Oswaldo de Souza e Hekel Tavares também pertence ao universo limítrofe localizado entre a música folclórica, popular e erudita. A própria partitura de algumas dessas obras se assemelha muito a das edições de musica popular. Essas edições, com o típico dobre da melodia vocal na mão direita do piano, eram feitas também para cantores amadores, sendo que tal recurso os mantinha mais próximos da afinação, funcionando como um guia auditivo. (COELHO (Org.), 2015, p. 91)

floresceu juntamente com Henrique em Belém em 1933, ano em que ambos fizeram concertos apresentando seus repertórios. Posteriormente foram para o Rio de Janeiro, com a finalidade de buscarem projeção nacional.

Há muitos pontos de contato na vida desses dois apaixonados da Amazônia: a formação artística, as tendências e aspirações se processaram de modo quase semelhante. Waldemar Henrique, músico de boa formação acadêmica, dotado de fino temperamento poético se encantou com o acervo do folclore regional e nacional; Puget, músico intuitivo, quase autodidata, além de poeta, aprofundou-se, também, no estudo da alma popular e realizou fecundo trabalho de folclorista. (SALLES, 2005, p. 156).

Frutuoso Viana participou da Semana de Arte Moderna em 1922, como pianista, executando obras de Villa Lobos. Destacou-se na composição de canções e peças para piano. Dentro de um tratamento clássico, inseriu motivos folclóricos e populares, alguns deles colhidos por Mário de Andrade. Segundo Neves (2008, p. 109) - “A produção de Frutuoso Viana pode ser dividida em duas fases bem distintas: o folclorismo um pouco primitivo das primeiras produções (*Dança dos Negros* e *Variações sobre um tema popular*) e, depois do *Corta-jaca*, um racionalismo mais essencial e mais trabalhado”. Ainda se reportando à obra vocal do compositor, Mariz (1970) descreve:

A obra vocal de Frutuoso Viana é de proporções reduzidas, mas bastante valiosa. Contém um pequeno tesouro do lied brasileiro - a *Toada n.º 3* com texto de Carlos Drummond de Andrade. Aparentemente monótona, de ritmo uniforme, oferece-nos a imagem perfeita da *nonchalance* típica ao caboclo cantador. E Luís Heitor nela encontrou sugestões "com seus acordes arpejados e as oitavas agudas, sincopadas, das sonoridades da viola caipira de cordas de arame". Uma referência também às canções *Sem Fim* e *Sabiá*. A primeira é modinha, na qual o autor aproveitou com habilidade o canto nostálgico do pássaro do mesmo nome como motivo melódico vocal e ambiente típico. (p. 22).

Radamés Gnattali foi um compositor sulista que se destacou como orquestrador especializado em música radiofônica. Na década de 30, trabalhou na Radio Clube do Brasil. Em 1934, tornou-se orquestrador da gravadora Victor. Em 1936 foi contratado pela rádio Nacional como pianista, maestro arranjador e compositor, permanecendo na mesma por 30 anos. Seus arranjos estão gravados em canções interpretadas por Orlando Silva, Francisco Alves. Teve sua obra registrada em vários álbuns fonográficos. Pontua-se o CD *Radamés Gnattali/Waldemar Henrique - 80 anos de música brasileira*, lançado em 1991 com o selo Kuarup. Também é importante citar a participação do mesmo na opereta *Sertões*, juntamente com o compositor Jaime Ovalle. (ALBIN, 2006, pp. 318 e 319). Embora tenha seguido a corrente nacionalista vigente na época, procurou inserir em sua obra elementos constitutivos do jazz. Por conta desse hibridismo estilístico, foi considerado um compositor que transitou

entre a música erudita e popular. Neves (2008) descreve que esse comportamento fez o compositor enveredar pelo que se cristalizou como nacionalismo populista, semelhante à maneira populista norte americana. (p. 110). Dentre suas obras principais destacam-se: *Rapsódia Brasileira* para piano, o *Quarteto popular*, *Serestas* para Flauta, a *Série Brasilianas*, a *Fantasia Brasileira* para piano, *Jazz Sinfônico*, *Concerto* para violino e orquestra, a *Tocata* para piano (estruturação bitonal), o bailado *Negrinho do pastoreio*. No gênero canção escreveu *Modinha*, com letra de Manuel Bandeira, *Toada* de Alberto Ribeiro, *Nhapopê* de tema popular, entre outras.

Em linhas gerais é pertinente afirmar que, todos os compositores citados acima, se moveram em torno da estética nacionalista modernista. Alguns mais comprometidos com os parâmetros estabelecidos por Mário de Andrade, enquanto outros se distanciavam um pouco mais dos ditames canonizados pela aquela corrente estética, procurando assim, autoafirmação diante daquele contexto cultural ainda em construção. Outro fator comum a esses compositores foi o fato de não se desvencilharem dos parâmetros estabelecidos pela música tonal. Portanto, foram compositores de estética clássica que utilizaram o material folclórico como subsídio para a construção da música nacional.

[...] as normas do tonalismo e as estruturas formais da tradição clássico-romântica eram aceitas sem discussão e usadas de modo direto nas composições, obrigando a frequentes deformações do material folclórico original, que nem sempre se prestava a manipulações exigidas por tais princípios técnicos. É o caso, por exemplo, do tratamento contrapontístico dominante, que não tem correspondência direta no folclore brasileiro. E isso sem esquecer outro dado fundamental: o fenômeno nacionalista é essencialmente populista, o que condiciona uma postura criativa de aceitação e de cultivo de uma linguagem musical facilmente compreensível pelo povo, em anacrônico prolongamento da tradição romântica. (NEVES, 2008, pp. 119 e 120).

Embora alguns compositores tenham se apropriado de esquemas harmônicos mais complexos, ainda assim circulavam no âmbito da música tonal. De uma forma geral, os compositores nacionalistas mantiveram-se seguidores de uma estrutura clássica, aproveitando o material folclórico e popular ora na íntegra, ora deformando-os para construir suas peças musicais.

A proximidade da música dita artística com a música de caráter mais urbano é evidente. Na realidade há um hibridismo entre as duas categorias, por isso, muitos desses compositores foram classificados como semieruditos, uma vez que transitam entre a fronteira do que se cristalizou como música erudita e popular.

Também é muito peculiar na estética desses compositores, a apropriação de elementos pertencentes ao imaginário popular como as lendas, as cantigas, os contos, a linguagem e os

costumes regionais, principalmente do norte e nordeste do país. A apropriação de elementos da cultura afrobrasileira como: a rítmica, os rituais religiosos, as danças, tornaram-se frequentes também.

Além das composições híbridas que pertencem parcialmente ao universo popular, vemos que a presença de elementos musicais ligados ao universo afrobrasileiro tornou-se uma constante na canção brasileira, especialmente na obra de compositores de tendências nacionalistas (Fernandez, Guarnieri e Mignone). Entretanto, há obras nas quais o texto tem forte conotação social e que são musicadas de uma maneira menos caracterizada (*Leilão*, de Hekel Tavares). Por outro lado, *Essa Nega Fulô*, de Lorenzo Fernandez, pode ser vista por muitos como exótica e até caricata. (COELHO (Org.), 2015, p. 91)

Paralelo a essa estética folclórica propagada por Mário de Andrade, também se fez presente a vertente vanguardista da música dodecafônica, representada por Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005). Fundador do grupo Música Viva (1939), teve como adeptos Guerra Peixe (1914-1993), Cláudio Santoro (1919-1989), entre outros. O objetivo principal de Koellreutter era trazer para os jovens compositores da década de 40, as novas diretrizes da música contemporânea. Neves (2008) relata que assim como Mário de Andrade foi o teórico que consolidou os músicos na década de 20 e 30, com seu nacionalismo pragmático e populista, Koellreutter, inaugura na década de 40, uma preocupação mais técnica, comprometida com a estética contemporânea, onde não se negava as normas consagradas pela tradição, mas onde se abria caminhos para uma experiência livre e criativa, além do que já se havia posto como cânone.

O ensino de Koellreutter se baseava em algumas premissas fundamentais, que não pressupunham necessariamente a adesão dos alunos a uma técnica musical específica (ainda que, em 1940, ele tenha se convertido ao dodecafonismo). Importava ao mestre despertar nos discípulos a convicção da necessidade absoluta de guardar inteira liberdade de expressão, mas importava-lhe igualmente o domínio perfeito de todos os processos de composição e, especialmente, daqueles que respondessem às exigências da evolução da linguagem musical. (Idem, pp. 131 e 132)

Guerra Peixe, Cláudio Santoro, assim como outros adeptos dessa escola não continuaram seguindo a técnica dodecafônica. A grande maioria dos compositores voltou ao tonalismo e aderiram a preceitos nacionalistas. (NEVES, 2008, pp. 132 e 133).

Quanto à estética nacionalista vinculada ao modernismo brasileiro, é importante frisar, que as maiores preocupações se assentavam na busca pela singularidade e a recusa de uma dependência estética cultural europeia, assim como no âmbito político, a corrida desenvolvimentista como fator de afirmação econômica e independência, também se agregaram para compor o pensamento sociocultural da época. Nesse contexto, o rádio tornou-

se um dos veículos de padronização de gostos estéticos. O formato dos programas radiofônicos, da música, das radionovelas foi uma das maneiras de se estabelecer um modelo cultural.

1.2 - O Nacionalismo na era Vargas como parâmetro para o processo construtivo e estético nas artes.

No período anterior à década de 30, o Brasil passava por um momento de crise e inconstâncias políticas, sociais e financeiras. A república velha, nome dado à política oligárquica que geriu a nação durante 1889 até 1930, passava por apertos. Nesse cenário, havia uma disputa acirrada entre os políticos paulistas que dominavam o mercado do café e os políticos mineiros que detinham a hegemonia agrária, (a chamada república do café com leite). Com a crise do capitalismo no âmbito mundial em 1929, houve um colapso financeiro no mercado interno brasileiro, colocando em evidência a fraqueza política, econômica e social em que se encontrava o país. Júlio Prestes (1882-1946), representando a oligarquia paulista, foi eleito presidente para assumir em 1930, porém, não chegou a efetivar o mandato. Os mineiros se mostraram insatisfeitos por conta da quebra do acordo que determinava a alternância entre representantes de Minas e São Paulo, no que diz respeito ao cargo de presidente da república, o que não aconteceu. Sendo assim, houve um movimento revolucionário por parte dos mineiros alegando fraude nas eleições. Nesse contexto, Getúlio Dornelles Vargas, juntamente com o apoio dos militares depôs o antigo presidente Washington Luís (1869-1957), e assumiu o governo do Brasil.

Desde Novembro de 1930, Getúlio vinha governando por decreto, após suspender a Constituição Federal, dissolver o Congresso, as assembleias Legislativas e as câmaras municipais, destituir prefeitos e governantes dos estados, eliminar as prerrogativas individuais e instituir um tribunal de exceção para julgar crimes políticos. (NETO, 2013, pp. 13 e 14).

Essa postura firme, ditatorial se mesclou com uma forma de governo populista e nacionalista. Getúlio Vargas geriu a nação nesses moldes no período de 1930 até 1945, estabelecendo o projeto nacional-desenvolvimentista, que tinha como principais objetivos a expansão e o desenvolvimento industrial do país, a valorização do proletariado e o estabelecimento de uma identidade nacional. O Brasil ainda era um país de perfil primário-exportador, ou seja, exportava alimentos e importava produtos industrializados. Com as duas grandes guerras mundiais e a crise que atingiu as grandes potências políticas e econômicas em 1929, houve um recrudescimento da instabilidade econômica do Brasil, e se fazia necessário uma retomada de estratégias para tirar o país do sufoco financeiro. Dentro desse contexto,

Getúlio Vargas foi enérgico em tomar as rédeas da nação, fazendo intervenções diretas nas atividades econômicas, criando empresas estatais, regularizando as relações de trabalho, incentivando a produtividade interna a despeito da cultura de exportações.

A postura populista de Vargas consolidou de forma positiva sua gestão. A instituição de leis trabalhistas agradou o proletariado, que passou a gozar de melhores condições. “A organização sindical, a lei de férias, a limitação das horas de trabalho, as comissões de conciliação, as caixas de pensões, o seguro social, as leis de proteção às mulheres e aos menores realizam velhas aspirações proletárias” (NETO, 2013, p. 129). Essas atitudes carismáticas fizeram de Getúlio Vargas, um presidente aceito pela grande massa trabalhadora. Ele sempre procurava estar caminhando entre as pessoas, estabelecendo uma relação amigável.

Se na capital da República os passeios do presidente estavam virando rotina, em Petrópolis eles passaram a ser um ritual diário. Getúlio fazia questão de saudar os populares, tirar o chapéu á passagem das senhoras e, ao encontrar um conhecido, demorar-se para alguns bons minutos de prosa na esquina. Não esquecia de recheiar os bolsos de bombons e moedas, que oferecia às crianças ao longo do trajeto. (NETO, 2013, p. 41).

Sincronicamente à atitude populista do presidente, sobressaía também a postura ditatorial. A imprensa foi um dos meios de manipulação usados por Vargas para colocar em voga suas estratégias e planos governamentais. De forma que, quando era criticado, revidava com retaliações e intervenções. Um dos episódios que retrata essa conduta extremista ocorreu no dia 25 de Fevereiro de 1932, quando o Diário Carioca foi bombardeado. Tal jornal apoiou a chegada de Getúlio Vargas ao poder, no entanto, naquele ínterim, publicava artigos e editoriais contra o governo, e a favor de uma reconstitucionalização do país. Por isso sofreu retaliações duras e violentas

Em meio à balburdia que tomou conta dos cafés, os boêmios mais curiosos saíram para conferir o estrago. A imagem era devastadora. As balas de grosso calibre estilhaçaram as vidraças do diário e abriram centenas de buracos nas paredes do imóvel de dois pavimentos. Os trabalhadores gráficos e redatores que preparavam a edição do dia seguinte despontaram à calçada atônitos. Enquanto todos aferiam a extensão da violência, notou-se que os caminhões apenas circundavam á praça e já retornavam ameaçadores. (NETO, 2013, p. 15).

O rádio foi outro veículo de comunicação que sofreu intervenção estatal. Desde os anos 20, já havia o decreto n. 16.657 (5.11.1924) que regulamentava o funcionamento dos programas radiofônicos, onde era proibido transmitir notícias de cunho político, salvo sobre autorização governamental. Eram aceitas as programações com fins educativos, científicos, artísticos e de benefício público. (CALABRE, 2004, p. 16). Na década de 30, o rádio tornou-

se o veículo consolidador da ideologia nacionalista. Em 1939, já no Estado Novo⁵, o governo criou o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que objetivava coordenar, orientar e centralizar a propaganda interna e externa, usar de censura, quando necessário, e gerir o programa de radiodifusão oficial do governo intitulado - A Hora do Brasil. A Rádio Nacional, fundada em 1936, no Rio de Janeiro foi uma das fortes aliadas do governo para propagação da ideologia nacionalista. Também se consolidou como modelo para todo o território nacional, estabelecendo modas, comportamentos e gostos estéticos⁶.

A Nacional permaneceu, reconhecidamente, como a emissora de maior penetração e audiência por todo o país na era de ouro do rádio; pelos índices de popularidade e eficiência financeira atingidos, tornou-se em especial no período compreendido entre 1945 e 1955, uma espécie de modelo que foi seguido pelas demais rádios em todo o país. Seu estilo de propaganda servia de base para a organização das concorrentes, até mesmo quando tentavam atrair a faixa de público que não se interessava pelos programas da Rádio Nacional. (CALABRE, 2004, p. 32).

O modelo de programação se assentava em apresentações musicais, dramaturgia, jornalismo e programas de variedades. O contingente de profissionais que trabalhavam nas emissoras eram os mais diversos: musicistas, atores, escritores, jornalistas, publicitários, etc. Nas grandes emissoras havia orquestras, diversos maestros, cantores, e grupos regionais. A música de cunho popular e folclórico esteve em evidência em todo o período da era Vargas, acordando com o projeto político vigente que incentivava à produção e ampliação do mercado interno. Tinhorão (2010) relata acerca da inserção de números musicais populares, nos intervalos do programa oficial do governo:

Ao governo de Getúlio Vargas não escapou, sequer, o papel político que o produto música popular poderia representar como símbolo da vitalidade e do otimismo da sociedade em expansão sob o novo projeto econômico implantado com a revolução de 1930: ao criar em 1935 o programa informativo oficial chamado “A Hora do Brasil”, o governo fez intercalar na propaganda oficial números musicais com os mais conhecidos cantores, instrumentistas e orquestras populares da época, antecipando-se, nesse ponto, ao próprio Departamento de Estado Norte Americano e seu programa “A Voz da América”. (p. 315)

A cantora Carmem Miranda (1909-1955), foi uma das artistas mais conceituadas na época de ouro do rádio e tinha o apreço de Getúlio Vargas. Atuou não somente cantando

⁵ É pertinente lembrar que o **Estado Novo** se assentou no período de 1937 a 1945, momento em que Getúlio Vargas estabelece um regime político centralizador, anticomunista, nacionalista e autoritário. Em 1938 haveria novas eleições presidenciais, no entanto, o atual presidente alegando que haveria um perigo eminente de comunistas assumirem o governo, decidiu de forma ditatorial permanecer no poder, invalidando o que estava previsto na constituição.

⁶ O rádio criou modas, inovou estilos, inventou práticas cotidianas, estimulou novos tipos de sociabilidade. Ícone de modernidade até a década de 1950, ele cumpriu um destacado papel social tanto na vida privada como na vida pública, promovendo um processo de integração que suplantava os limites físicos e os altos índices de analfabetismo do país. (CALABRE, 2004, p. 7).

samba e outros gêneros populares, mas também atuando no cinema. Pela performance apresentada juntamente com o Bando da Lua , grupo que a acompanhava nas apresentações, recebeu o convite do empresário norte americano, Lee Shubert (1871-1953) para se tornar uma artista da Broadway. No entanto, segundo Tinhorão (2010, p. 317), Carmem Miranda foi chamada por Getúlio Vargas, e impelida pelo mesmo, a aceitar o convite somente se fosse contratada juntamente com o Bando da Lua, e assim ocorreu.

Esse modelo cultural que colocou em voga a cultura regional, os elementos folclóricos, se assentou como estratégia populista utilizada como fomento de unificação nacional. Nesse período, vários intelectuais, artistas plásticos e musicistas se afiliaram a essa estética, e procuraram aceitação nesse novo contexto histórico, político e social. No que diz respeito à música de vertente mais erudita, houve um esforço dos compositores em agregar elementos da cultura folclórica para se encaixar naquele contexto canônico, enquanto os compositores de vertente mais popular aproveitaram o momento para serem reconhecidos no mercado cultural do rádio.

No plano cultural, o espírito de aproveitamento das potencialidades brasileiras que informava a chamada nova política econômica, lançada pelo governo Vargas, encontrava correspondência nos campos da música erudita como nacionalismo de inspiração folclórica de Villa-Lobos, no da literatura com o regionalismo pós-modernista do ciclo de romances nordestinos e, no da música popular, com o acesso de criadores das camadas baixas ao nível da produção do primeiro gênero da música urbana de aceitação nacional, a partir do Rio de Janeiro: o samba batucado, herdeiro das chulas e sambas corridos dos baianos migrados para a capital. (TINHORÃO, 2010, pp. 304 e 305)

Dentro desse contexto de eleição dos elementos que pudessem compor a cultura brasileira, o Estado também se torna promotor de dois componentes ditos representantes de uma identidade nacional: o samba e o carnaval. Ambos advindos de manifestações ditas populares e moldadas ao bem querer do Estado, tornaram-se estereótipos de representação nacional. É interessante lembrar que várias letras compostas por sambistas foram censuradas pelos órgãos governamentais, uma vez que davam margem à malandragem, fazendo apologia a uma vida fácil, sem a necessidade da produtividade e do labor. Tal mensagem era contrária aos interesses desenvolvimentistas que valorizavam a produção industrial e o trabalho assalariado como fomento de crescimento da nação.

O samba, tomado como matriz da nacionalidade foi também fomentado pelo Estado autoritário (1930-1945), caracterizado pelo nacionalismo e pelo populismo. Nesse período, a ditadura de Getúlio Vargas ajudou a elevar o samba ao patamar de elemento-chave de nossa identidade. [...]. Do mesmo modo, o carnaval expressão consolidada da cultura popular nacional e momento por excelência de execução do samba, foi nas décadas de 1930-1940, oficializado pelo Estado. No Rio de Janeiro, durante o Estado Novo (1937-1945), a festa passou a ser organizada pela prefeitura

por meio do setor de turismo do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Por meio de um decreto de 1937, os compositores foram obrigados a abordar temas nacionais e patrióticos nos sambas e marchinhas elaborados especialmente para o carnaval. (ZUCON, 2013, pp. 103 e 104).

No âmbito educacional, a pretensão do governo Vargas era estabelecer um ensino tecnicista, como prerrogativa para a preparação de mão de obra qualificada para o trabalho industrial. Para isso foram criados vários cursos técnicos e profissionalizantes, com o intuito de promover a produtividade. É pertinente esclarecer que nesse contexto houve a instituição do Ministério da Educação e Saúde Pública, e sob a liderança do ministro Francisco Campos (1891-1968) iniciaram as primeiras reformas no ensino, estabelecendo as bases de um sistema educacional nacional, o que não ocorria anteriormente, por conta da fragmentação territorial e da autonomia das federações. Dentre as medidas tomadas destacam-se: a organização do ensino superior e o incentivo ao mesmo, a divisão do ensino básico em curso primário e secundário, sendo este último dividido em dois ciclos: o ginásio, com duração de cinco anos e o colégio com dois anos, oferecendo neste último um ensino profissionalizante para viabilização de mão de obra para a máquina pública. Em 1934, Gustavo Capanema⁷ (1900-1985) assume a liderança do Ministério da Educação e Saúde e consolida a reforma educacional nacionalista, tendo ao seu redor vários intelectuais que se agregaram a essa empreitada.

Capanema não apenas se manteve ao longo de 11 anos à frente do Ministério, como agregou em torno de si uma linhagem de homens ilustres nos campos da educação, da cultura e das artes, assessorado por seu chefe de gabinete, o poeta Carlos Drummond de Andrade, cercou-se de uma equipe diversificada, integrada, entre outros, por **Mário de Andrade**, Cândido Portinari, Manuel Bandeira, **Heitor Villa-Lobos**, Cecília Meireles, Lúcio Costa, Vinícius de Moraes, Afonso Arinos de Melo Franco e Rodrigo Melo Franco de Andrade. (ROSA, 2008, p. 81, grifo nosso).

No Estado Novo (1937), ocorreu a uniformização de um novo padrão educacional e cultural. Não se dava espaço para a pluralidade existente na multifacetada nação brasileira. Essas atitudes conservadoras e extremistas acabavam tolhendo muitas manifestações culturais que não se adequavam ao contexto maior imposto. Ou seja, houve um paradoxo no que diz respeito a alcançar uma identidade cultural nacional unívoca, excluindo particularidades inerentes a um povo.

⁷ Após o golpe de 10 de novembro de 1937 que instituiu o Estado Novo e a Constituição de 1937, da qual Capanema foi um dos signatários, a ação do Ministério da Educação e Saúde foi marcada pelo caráter fortemente centralizador e autoritário do novo regime. Segundo Anísio Teixeira, "[...] o ministério transformou-se durante o período estado-novista no organismo central de controle e fiscalização da educação, em tudo equivalente a um cartório nacional". Valores e atitudes como o amor à Pátria, o otimismo quanto ao poder e o destino de nossa raça tornaram-se recorrentes no discurso pedagógico dos ideólogos do Estado Novo e dos compêndios escolares, submetidos, a partir de dezembro de 1938, ao prévio exame da Comissão Nacional do Livro Didático. (ROSA, 2008, p.82).

Dentro dessa esfera de reformas no campo intelectual e cultural, também foi criado em 1937 o (SPHAN), Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, atual (IPHAN), Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, que tem como atribuição preservar a diversidade das contribuições que compõe a cultura brasileira, assim como divulgar e fiscalizar a integridade desses bens. Tal instituição foi estabelecida sob a influência de Mário de Andrade, que se destacava na época como propagador de uma estética nacionalista no campo artístico musical principalmente na capital paulista.

A educação musical foi também utilizada como meio unificador e propagador dos ideais do Estado. Ainda na gestão de Gustavo Capanema, destaca-se a atuação de Villa Lobos, com a inserção de uma pedagogia musical baseada no canto orfeônico. O canto coral aliado aos ideais morais e cívicos encontraram pouso naquele contexto de imposição cultural. O projeto encabeçado por Villa Lobos tornou-se parte integrante do componente escolar.

Villa Lobos deu início à campanha pela educação musical, que recebeu o apoio do presidente Getúlio Vargas. Sua estratégia foi disseminar o canto coral nas escolas, mobilizando alunos e professores, estes últimos preparados num curso especializado destinado a multiplicar a ideia que unia educação musical e cívica. Com o apoio do governo populista, Villa Lobos criou e dirigiu a Superintendência de Educação Musical e Artística, depois Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. As apresentações monumentais que promoveu, regendo dezenas de milhares de vozes, inscrevem-se nas grandes manifestações coletivas patrióticas que utilizaram a música como mecanismo integrador. (TRAVASSOS, 2000, p. 63)

Villa Lobos enfatizava a importância do canto coletivo como agente socializador. Segundo ele, a atividade coletiva proporcionaria maior integração entre as pessoas, eliminando os sentimentos individuais e egoístas, promovendo a formação moral, cívica e intelectual. Como viabilizador desse projeto, o compositor escreveu o guia *Canto Orfeônico* (1940; 1951), em dois volumes, para o auxílio aos professores ministrantes daquele componente curricular. O conteúdo das canções orfeônicas trazia em sua essência a exaltação ao trabalho, aos valores da pátria, a formação de uma identidade nacional, evidenciando de forma clara, a consubstanciação entre os ideais estéticos/ culturais e o projeto nacional desenvolvimentista imposto pelo Estado. As apresentações orfeônicas regidas por Villa Lobos faziam parte integrante do calendário cívico, sempre atreladas a uma data pontual, como o Sete de Setembro e o Quinze de Novembro, juntamente com a presença e o pronunciamento do presidente Getúlio Vargas.

No camarote presidencial, à beira do campo, Getúlio, ladeado pela esposa Darcy e por autoridades civis e militares, cumprimentou o maestro Heitor Villa-Lobos, que após lhe apertar a mão dirigiu-se à margem oposta do gramado, postando-se diante do lance de arquibancadas onde estavam as crianças em uniforme escolar. Com a cabeça por um exótico chapelão, Villa-Lobos tomou lugar sobre um estrado de

madeira e, com os braços erguidos, de batuta á mão, começou a reger um coro de 15 mil vozes infantis. O que se ouviu foi uma compilação de canções ardorosamente patrióticas. As letras falavam de amor à nação, do valor à disciplina, do respeito á bandeira brasileira. (NETO, 2013, p. 127).

É pertinente conjecturar acerca das escolhas de Villa Lobos no que concerne à sua afinidade com os ideais políticos da época. Diante das dificuldades financeiras enfrentadas, situação peculiar em todo o país, e o clima político propenso para a instituição da música nacional, o compositor empenhou-se em colocar em voga seu projeto pedagógico musical e lucrar com isso, é claro. Com o apoio do Estado, o empreendimento de Villa Lobos tornou-se pontual para a implantação da educação musical nas escolas. Embora tivesse cunho político e manipulador, a empreitada do ensino da música no país, teve significativos avanços. A musicalização através do canto coral se consolidou como uma das primeiras conquistas inseridas no componente curricular a nível nacional, oportunizando a muitas crianças o contato com a linguagem musical.

A ocasião era igualmente festiva para Villa-Lobos. Depois de viver em situação de aflitiva penúria, tendo por várias ocasiões ameaçado abandonar o país ante a dificuldade de ganhar dinheiro com sua música na própria terra, o maestro conseguiu convencer Getúlio a instituir a obrigatoriedade do canto orfeônico nos currículos de todas as escolas do Distrito Federal. Para qualificar e treinar professores encarregados de ministrar a nova disciplina fundara-se a superintendência de Educação musical e Artística (SEMA). Villa Lobos foi logo chamado para dirigir o órgão e, regimento remunerado, para formular um grande plano educacional de “arte e civismo”, voltado à área de música e à disseminação de corais orfeônicos país afora. [...] “Prometo de coração servir à arte, para que o Brasil possa, na disciplina, trabalhar cantando” – era o juramento exigido aos membros desses grupos que tinham por objetivo, nas palavras do próprio Villa-Lobos, forjar “uma consciência musical no Brasil, para a utilização da música como um fator de educação cívica e disciplina coletiva”. Os objetivos do maestro casaram perfeitamente com os propósitos de Getúlio, interessado em erigir o nacionalismo, a ordem e o trabalho como signos máximos de seu governo. (Idem, 2013, p. 128).

Como já relatado, foi sintomático a adesão de vários musicistas à ideologia nacionalista, impelidos pelo contexto político em evidência. Inclusive Waldemar Henrique tomou proveito de algumas imposições governamentais para divulgação do seu trabalho, que estava restrito à região norte do país. Fez apresentações nos cassinos do Rio de Janeiro, juntamente com sua irmã Mara Pereira, pois havia obrigatoriedade estatal de se projetar números de teor nacionalista. Também foi indicado por Villa Lobos, perante Gustavo Capanema para ser seu próprio assessor no Conservatório de Canto Orfeônico, ao lado de Iberê Lemos. No entanto, não pôde aceitar o convite por conta da insuficiente remuneração (GODINHO, 1989, pp. 23 e 25). Henrique assumiu alguns cargos públicos em Belém, entre estes: a direção do (DEIP), Divisão de Cultura Artística; direção artística da Rádio Clube do Pará; direção do Teatro da Paz. No entanto, o que mais lhe interessava era estar produzindo

no campo musical, a despeito de se envolver com questões burocráticas. “Agora para responder com franqueza, minhas obrigações à frente do Departamento de Cultura e do Teatro da Paz quase me impedem de fazer planos musicais” (FILHO, 1978, p. 49).

O certo é que as imposições políticas da Era Vargas, moldaram a cultura e a estética musical da época. Tais ideais unívocos perpassaram o tempo e ainda encontram pouso na mentalidade contemporânea. A eleição de determinadas referências canonizadas na época, como o samba, ainda é um estereótipo a ser posto em discussão, uma vez que na cultura híbrida do Brasil, de norte a sul, de leste a oeste, existem inúmeras manifestações identitárias tão importantes quanto o samba, e que permanecem como manifestações locais e regionalistas, tantas vezes até exóticas diante do que se cristalizou como padrão.

Uma das coisas que quase todo mundo conhece, mas não sabe muito bem como demonstrar é que a política de um país reflete o modelo de sua cultura. [...] As ideias – religiosa, moral, prática, estética – como Max Weber, entre outros, nunca se cansou de insistir, devem ser apresentadas por grupos sociais poderosos para poderem ter efeitos sociais poderosos: alguém deve reverenciá-las, celebrá-las, impô-las. (GEERTZ, 2008, pp. 135 e 137).

De acordo com a citação acima, é pertinente refletir o quanto os aspectos políticos dialogam diretamente com os aspectos culturais e estéticos. A ditadura estabelecida por Vargas no Brasil modelou o que se constituiu como música nacional, estabeleceu parâmetros através dos grupos intelectuais filiados ao Estado, e consolidou estereótipos através dos meios de comunicação, os quais ainda hoje são vistos como sagrados. Desconsiderar as conquistas obtidas nesse contexto ditatorial seria insano. Contudo, a história da música brasileira não se resume a esse período. Salienta-se isso, porque a música feita nos séculos XVII e XIX foram caricaturadas como estrangeiras e antinacionalistas, sofrendo certo repúdio naquela época. No entanto, foram tão importantes para a construção do patrimônio musical brasileiro quanto às ditas nacionalistas. O certo é que não se pode eleger um tipo de estética como uniformemente nacional a despeito do que já vinha sendo construído na história do Brasil.

1.3 - A estética vocal na era do rádio no Brasil: A Influência Italiana.

A tradição italiana no que se refere à prática vocal no século XIX é hegemônica na Europa⁸. Sabe-se que no início do século XVIII, Portugal se apropriou dos parâmetros da

⁸ Importante faz-se destacar que o clássico modelo vocal erudito emergiu paralelamente à consolidação da indústria da ópera, que exportou dos teatros italianos não somente um padrão de qualidade vocal (timbre e técnica), mas também uma forma de gestão e de administração teatral para todo o mundo. Isso determinou um forte padrão de vocalidade italiano, que se expandiu em todo o mundo, em grande medida graças à difusão do disco pelas mídias de então, imediatamente seguido do rádio. Este modelo, profundamente reforçado pela presença da indústria fonográfica, influenciou toda uma geração de cantores, seja no campo erudito, seja no popular. Este foi especificamente, o caso do Brasil. (VALENTE, 2012, p.8).

música Italiana e os trouxe ao Brasil. No período do príncipe regente D, João VI, houve uma continuidade da prática vocal italiana estabelecida pela escola dos *castrati*, principalmente no centro canônico da época, o Rio de Janeiro. Embora houvesse um florescimento da escola romântica na Europa no final do século XVIII, os novos parâmetros só chegaram ao Brasil décadas depois. Tais mudanças se referem a duas principais premissas: o aumento da intensidade sonora e o timbre escuro utilizado pelos cantores eruditos em consequência do formato de orquestração que se tornou mais densa, por conta do aumento e da sonoridade dos instrumentos empregados nesse novo momento. No entanto, o gosto pelo timbre mais claro cristalizado pelos *castrati*, ainda permaneceu por todo o período Joanino, influenciando outros gêneros musicais. Pacheco (2009) discorre sobre isso:

[...] um dos expedientes para o aumento do corpo sonoro da voz era o escurecimento do timbre da voz. Este tipo de recurso determinou a voz romântica, possibilitando o surgimento das vozes dramáticas. Apesar disso, queremos ressaltar que no Rio de Janeiro joanino este tipo de recurso foi empregado com bastante parcimônia, pois não era típico da escola dos *castrati* e, mesmo na Europa, seu uso só seria estabelecido gradativamente no decorrer do século XIX. O escurecimento do timbre vocal foi sendo empregado na tentativa de se adequar às exigências da orquestração romântica que foi se tornando mais densa. Assim sendo, a exemplo da escola setecentista, o timbre predominante na voz do período Joanino foi o timbre claro. (p. 209)

O mesmo autor descreve as questões de registros de passagem empregados pelos *castrati*, enfatizando apropriações de determinados parâmetros pelo *Singing Belt*⁹, assim como pelos cantores de rádio. De acordo com os tratados vocais de Pier Tosi (1653-1732) e Giambattista Mancini (1714-1800), a passagem do registro de peito para o de cabeça dar-se por volta do Dó 4, tanto nas vozes masculinas como femininas. Vale ressaltar que os padrões modernos de reginação, no qual o soprano tem a passagem por volta do Mi 3 e as vozes masculinas praticamente não usam o falsete, só se estabelecem no decorrer do século XIX. Logo, fazendo um paralelo de alguns aspectos técnicos utilizados no período setecentista com a estética empregada pelos cantores de rádio no Brasil, é pontual afirmar que há similaridades. Enquanto as vozes femininas aumentam a extensão do registro de peito, as masculinas utilizam o falsete nas notas mais agudas.

Entrando no campo da música de cunho mais popular, a saber, os lundus e modinhas, Pacheco (2009) descreve o tipo de estética empregada no século XIX:

⁹ Uma técnica que utiliza predominantemente o registro de peito até a região aguda da voz, e a estridência como ferramenta para encobrir a passagem de registros, causando a sensação de potência e energia. (LOVETRI, 2002 apud MARIZ, 2013)

Por outro lado, até os cantores de formação mais popular precisavam desenvolver uma sonoridade maior do que a geralmente empregada hoje em dia, pois não havia possibilidade de amplificação eletrônica, e praticamente o único método de otimização vocal disponível no Rio de Janeiro era a escola Italiana de canto. Mesmo tempos depois quando a amplificação elétrica era possível, a voz lírica ainda era um modelo muito influente, como pode ser visto nos cantores de rádio, como Dalva de Oliveira e Vicente Celestino. (p. 294).

É pertinente refletir que as referências estéticas de canto popular na contemporaneidade, não se assemelham aos padrões utilizados no início da era do rádio pelos cantores. Uma vez que, os primeiros intérpretes dessa vertente, ainda guardavam os parâmetros cristalizados pelo canto erudito. Lembrando que os meios de captação de som nos anos iniciais eram rústicos, apresentavam ruídos e conseqüentemente não podiam captar a qualidade sonora em sua completude. Logo, havia a necessidade da potência e projeção vocal. Valente (1999) relata esse contexto.

O advento dos meios de captação, fixação e remodelagem do som exigiram igualmente a voz potente, pois, razões estéticas postas de lado, os instrumentos capazes de registrá-la encontravam-se, como vimos em estágio rudimentar, não sendo capazes de captar integralmente os sinais acústicos, além de marcar um ruído de fundo, um chiado que só seria eliminado proximamente à década de 1950 com estabelecimento da estereofonia e do disco em microsulcos. [...] O fato é que a voz continuou muito tempo impostada, mesmo depois da conquista da hi fi: caricaturas de árias de ópera ou das chamadas *canzonettas* napolitanas aparecem em canções populares na voz de um Vicente Celestino, em que a flexibilidade do fraseado e a pronúncia do texto – bastante arrevesado, diga-se de passagem – se rompem em estilhaços de melodia, em lapsos de sentido. (pp. 145 e 146).

Com o advento da gravação elétrica, que substituiu à mecânica, ocorreu um fenômeno interessante: as vozes pouco potentes foram beneficiadas pelos atributos dos equipamentos, enquanto as vozes mais possantes passaram a dosar a intensidade vocal de acordo com a nova realidade. A estética difundida nesse contexto se assentou na valorização de um canto mais coloquial, que se aproximou mais da emissão da língua falada, em detrimento da emissão mais erudita que tende a modificar a emissão dos fonemas em favor da técnica. Nesse contexto, não havia uma preocupação e/ou interesse em explorar os extremos agudos vocais, uma vez que isso implicaria na perda da inteligibilidade do texto. Essa forma estética de execução se cristalizou no canto popular. Porém, como afirmou Valente (1999), a estética mais erudita perdurou por um longo período e não deixou de influenciar novos cantores, uma vez que a pedagogia vocal se baseou durante muito tempo na imitação de cânones pré-estabelecidos. As primeiras gravações e emissões radiofônicas eram fontes e parâmetros para os novos intérpretes da música vocal. O ensino do canto pautado em parâmetros científicos e

não somente empíricos, só começa a se estabelecer através das pesquisas realizadas por Manuel Garcia (1805-1906)¹⁰, que agregou conceitos fisiológicos ao ensino da técnica vocal.

É importante citar a atuação de alguns cantores nesse cenário da música de rádio, para que se tenha uma visão da estética empregada pelos mesmos, como parâmetro para o processo interpretativo das canções em análise nessa pesquisa. Antônio Vicente Felipe Celestino (1894-1968), mais conhecido como Vicente Celestino, foi um grande tenor em destaque na era do rádio. Seus pais eram imigrantes advindos da Itália e entre seus irmãos também houve os que se dedicaram à carreira artística musical. Segundo Albin (2003), o cantor iniciou sua trajetória artística cantando em musicais nos teatros. Entre 1928 e 1930, gravou 19 discos. Foi casado com a atriz e cantora de origem francesa Gilda de Abreu (1904-1979), com a qual atuou tanto na música, quanto no cinema. A estética seguida por Celestino era operística, de forma que, com o advento das gravações elétricas, teve que se adequar às novas condições acústicas. Elme (2015) relata que Celestino tinha que gravar de costas, mantendo uma considerável distância do microfone, por conta da sensibilidade dos equipamentos e da falta de experiência dos técnicos. De forma que, aos poucos Celestino foi adequando sua técnica ao que o mercado cultural exigia.

Celestino tinha uma voz operística, um tenor nato, e uma bela estampa de galã. Lançou um estilo caracterizado pelo romantismo exacerbado, comovendo e arrebatando um grande público durante a primeira metade do século XX, mas também dando o timbre do que seria o estilo habitual de interpretação da MPB naqueles anos, quando já surgiam os microfones elétricos. (ALBIN, 2003, p. 106).

Tomando como exemplo uma voz feminina em destaque nesse contexto, cita-se o nome de Vicentina de Paula Oliveira (1917- 1972), mais conhecida como Dalva de Oliveira. Em sua infância, acompanhava o pai Mário de Paula Oliveira (? -1925), em suas andanças como músico nas horas vagas. O mesmo veio a falecer quando Dalva de Oliveira tinha apenas oito anos. Nessa ocasião, à procura de melhores condições, a mãe da futura artista partiu para capital paulista com suas três filhas. Nessa ocasião, Dalva de Oliveira juntamente com suas irmãs foram instaladas no Internato Tamandaré, aonde, chegaram a ter aulas de piano, órgão e canto por cerca de três anos. Em 1937, já no Rio de Janeiro, contraiu matrimônio com Herivelto Martins (1912-1992), compositor, cantor e ator com quem fez apresentações musicais, até a separação do casal em 1947. Participou de diversos programas de rádio, sendo contratada pela rádio Mayrink Veiga. Trabalhou no teatro atuando em operetas. Gravou em

¹⁰ Para ter informações mais precisas sobre a contribuição de Manuel Garcia, consultar a fonte: PACHECO, Alberto. **O canto antigo italiano: Uma análise comparativa dos tratados de canto de Pier tossi, Giambattista Mancine e Manuel P. R. Garcia.** São Paulo: Annablume, FAPESP, 2006.

1940, o primeiro disco solo, com o acompanhamento de Benedito Lacerda (1903-1958), e assim seguiram-se outras gravações. Os gêneros musicais gravados pela cantora se assentaram em marchas, mazurcas, sambas, boleros, tangos, etc. A estrela Dalva, como ficou conhecida, era dona de uma voz de grande extensão e foi destaque nas décadas de 40, 50 e 60, ganhando o prêmio de Rainha do Rádio.

Dona de uma voz poderosa, cuja extensão ia do contralto ao soprano, marcou época como intérprete. Iniciou a carreira em São P, acompanhando uma trupe e cantando nos intervalos dos espetáculos, quando era anunciada como: a menina prodígio da voz de ouro. Foi nessa ocasião que adotou o nome artístico de Dalva. No Rio de Janeiro passou pelas rádios Ipanema, Sociedade, Cruzeiro do Sul, onde cantou ao lado de Noel rosa, e Philips, até ser contratada pela Mayrink Veiga. (ALBIN, 2006, p. 547).

Os cantores citados acima optaram por utilizar uma estética mista, ou seja, tendo os padrões eruditos como base, procuraram adequá-los ao estilo da canção popular. Tanto Vicente Celestino, quanto Dalva de Oliveira, em suas primeiras gravações seguiram um padrão mais formal da estética erudita. O certo é que, após as modificações ocorridas com o advento dos equipamentos eletrônicos e com os modismos da música americana, os padrões estéticos utilizados na música popular foram se modificando, dando vez à emissão vocal mais próxima da fala, como ocorre no gênero bossa nova. Consequentemente, deixou-se de ter uma preocupação com a potência vocal, com a uniformidade sonora, com quebra de registros de passagem, sendo peculiar a tessitura das canções estarem contidas na região média vocal, como subsídio para aproximação da fala.

Partindo dessas premissas gerais, para se chegar a uma aproximação da estética vocal idealizada pelo compositor Waldemar Henrique em sua obra, é interessante voltar ao contexto histórico cultural em que se deu a formação do artista, ou seja, ao norte do Brasil, Belém/Pará. O gênero operístico foi bastante difundido nessa região, principalmente no período áureo do comércio da borracha, uma vez que havia uma atividade cultural intensa com a vinda de renomadas companhias líricas italianas e francesas. Mesmo após a decadência do ciclo gomífero, há indícios que a prática vocal difundida pelos remanescentes se firmou em preceitos da escola italiana. Ettore Bosio (1862-1936), um compositor e musicista italiano, que se fixou em Belém a convite do empresário e regente Joaquim Franco (1863-1967), destacou-se no ensino de piano, canto coral, e na prática musical em Belém. Dirigiu o Conservatório Carlos Gomes por volta de 1929, formando uma leva de novos musicistas, incluindo Waldemar Henrique.

Ainda se reportando ao ambiente geográfico de Henrique e fazendo associações com a formação artística e estética do compositor, é importante citar a participação de outros

musicistas, tais como: Ulisses Nobre (1887-1953) e Helena Nobre (1888-1965)¹¹, ambos cantores líricos e irmãos. O primeiro, um barítono de formação italiana, a segunda, uma *mezzo soprano spinto*, os dois, amantes da ópera e da obra de Carlos Gomes. Ulisses foi professor de técnica vocal de Henrique, enquanto Helena foi uma de suas intérpretes. As irmãs Doris Chase e Phillys Chase (fl.1918), também contribuíram de forma significativa na formação do compositor. As duas irmãs eram pianistas e cantoras de formação europeia. Em especial, Phillys Chase, uma cantora erudita de formação italiana, é apontada como a primeira intérprete de Henrique no recital ocorrido em 1923, lançando a canção *Olhos Verdes*, posteriormente conhecida como *Valsinha de Marajó* (SALLES, 2007, p. 92).

Uma vez, Waldemar Henrique disse: Para mim, a voz humana é o maior instrumento musical. Tenho verdadeira adoração por este instrumento vocal que consegue transmitir tanto e tão delicadamente [...] Não foi sem motivo que, no início de seus estudos musicais, procurou orientação vocal com Ulysses Nobre. (FILHO, 1978, p. 97)

Conjectura-se que o compositor Waldemar Henrique, embora tenha tomado um caminho de tradição folclórica e popular, manteve uma preocupação em escolher intérpretes que possuíssem formação e/ou informação erudita. Uma prova desse fato, pode ser a preparação vocal de Idália Mara da Costa Pereira (1916-1955)¹², irmã e principal intérprete do compositor, formada pelo mesmo e pelas cantoras, Helena Nobre e Phillys Chase. Mara Pereira, como ficou conhecida, desenvolveu uma maneira peculiar de interpretar as canções amazônicas compostas por seu irmão, e foi muito bem recebida pela crítica musical da época.

Preparada musicalmente por Waldemar Henrique recebeu aulas de canto, já em Belém, com Helena Nobre e, no Rio de Janeiro primeiramente com a professora russa Riva Pasternak e, depois com Murilo de Carvalho. Em 1936 depois de ouvi-la, disse Andrade Muricy: - “Mara agradaria em qualquer parte do mundo” [...] “Mara criou um novo estilo de interpretação da canção brasileira: acabou com as mãos na cintura e o arfar dos agudos, imprimindo ao texto um valor definitivo” [...]. (FILHO, 1978, p. 57).

¹¹ Helena (Belém/ PA, 27/2/1888; id 27/12/1965) aparece como figura feminina de grande destaque no canto lírico no Pará, *mezzo soprano spinto*, tendo participado ativamente da vida artística de Belém.[...] Iniciou-se muito jovem, orientada por Josefina Aranha, depois por Ettore Bosio.[...] Interpretou também a música de Waldemar Henrique, Gama Malcher, Meneleu Campos, Ettore Bosio, Alípio César, Henrique Gurjão e Manuel Luís de Paiva.[...] Ulisses Euclides do Couto Nobre (Belém/ PA, 22/2/1887; id 8/9/1953) barítono e cronista musical,[...] No Pará estudou com o tenor italiano Julio Ugolini e, no Rio de Janeiro com Michele Palmiere.[...]Também tinha predileção pela ópera e, com Helena, veneração pela obra de Carlos Gomes[...]. (SALLES, 2007 p. 234).

¹² A maior parte da obra de Waldemar Henrique foi composta especialmente para a voz de Mara. Em São Paulo, ao ouvi-la, Mário de Andrade, o genial criador de *Macunaíma*, não se continha e aplaudia-a aos berros de entusiasmos, chegando mesmo a parodiar o conhecido refrão popular: Quem foi ao Pará, parou! Ouviu Mara e Henrique, ficou! (GODINHO, 1994, p. 12).

Segundo Godinho (1994), a forma como Mara Pereira interpretava as canções folclóricas compostas por seu irmão, chamou atenção de Villa Lobos, que a seu modo de ver, a enquadrava ao lado das cinco melhores intérpretes da música brasileira: Bidu Sayão (1906-1999), Guiomar Novaes (1894-1979), Cristina Maristany (1906-1966) e Magda Tagliaferro (1893-1986). “Voz segura, modelada com correção e relevo, Mara a deliciosa artista da Rádio Philips, canta com grande expressão, traduzindo todo o sentimento nostálgico do extremo Norte do Brasil” (GODINHO, 1994, p. 14). O autor também lembra que a cantora interpretou canções de outros compositores em evidência na época, ratificando o respeito conquistado pela mesma.

Mara também lançou no Rio de Janeiro, as canções de Osvaldo de Souza, Capiba, Fernando Lobo, Silva Novo, além de interpretar o repertório de Villa-Lobos, Francisco Mignone, Heckel Tavares, Camargo Guarnieri e de seu conterrâneo Jaime Ovalle. (Idem, 1994, p. 13)

É importante ponderar acerca dos comentários que enaltecem a forma interpretativa de Mara, evidenciando o discurso textual, mas não deixando de pontuar a segurança, a fluidez em que a mesma conduzia a canção. Sendo esta de formação erudita, adaptou seus conhecimentos em favor do gênero folclórico e popular. Conduta peculiar dos cantores de rádio. Mara Pereira não pôde acompanhar o irmão Henrique em todo o seu trajeto artístico. Após o casamento em 1939, as apresentações do duo ficaram mais raras, uma vez que Mara se dedicou à família. Assim, foi preciso que Henrique buscasse outros cantores que pudessem interpretar suas canções de acordo com seu pensamento estético.

Maria Helena Coelho Cardoso (1917-2003) também foi uma das principais intérpretes do compositor. Cantora lírica paraense, de voz soprano, iniciou seus estudos de canto com o maestro Ettore Bosio no conservatório Carlos Gomes, consolidando os ensinamentos no Rio de Janeiro, fazendo inclusive prática de cena lírica com professores renomados.¹³ Embora tenha participado como protagonista de espetáculos de ópera, como a *Tosca* de Giacomo Puccini (1858-1924), estreada em 1937 no Teatro do Rio de Janeiro, dedicou-se à música de câmara, cantando em vários idiomas e, é claro, em língua portuguesa, onde se destacou no quesito pronúncia e interpretação textual. Em 1976, lançou o disco *O Canto da Amazônia*, dedicado às músicas de Waldemar Henrique onde é acompanhada pelo próprio compositor.

¹³ [...] começou a cultivar sua voz na classe de Ettore Bosio, no Instituto Carlos Gomes. Fez o curso com distinção e foi a primeira aluna laureada na segunda fase desse estabelecimento, diplomando-se em 1932. Estudou ainda com Lucinda Simões e posteriormente no Rio de Janeiro, teve aulas com Lucina Soeiro, Murilo de Carvalho, Heloísa Mastranjoli, Marieta Campello, René Talbá e Vera Janacópulos. Fez prática de cena lírica com Gabriela Besanzoni Lage, José Torre e Edoardo de Guarnieri.. Estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 18/12/1937, como protagonista da ópera *Tosca*, Puccini, [...]. (SALLES, 2007, p. 77).

Waldemar Henrique em entrevista a João Carlos Pereira deixa registrado seu gosto estético em relação à interpretação vocal:

A intérprete que eu considero ideal para as minhas músicas é a intérprete que põe seu primeiro cuidado com a interpretação do texto; seria uma declamadora que cantasse, porque a cantora lírica habituada a cantar textos para os quais ela dá pouca importância, ela dá importância aos portamentos, aos agudos ou aos graves, conforme o seu registro; em fim se ela canta Schumann, Schubert, o texto, para ela, tem importância relativa, porque ela se preocupa com a emissão vocal privilegiada, os apuros de interpretação, de respiração, de afinação da voz, de filamentos; em fim uma série de comportamentos de preparação da voz que a absorve completamente. (PEREIRA, 1984, p. 119).

Henrique afirmava que o mais importante no processo criativo e interpretativo de suas canções era a evidência no discurso verbal. Segundo ele, era necessário que o intérprete pudesse contar um fato com tamanha expressividade, de forma a convencer os ouvintes do discurso daquela canção. Sendo assim, as canções desse compositor, pelo menos em sua maioria, estão escritas em tessitura média, explorando raramente os extremos vocais. Justamente para que o intérprete não tenha dificuldades na emissão das palavras, e possa conduzir o discurso verbal sem maiores preocupações.

Além de Mara Pereira e os outros intérpretes já citados, Henrique destaca a performance de Jorge Fernandes (1907-1989), Maria Lúcia Godoy (1929), Maria d'Apparecida (fl. 1966), Alice Ribeiro (1920-1988). Enfatizando que, a maioria deles, embora fossem cantores de formação ou informação erudita, conseguiram assimilar a estética projetada pelo compositor em seu processo criativo, que consistia em conduzir a interpretação dando primazia ao texto.

Por isso, hoje em dia, o texto deveria ser importante para realizarmos a canção de uma maneira correta. Quase sempre todos os cantores que cantaram comigo, a partir de Mara, fizeram isso; a Maria Aparecida, por exemplo, assimilou maravilhosamente; **apesar de ser uma cantora lírica**, assimilou toda a expressão das minhas composições e do trabalho que realizávamos, e tive nela uma grande intérprete também. Mas também a Alice Ribeiro, **apesar também de ser outra cantora lírica**, fez também o “Boi Bumbá”; essas canções típicas com muito acerto, **muito ritmo e também procurando dar leveza de expressão quase falada**. Isso se tornou quase que, para todos os artistas desse gênero, que se chamavam folclóricos, eram **os cantores ideais**. (PEREIRA, 1984, p. 120, grifo nosso)

Sendo o texto, o ponto de partida do processo interpretativo das canções de Henrique, é oportuno ponderar acerca do quesito pronúncia do português brasileiro cantado (PB) ¹⁴,

¹⁴ Informações mais detalhadas acerca do Português Brasileiro Cantado (PB) podem ser encontradas nas seguintes referências: PACHECO, Alberto (Org). **Actas do Simpósio A pronúncia do Português Europeu cantado**. Caravelas Cesem, Lisboa, 2009. Disponível em <http://www.caravelas.com.pt>. Acessado em 03/10/15; PACHECO, Alberto (Org). **Atas, Congresso Internacional “A Língua Portuguesa em Música”** Caravelas – Cesem -FCSH, Lisboa, 2012. Disponível em <http://www.caravelas.com.pt>. Acessado em 03/10/15; STOLAGLI,

assunto este em evidência desde o Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada (1937), que teve como um dos principais teóricos e organizadores o poeta e musicista Mário de Andrade. O objetivo principal desse evento foi estabelecer padrões para a pronúncia do português cantado. Essa preocupação deu-se por conta da diversidade cultural do Brasil, que agrega dentro de um território nacional, várias formas de se pronunciar uma única palavra, por conta das diferenças regionais. Com a efervescência dos ideais nacionalistas, buscava-se padronizar uma forma de linguagem artística a nível nacional, tal qual acontecia com os países europeus. Naquele ínterim, os cantores eruditos utilizavam um padrão fonético baseado na estética italiana, enquanto os mais populares evidenciavam a fala regional.

O belcanto, ou mais exatamente, as diversas escolas do canto europeu têm sido até agora a única base de estudos, a única fonte de exemplos, a única lei de conduta do **canto erudito nacional**. [...] Ninguém duvida que o belcanto europeu, o belcanto que é um só, possa prover o canto nacional brasileiro dos mesmos estudos técnicos de desenvolvimento vocal que tanto servem a um alemão como a um português. E isso mesmo, porque o canto nacional brasileiro tem as mesmas bases tonais e harmônicas do canto europeu e dele se criou. Podemos, portanto e devemos continuar nós mesmos, estudos técnicos do belcanto europeu. Mas si estes estudos encorpam, afirmam e desenvolvem a voz, não são eles que fazem o próprio canto. Este deriva muito mais do timbre, da dicção e de certas constâncias de entoação que lhes dá o caráter e a beleza verdadeira. E si usamos no canto brasileiro, o timbre, a **dicção** e as constâncias de entoação que nos fornece o belcanto europeu, o **canto nacional se desnacionaliza** e se perde. [...] (ANDRADE, 1991, pp.123, 124, grifo nosso).

Na explanação feita por Andrade, é notável a preocupação em estabelecer regras para o canto erudito nacional, uma vez que, na prática havia uma fundamentação pautada na estética do belcanto, não atentando para as singularidades da pronúncia do português brasileiro cantado. O que o teórico coloca como desnacionalização, se assenta na atitude de alguns intérpretes em utilizar uma pronúncia italianizada para canções em língua vernacular, atitude muito praticada pelos cantores no início da era do rádio, onde se perpetuava os R(s) rolados, S(s), sibilados e outros recursos utilizados no canto erudito europeu. Embora o Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada tenha se assentado em ideais de cunho nacionalista, e tenha estabelecido regras fechadas na forma da pronúncia da língua nas artes, foi bem pertinente para iniciar uma discussão que ainda não acabou. Em 1956 foi realizado o Primeiro Congresso Brasileiro de Língua falada no Teatro (Salvador/ Bahia), com o objetivo

Juliana Starling. **O português brasileiro cantado**: normas de 1938 e 2007, análise comparativa para interpretação de obras vocais em idioma brasileiro. 2010. 181 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2010. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/88141>>. Acessado em 03/10/15.

de promover discussões acerca de uma unidade na fala artística, que se propagaria através dos meios de comunicação: rádio televisão, cinema. Muitas das normas vistas no primeiro congresso foram retomadas nesse ínterim.

Em 2005, em São Paulo ocorreu o 4º Encontro Brasileiro de canto – O português Brasileiro Cantado, um evento a nível internacional que promoveu o resgate das discussões ocorridas em 1937 e a reformulação de propostas, resultando assim nas Normas de pronúncia do português brasileiro no canto erudito, conhecidas como normas do PB cantado, apresentando assim uma perspectiva mais técnica, menos ideológica e concisa sobre a pronúncia do PB cantado. (VALENTE, 2012, p. 39).

Entre os principais objetivos do PB cantado, destacam-se: o estabelecimento de um padrão de pronúncia reconhecivelmente brasileiro para o canto erudito, livre da influência expressiva das variações históricas e regionais da língua falada, bem como da influência de pronúncias estrangeiras; a contribuição, nos âmbitos científico e artístico, para a distinção entre as pronúncias do PB, do **PE (Português Europeu)** e das demais vertentes internacionais do português; a criação de recursos técnicos para que cantores, professores, estudantes e público estrangeiro pudessem ter melhor acesso à apreciação e prática do extenso repertório vocal da música brasileira; a criação de uma base capaz de referenciar as variações comuns, necessárias ou desejadas quanto às práticas interpretativas da música erudita brasileira de caráter regional e histórico. (Idem, 2012, p. 40, grifo nosso).

Martha Herr (1952-2015) foi uma das organizadoras desse encontro em 2005. Nas atas do Simpósio: A pronúncia do Português Europeu Cantado (Lisboa, 2009), a musicista fez um panorama das mudanças ocorridas desde o primeiro congresso em 1937, pontuando o segundo em 1956, até as discussões revistas em 2005. Uma das particularidades desse último encontro foi a participação maciça de cantores e professores de canto nas discussões, assim como a facilitação de entendimento das normas, que até então eram bastante difusas, sendo de difícil entendimento tanto para brasileiros como para estrangeiros por conta da imprecisão dos métodos utilizados. Como resultado desse encontro se estabeleceu em 2007 as novas normas de pronúncia do PB. A fundamentação metodológica dessas normas está pautada no IPA (*International Phonetic Alphabet* – Alfabeto Fonético Internacional)¹⁵, o que facilita o entendimento tanto para brasileiros quanto para estrangeiros que desejam interpretar um repertório em PB.

Uma das situações elencadas por Martha Herr em relação às mudanças ocorridas nos congressos, diz respeito à pronúncia em canções de cunho folclórico e regionalista. Nas

¹⁵ [...] recurso estabelecido pela *International Phonetic Association*, organização que, desde o final do século XIX, se dedica à proposição, ampliação e constante atualização do resultado de pesquisas sobre identificação, classificação e representação dos traços fonético-fonológicos presentes em todas as línguas naturais faladas do mundo. (VALENTE (org.), 2012, p. 41).

normas de 1938, a orientação é que se mantenha a interpretação textual de acordo com adequação regional e social. Já nas normas de 2007, a orientação é a mesma, com uma ressalva: Se o intérprete não pertencer àquela região em que está sendo evidenciado o sotaque, se faz necessário que ele utilize uma linguagem neutra para evitar uma interpretação inconsistente.

A intenção agora é que as Normas de 2007 sirvam como uma “pronuncia neutra” do português brasileiro, e reconhece que ainda ha grande necessidade de estudo sobre as manifestações regionais e folclóricas. Acredita ainda, que a maioria dos cantores brasileiros adotará, aos poucos, esta pronuncia não regional, com exceção dos textos com conteúdo comprovadamente regional. [...] No caso de uma musica com teor regional, e de se esperar que os cantores da região em que foi composta ou o próprio compositor cantem com o seu “sotaque” de costume. Porem será difícil para os cantores de outras regiões imitar tal “sotaque” sem parecer caricaturizado ou falso. Dai a importância do português brasileiro “neutro” – reconhecidamente brasileiro e nacional, não importando a procedência do cantor. (PACHECO (org.), 2009, p. 33)

Essas discussões são importantes para o processo interpretativo das canções de Waldemar Henrique, que tem um repertório repleto de palavras de cunho folclórico e regionalista. O que ficaria bem caracterizado se o intérprete pudesse utilizar o sotaque regional. Porém, é pertinente as ressalvas feitas pela teórica no que diz respeito à procedência do intérprete, cabendo a este, adequar sua performance ao que ele deseja transmitir em seu discurso, sem parecer inconstante.

Entre outros problemas discutidos no Primeiro Congresso da Língua Nacional e revistos nas normas estabelecidas em 2007, destacam-se: a redução do **e** final para **[I]**, como por exemplo, nas palavras felicidade, e, se, que; assim como a redução da letra **o** no final de palavras, para **[U]**; adotou-se em 2007 a pronuncia palatal-alveolar de **d** e **t** antes de **i** ou antes de **e** final, sendo recomendado que estes fonemas sejam executados de forma suave (diva, cidade, tio, partida). Porem, o **d** e **t** antes do **e** tônico permanecem íntegros (devido, tela); para a letra **r** as últimas normas consolidadas permitem uma vibração (flepe) simples para encontros consonantais e posição intervocálica (arara, Brasil); levemente vibrado para final de sílaba e de palavra (morte, amor). Na posição inicial e no dígrafo **rr**, o cantor deve escolher entre o fricativo velar **[x]** (rua, carro) ou o alveolar vibrante **[r]** sem exagero. Uma vez escolhida, o cantor deverá manter a consistência de pronuncia em toda a canção; é vetada a palatização do **s** quando emitido em palavras como, esquerda, as, pragas, poste, etc. (PACHECO, (org) 2009, pp. 34 a 37).

Não é objetivo dessa pesquisa descrever exaustivamente as normas estabelecidas por intermédio dos congressos passados, mas buscar subsídios para uma interpretação pautada em informações históricas, agregando as mudanças ocorridas até o presente momento. Uma vez

que, mesmo executando música de épocas passadas, a performance sempre ocorrerá no tempo presente. Sendo assim é desejável que o pesquisador /intérprete procure estar munido de todos os recursos necessários para compor o mosaico de seu discurso interpretativo.

As canções em estudo nessa pesquisa foram compostas e executadas em um período de grandes mudanças estéticas. Logo, se faz necessário concatenar todas as informações relativas ao timbre, sonoridade, técnica, pronúncia para se chegar à construção de uma sugestão interpretativa. A maneira de cantar declamando o texto, a pronúncia convincente, o timbre mais claro e menos denso, a utilização de portamentos, do tempo rubato, são peculiaridades desse gênero assentado na fronteira do que se cristalizou como erudito e popular. Waldemar Henrique foi um dos compositores que transitou entre as duas vertentes, rompendo a linha tênue, que as divide. Suas canções foram e ainda são executadas tanto por cantores profissionais, quanto por diletantes. Cada um sugerindo uma leitura, uma forma de interpretar de acordo com seus conhecimentos e/ou intuição. O certo é que a obra do compositor, executada por cantores da era do rádio, ainda se perpetua na contemporaneidade, sendo objeto de estudo e/ou de execução de muitos intérpretes e pesquisadores.

II - WALDEMAR HENRIQUE E A CANÇÃO DE CÂMARA BRASILEIRA.

2.1 - O Cancioneiro da Amazônia em evidência no Brasil.

No período áureo da borracha, durante a segunda metade do século XIX e primeiras décadas do século XX, o norte do Brasil vivenciou uma efervescência musical com a construção do Teatro da Paz em Belém (1878) e do Teatro Amazonas em Manaus (1896). Muitas companhias dramáticas e líricas se fizeram presentes nessas cidades trazendo o conteúdo musical difundido no ocidente. Especificamente em Belém, principal centro do norte do país, afluíram muitas companhias líricas francesas e italianas para se apresentarem no Teatro da Paz, onde o gênero mais apreciado era o operístico. Nesse mesmo período, pontua-se também a questão do ensino musical proliferado em importantes instituições. O Conservatório Carlos Gomes, fundado em 1894, posteriormente renomeado como Instituto Carlos Gomes, foi um renomado estabelecimento de ensino musical em Belém. Entretanto, com a decadência do ciclo da borracha, os incentivos financeiros foram se tornando cada vez mais escassos, e conseqüentemente as atividades artísticas e educacionais não tinham mais a mesma constância de tempos anteriores, levando muitos musicistas a procurarem outros centros canônicos. A descrição desses elementos é importante, uma vez que, nortearam a trajetória artística do compositor paraense Waldemar Henrique da Costa Pereira, nascido em 15 de Fevereiro de 1905, conhecido como o Cancioneiro da Amazônia por retratar em sua obra, aspectos culturais relevantes no norte do Brasil.

No ano de 1905, já havia uma queda financeira na Amazônia, por consequência da concorrência oriental da borracha. No entanto o ambiente artístico cultural em Belém ainda era notório, vindo a ser afetado somente em 1908, quando se encerram os contratos com as companhias líricas. A economia da província começou a declinar, e não foi mais possível manter os requintados espetáculos. Páscoa (2009) relata esse contexto em seu livro *Ópera em Belém*.

A segunda reinauguração do Teatro da Paz, em Maio de 1905, com a estreia de uma breve temporada lírica a cargo do maestro Assis Pacheco e do diretor do elenco Donato Rotoli, não correspondeu a uma etapa auspiciosa do lírico como se podia pensar. As grandes receitas da exploração da borracha começaram a ser ameaçadas pela concorrência do produto asiático e as dificuldades econômicas no norte brasileiro se iniciaram. (PÁSCOA, 2009, p. 33).

Ainda em 1905, Meneleu Campos (1872-1927), um renomado musicista paraense, estava em seu último ano de gestão no Instituto Carlos Gomes, centro de referência musical

na cidade, e por desentendimento com o governador Augusto Montenegro (1867-1915), passou a direção para o compositor e pianista Paulino Chaves (1883-1948), até o fechamento da Instituição em 1908. Foi nesse contexto de transição econômica, sócio-cultural que nasceu Waldemar Henrique da Costa Pereira. Seus pais foram Thiago Joaquim Pereira (1879-1935) de descendência portuguesa, e Joana Rosa da Costa Pereira (1883-1906) de origem indígena. Aos cinco anos, Henrique mudou-se para a cidade do Porto, em Portugal, já sem a presença de sua mãe que havia falecido. Após completar o curso primário e elementar em Portugal retornou para sua cidade natal em 1917, onde concluiu o curso complementar e ginásial. Em 1918, iniciou seus estudos de solfejo e piano. Embora tenha enfrentado o descontentamento do pai, que preferia que Henrique se dedicasse ao comércio.

A mania de bater no piano desde criança foi o início de sua carreira musical. Tinha 13 anos quando o apresentaram à professora Anna Andrade (Nicota), que morava perto de sua casa. [...] mas meu pai não queria de maneira alguma que eu fizesse isso, porque achava que eu não deveria estudar piano. E dizia: Piano não é para homem, é para moça. Vamos trabalhar! Assim sempre eu estudava fora da presença dele [...] (FILHO, 1978, p. 22)

Henrique continuou seus estudos clandestinamente com as professoras Doris Chase e Phillys Chase, duas musicistas que haviam estudado na Alemanha, que o instruíram quanto aos estudos de harmonia, composição, repertório de canto e dança, e o auxiliaram a escrever as primeiras canções. Por volta de 1920, compôs *Olhos Verdes* que posteriormente teve a melodia aproveitada para a composição *Valsinha de Marajó*, gravada por Arnaldo Rebello¹⁶ (1905-1984). Em 1922, escreveu *Minha Terra*, uma das canções mais divulgadas e até confundida como o hino nacional do Brasil, por ser tão difundida no rádio e em concursos de música. Depois que foi empregado pelo pai no Banco Moreira Gomes & Cia, deixou de estudar música formalmente, pois trabalhava das sete horas da manhã até às vinte e duas horas. No entanto, nos finais de semana não deixava de se dedicar à prática musical, fazendo sucesso como acompanhador de festas, serenatas, pastorinhas ao piano.

Em 1929, o Instituto Carlos Gomes a pedido de musicistas influentes foi reativado pelo governo, tendo como diretor o maestro italiano Ettore Bosio, que já havia sido mestre de Waldemar Henrique. Na ocasião, o artista abandonou seu emprego formal e entrou para a instituição intensificando seus estudos. Assim foi instruído por outros professores, entre eles: Beatriz de Barros Simões (1884-1960), Meneleu Campos, Gama Malcher (1852-1921), e

¹⁶ Pianista, professor e compositor amazonense, destacou-se no cenário da música brasileira com suas peças para piano e canções, em especial a série *Valsas Amazônicas* ou *Ponteios Amazônicos*. Foi aluno de Godofredo Leão Veloso e do espanhol radicado em Paris, Robert Casadesu. (KIENEN, 2014)

Clemente Ferreira (1864-1917). Em 1930, já tinha um conjunto de composições que retratavam referências culturais de sua região. Essa inspiração veio de suas viagens pela região norte e por sua paixão pela cultura local.

Por essa época, Waldemar tinha tios e aparentados por todo o interior do Pará e em Manaus. Em cada período de férias eram programadas viagens e visitas à parentela. “Viajei muitas vezes o Amazonas, o Tocantins, as Ilhas, e demorava no Marajó e Mosqueiro, onde tínhamos uma casa. Nessas andanças impregnei-me de folclore e cantigas- diz o músico.” (FILHO, 1978, p. 22)

De 1931 a 1932 trabalhou como diretor artístico do Rádio Clube do Pará, e teve como uma de suas atribuições acompanhar os artistas ao piano, sem ter remuneração por isso, tendo que pagar sua cota de sócio. Assim teve contato com outras figuras importantes no cenário cultural paraense. Entre estes, os irmãos Helena Nobre e Ulysses Nobre, cantores renomados na época, sendo o segundo, professor de canto do compositor, como já foi relatado no capítulo anterior. No dia 15 de Agosto de 1933, promoveu o recital com o título Noite da Canção Paraense, onde apresentou algumas de suas obras para canto, piano e orquestra, tendo como uma de suas principais intérpretes sua irmã, Idália Mara da Costa Pereira.

No final de Novembro de 1933, partiu para o Rio de Janeiro com o intuito de fazer carreira musical juntamente com sua irmã que ficou conhecida como Mara Pereira. Estando lá, procurou participar de diversos programas de Rádio, uma vez que, este era o principal meio de divulgação dos artistas. Fez apresentações na Rádio Sociedade, Rádio Mayrink Veiga, Rádio Phillips¹⁷, Rádio Tupi, etc., passando a ser conhecido nos grandes centros canônicos culturais do país Assim recebeu convites para recitais e gravações. Lançou suas obras em álbuns fonográficos iniciando um processo de divulgação nacional de suas canções. O sucesso conquistado no Brasil, por meio das apresentações radiofônicas, renderam convites ao exterior. Os artistas Henrique e Mara Pereira se apresentaram nas cidades de Buenos Aires, Montevideú, Lisboa, Porto e Madri, consolidando uma carreira de sucesso.

1949 é um ano vivo e representativo na vida do compositor. O Itamaraty oficializa a excursão à Europa de Mara e Waldemar Henrique. Apresentam-se em Paris sob o patrocínio da UNESCO. A temporada de Paris foi antecedida pelas apresentações de Lisboa, Porto e Madri. (MIRANDA, 1978, p. 19).

¹⁷ Em 1934, Henrique assinou contrato exclusivo com a Rádio Philips. Gastão Formenti foi um dos primeiros a gravar Canções do compositor pela Disco Victor, juntamente com Jorge Fernandes pela Odeon. Alda Verona merece destaque na gravação de duas canções do compositor: *Meu amor* e *Exaltação*, recebendo o prêmio Victor do ano pelo sucesso na canção *Exaltação*. (FILHO, 1978, p. 27)

Além da importante participação de Mara na obra de Waldemar Henrique, pontuam-se outros intérpretes que participaram tanto em concertos como em gravações, entre estes se destacaram: Maria Helena Coelho, Maria D’Aparecida, Gastão Formenti (1984-1974), Jorge Fernandes, Clara Petrália (fl.1956), Ataíde Beck (fl.1960), Alda Verona (1898-1989), José Tobias (Fl.1950), Maria Lúcia Godoy, Alexandre Trik (fl.1982). Ressalta-se também o diálogo estabelecido entre Waldemar Henrique com outros musicistas e compositores de influência na época. Entre estes pontuam-se: Camargo Guarnieri, Villa-Lobos, Francisco Mignone, Cláudio Santoro, Guerra Peixe (1914-1993), Guiomar Novaes (1894-1979), Hekel Tavares, Ary Barroso (1903-1964), Radamés Gnattali, Dorival Caymmi (1914-2008), etc. Um dos intelectuais que exerceu influência no processo criativo musical de Waldemar Henrique foi o poeta e musicista, Mário de Andrade. Ambos estavam engajados na proposta ideológica nacionalista vigente na época, e convergiam no sentido de criação e propagação de uma música com caráter genuinamente brasileiro.

Com Mário de Andrade aprendeu a dar valor às raízes do nacionalismo algo que já fervilhava, em estado de latência, em seu subconsciente; com Lorenzo Fernandez, a ciência da composição; com Barroso Neto, o apuro da técnica pianística; com Arthur Bossman, estética e regência; com Villa-Lobos, descobriu a força telúrica dos sons úmidos, dos acordes e dos ritmos da raça. Todavia, a grande mestra do então jovem compositor havia de ser a própria terra que lhe serviu de berço, com os seus mistérios, lendas, tradições, terrores místicos, o silêncio dos estirões, a voz da sela... foram esses os elementos irreprimíveis da sua criação musical, que tanto interesse desperta aqui e alhures. (GODINHO, 1994, p. 36).

A política ideológica nacionalista foi um dos fatores que norteou o processo construtivo da obra do artista. A valorização do que era exótico e pertinente às culturas locais, estava em evidência na época. O presidente Getúlio Vargas havia decretado a lei, que trouxe a obrigatoriedade de se executar músicas brasileiras em cassinos, uma vez que os shows milionários tinham em sua essência grandes produções da Europa e Estados Unidos. Os primeiros a se beneficiarem dessa lei foram, Carmem Miranda e a dupla Waldemar Henrique e Mara Pereira (PEREIRA, 1984, p. 47). Assim, Henrique teve destaque nacional por ser considerado um folclorista, propagador de lendas e facetas culturais do norte do país. Ele mesmo se autointitulou como o Cancioneiro da Amazônia. A própria obra do compositor evidencia a preocupação em retratar os aspectos folclóricos de sua região. Constata-se essa intenção na série *Lendas Amazônicas*, que compreende as canções: *Foi Bôto*, *Sinhá*, *Cobra Grande*, *Tamba-Tajá*, *Matintaperêra*, *Uirapuru*, *Curupira*, *Manha-Núngara*, *Nayá*, *Japiim*, *Pahy-Tuna* e *Uiara*, sendo as duas últimas inexistentes na atualidade, por conta de problemas

com edição. Quando Waldemar Henrique chegou ao Rio de Janeiro já levava consigo parte dessas canções compostas.

As composições do maestro Henrique não se assentaram somente em temas amazônicos. Além de canções de cunho amoroso, também procurou estudar e retratar o folclore da Bahia e afrobrasileiro. Para isso, fez viagens e colheu informações principalmente do aspecto religioso evidente no nordeste. Porém, sua maior paixão e repercussão deram-se em torno das referências culturais do norte do Brasil.

Por conseguinte, mesmo sem pesquisar folclore amazônico, estaríamos capacitados para compor música folclórica – o tal folclore imaginário, que parece que é, mas não é, como todos os ingredientes melódicos, modais, rítmicos, inflexionais e tonais de criação espontânea e simples do caboclo daquelas bandas. (GODINHO, 1989, p. 61)

Embora a expressividade do artista emane das canções, é importante sua participação no teatro. Escreveu a primeira trilha para a peça retirada do poema *Morte e vida Severina* (1955), de João Cabral de Mello Neto (1920-1999), e logrou êxito. Também escreveu algumas harmonizações de suas canções para corais a pedido da professora Lucilia Villalobos (1894-1966), que trabalhou com o artista na Rádio Tupi, e regia um coral que cantava músicas brasileiras. Também escreveu peças para piano, danças, trilhas sonoras para filmes e diversas harmonizações para motivos folclóricos.

Waldemar Henrique, desde 1923 vem apresentando composições de sua autoria, tendo-se especializado na canção brasileira de influência folclórica. Escreveu peças para filmes, nacionais e para o filme português “O primo Basílio”. Algumas de suas canções foram inseridas em filmes estrangeiros (americanos e ingleses) como “folclore amazônico”. Um grande número de suas obras está registrada no Museu da imagem e do Som e na Biblioteca Nacional. (Godinho, 1989, p. 35).

Em 1966, o compositor retornou para Belém e assumiu a direção do departamento de Cultura da Secretaria de Estado de Educação e Cultura, sendo também diretor do Teatro da Paz na mesma cidade. Viveu toda a sua vida aspirando música e não se despreendeu de suas raízes. Faleceu em 1995 em sua cidade natal.

Atualmente os principais arquivos que agregam a maior parte dos documentos do compositor estão na cidade de Belém/ Pará, precisamente no Museu do Estado do Pará (MEP), no Museu da Imagem e do som (MIS), no Museu de Arte Sacra (MAS). Após o falecimento do Maestro Waldemar Henrique em 1995, seu secretário particular Sebastião Godinho (1958), cedeu parte dos documentos do artista incluindo partituras, livros, instrumentos musicais, indumentárias à Secretaria de Cultura do Estado do Pará. Estes materiais ficaram provisoriamente no Teatro da Paz, lugar onde o maestro Henrique já havia

sido diretor. A partir de 1998, a guarda do acervo ficou sob a responsabilidade do Museu do Estado do Pará (MEP), lugar em que os materiais começaram a ser processados tecnicamente através de fichas soltas seguindo o modelo *Anglo-American Cataloguing Rules (AACR2)*, ou seja, uma ficha catalográfica sistematicamente organizada, que traz as principais informações do objeto em estudo. Em 1999, foi organizada a primeira exposição do acervo com o tema: *Maestro das lendas e canções*. Em 2005, a coleção Waldemar Henrique foi doada oficialmente ao Museu da Imagem e do Som (MIS), onde ocorreu a continuação no processo de catalogação e elaboração de um suporte que pudesse divulgar o acervo através de um CD-ROM.

O acervo do maestro Waldemar Henrique foi doado ao museu do Estado do Pará (MEP) em 1995 pelo seu tutor Sebastião Godinho, que além dos materiais bibliográficos (livros, folhetos, periódicos e catálogos), deixou sob a tutela do MEP os materiais museológicos (insígnias, mobiliários, indumentárias, instrumentos musicais, gravuras, desenhos, pinturas, construções artísticas entre outros), e arquivísticos (documentos pessoais, agendas, diários, correspondências, recortes de jornais, diplomas, fotografias, partituras, etc). (COLEÇÃO WALDEMAR HENRIQUE, 2005, DVD-ROM).

De acordo com o jornal *O Liberal*, do dia primeiro de Janeiro de 2005, o Museu da Imagem e do Som estava em processo de catalogação das 12.754 peças da coleção Waldemar Henrique, divididas em três principais categorias: acervos arquivísticos, museológicos e biblioteconômicos. Dentro do acervo museológico encontram-se: indumentária, objetos pessoais (óculos, bengala, batuta, medalhas), obras de arte, fotos, cadeira de balanço, cama, piano, vinis, etc. No arquivístico encontram-se documentos pessoais, cartas, diários, mapas astrais, partituras, recortes de jornais, etc. No acervo bibliográfico encontra-se a biblioteca particular do artista, onde há livros datados de 1904. Os principais temas dos livros estão relacionados à música, literatura, folclore, astrologia. São 786 livros, 598 programas de eventos, 47 catálogos de exposição, 1.527 partituras de Waldemar e de outros artistas, além de 505 registros fonográficos em vinil.

Certamente é notória a importância do trabalho do compositor Henrique para a pesquisa etnomusicológica. Embora não tenha sido o único a retratar facetas do norte do Brasil em suas composições, fê-lo de forma singular, deixando contribuições significativas para a história da música brasileira.

2.2 - Diálogos estéticos entre Waldemar Henrique e Mário de Andrade.

Mário de Andrade, escritor e músico brasileiro, nasceu em São Paulo em 1893. Diplomou-se em piano no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo em 1917, tornando-se posteriormente professor de Estética e História da Música na mesma instituição. Participou ativamente da Semana de Arte moderna em 1922, e ficou conhecido por ser defensor da estética modernista e nacionalista. Destacou-se por encabeçar pesquisas de cunho folclórico no Brasil, e por colher informações que fundamentaram o que ele denominou de música nacional. Sua teoria se fundamentava no pressuposto que, a música artística, música de cunho acadêmico, deveria ser baseada nos elementos constituintes da música popular. O artista não se absteve, pelo menos em maior parte, dos preceitos já cristalizados pela música europeia. Contudo, propunha a utilização dos conceitos clássicos já consolidados academicamente, e a fusão destes com elementos folclóricos e populares, dando forma à música de natureza nacionalista.

Está claro que o artista deve selecionar a documentação que vai lhe servir de estudo ou de base. Mas por outro lado não deve cair num exclusivismo reacionário que é pelo menos inútil. A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhonamente pela deformação e adaptação dele. Não pela repulsa. (ANDRADE, 1972, p. 26)

Embora não tenha assumido a nomenclatura de folclorista, é incontestável o engajamento de Mário de Andrade nessa empreitada. Como diretor do departamento de cultura da cidade de São Paulo, organizou em 1938, a Missão de Pesquisas Folclóricas, projeto que apoiava a viagem de pesquisadores principalmente ao norte e nordeste do país, com a finalidade de fazer registros em discos, imagens e filmes dos cantos, ritmos e danças dessas regiões. Também se deve a ele, a organização do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, conhecido atualmente como Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico (IPHAN). Pelo trabalho empreendido e pela veemência em articular suas ideologias, tornou-se um dos mentores intelectuais do nacionalismo. “Totalmente imbuído do folclore e convicto da necessidade de dar caráter social à criação musical, nada mais normal que tornar-se o apóstolo do nacionalismo”. (NEVES, 2008, p. 66). Diante das vigentes influências da música italiana, francesa e alemã, e sendo a música brasileira o reflexo das mesmas, Andrade preocupou-se em estruturar uma possibilidade de criação que vislumbrasse caracteristicamente a música brasileira. Um dos seus embates era contra a ideologia de uma música universal, ou seja, uma música com padrões cristalizados que pudessem ser universalmente aceitos. Ele acreditava

que sempre haveria um teor de nacionalidade na música, mesmo aquelas que se tornaram referência acadêmica.

Usar a técnica europeia, mas, como se verá mais tarde, uma técnica renovada. Assim ele crê poder nascer uma verdadeira música brasileira que chegue a ser universal, partindo do particular para o geral, da raça para a humanidade, conservando aquelas características que são o contingente com que enriquece a consciência humana. (NEVES, 2008, p. 68).

No livro *Ensaio sobre a música brasileira* (1928), Mário de Andrade transcreve seu pensamento ideológico em relação ao processo construtivo da música nacional. Ele afirma que o compositor não pode ser exclusivista, nem unilateral, no que concerne a apropriação de elementos clássicos e folclóricos dentro da composição da música nacional. Ele afirma que a musicalidade étnica se assenta na miscigenação dos três povos que constituíram a nação brasileira: O ameríndio, o afrodescendente e o português europeu.

O compositor brasileiro tem de se basear quer como documentação quer como inspiração no folclore. Este, em muitas manifestações caracteristiquíssimo, demonstra as fontes donde nasceu. O compositor não pode ser exclusivista nem unilateral. Si exclusivista se arrisca a fazer da obra dele um fenômeno falso ou falsificador. E, sobretudo facilmente fatigante. Si unilateral, o artista antinacional: faz música ameríndia, africana, portuguesa ou europeia. Não faz música brasileira não. (ANDRADE, 1972, p. 29)

Andrade não considerava simples este trabalho: utilizar temáticas autóctones dentro de uma estrutura harmônica, melódica, orquestral clássica era uma missão árdua. Em primeiro plano, o compositor deveria ter o conhecimento acadêmico para embasar sua obra. Concomitantemente ser um pesquisador de motivos populares e folclóricos como fonte principal para construção de uma música nacional. Ser habilidoso para fundir esses elementos dentro de uma nova proposta. Dentro dos preceitos ideológicos propostos por Andrade, há alguns caminhos estabelecidos pelo teórico para auxiliar os compositores quanto à maneira de se fazer música nacional. Dentro desse discurso, ele enfatiza os elementos rítmicos, melódicos, harmônicos e timbrísticos.

Quanto ao ritmo, salienta que apesar das sincopas terem se cristalizado como referência na música brasileira, se faz necessário tomar cuidado, pois nem sempre o deslocamento de acentuação rítmica está associado à mesma, podendo ser caracterizado como polirritmia e/ou ritmos livres característicos do gênero. A repetição sistemática de um valor de tempo como semicolcheias, assim como as tercinas é predominante. Andrade salienta também a maneira recitativa em adequar as palavras ao texto musical, atribuindo esse processo,

desprovido da preocupação de mensuração, às culturas ameríndia e afro, enquanto os portugueses se apropriavam com mais rigor da métrica. A fusão dessas culturas deu forma ao que se consolidou como música brasileira, que valoriza mais a expressão à metrificação.

Ora esses processos de rítmica oratória, desprovida de valores de tempo musical contrastavam com a música portuguesa afeiçoada ao mensuralismo tradicional europeu. Se deu, pois na música brasileira um conflito entre a rítmica diretamente musical dos portugueses e a prosódica das músicas ameríndias, também constantes nos africanos aqui. E a gente pode mesmo afirmar que uma rítmica mais livre, sem medição isolada musical era mais da nossa tendência [...] (ANDRADE, 1972, p. 31)

Quanto aos aspectos melódicos, o teórico enfatiza a problemática relatada por alguns compositores em adequar as melodias simples extraídas do folclore, principalmente no que se refere à música vocal, e dar a elas um caráter expressivo. Dentro dessa perspectiva, Andrade aconselha os compositores de música nacional a se absterem do pensamento hegemônico europeu que elege alguns padrões de música como referência de qualidade expressiva, e afirma que a emotividade contida em canções populares é sutil, porque nasce das necessidades essenciais, criando ambientes gerais. (ANDRADE, 1972, p. 42). Segundo o autor, a utilização de motivos melódicos folclóricos dentro do processo de construção da música nacional é crucial, mesmo sendo utilizados parcialmente ou integralmente.

Até em música de canto o compositor pode e deve se utilizar da melodia popular. E não só empregar diretamente a melodia integral que nem faz frequentemente Luciano Gallet como a modificando num ou noutro detalhe (processo comum em Villa Lobos), ou ainda empregando frases populares em melodia própria. (L. Fernandez na “Berceuse da Saudade”). (ANDRADE, 1972, p. 44).

Andrade descreve algumas constâncias melódicas empregadas na música brasileira para referendar a construção de uma música nacional, entre essas incidências destacam-se: saltos melódicos de sétima e oitava nas modinhas, utilização de escalas modais, frases descendentes, finalização de frases melódicas na terça do acorde (ANDRADE, 1972, pp. 44 a 48). O teórico destaca essas características não como regras, mas como subsídios no processo construtivo de composição.

Segundo Andrade, os pressupostos harmônicos ultrapassam as nacionalidades. Por considerar pobre a construção harmônica da música popular, o teórico afirma que é impossível se desvencilhar dos paradigmas já cristalizados na música europeia: “Nossa harmonização tem que se sujeitar conseqüentemente às leis acústicas gerais e às normas de harmonização da escala temperada”. (ANDRADE, 1972, p. 51). Porém, o teórico apela para o processo de polifonia como trato para referências nacionais.

Onde já os processos de simultaneidade sonora podem assumir maior caráter nacional é na polifonia. Os contracantos e variações temáticas superpostas empregadas pelos nossos flautistas seresteiros, os baixos melódicos do violão nas modinhas, a maneira de variar a linha melódica em certas peças, tudo isso desenvolvido pode produzir sistemas raciais de conceber a polifonia. (ANDRADE, 1972, p. 52)

Em relação aos aspectos timbrísticos, a ênfase dada por Andrade se assenta na sonoridade caracteristicamente anasalada e rachada empregada por musicistas brasileiros em sua performance. Não há instrumentos tipicamente nacionais, embora alguns tenham se cristalizado como característicos de alguns gêneros, como por exemplo, na execução de um choro, é desejável que se tenha um conjunto composto por violão, flauta, cavaquinho e pandeiro. Andrade afirma que mesmo utilizando instrumentos sinfônicos, é possível explorar esse caráter brejeiro, que ele elegeu como étnico e nacional.

No que se refere à música vocal, Andrade descreve como exemplo, o canto dos violeiros nordestinos, que se apropriam de um legato peculiar, portamentos, glissandos que parecem não alcançar o grau da escala, o arrastar de notas. Segundo Andrade, essas características deveriam ser estudadas não somente por compositores, mas por professores de canto, como subsídio para a construção de uma escola com vertentes nacionais.

Quem escutar com atenção nisso um conjunto coral estrangeiro desses que nos visitam, russos, italianos, alemães e um conjunto brasileiro põe logo reparo numa diferença grande de timbre. E essa timbração anasalada da voz e do instrumento brasileiro é natural, é climática de certo, é fisiológica. (ANDRADE, 1978, p. 56)

É importante ressaltar que as ideias defendidas por Andrade contribuíram para se pensar a estética e a construção de uma música nacional na época, porém, é inconsistente atribuir como puramente brasileiro uma estrutura musical híbrida. Assim como é perigoso criar clichês que definam o que é nacional ou antinacional. A música é uma das linguagens da arte, e esta não está limitada a povos, culturas e nações. A partir do momento em que uma obra é exposta, ela ultrapassa as barreiras geográficas tornando-se um patrimônio coletivo.

Waldemar Henrique, embora tenha tido o contato pessoal com Mário de Andrade somente em 1935, já havia tomado para si alguns preceitos dessa ideologia nacionalista. Seu encontro com Andrade, só consolidou o que ele já fazia na prática. “No correr de 1935 efetua sua primeira excursão a São Paulo, tornando-se amigo de Mário de Andrade, seu orientador nos problemas de harmonização de temas folclóricos”. (GODINHO, 1989, p. 21). Um dos pontos de convergência entre os dois musicistas, é que nenhum deles tomava para si a nomenclatura de folclóricos, porém é incontestável o engajamento de ambos nessa empreitada.

Não sou um folclorista, jamais aquele folclorista ideal de Bela Bartók que deveria possuir uma erudição enciclopédica, conhecimentos filológicos e fonéticos, preparo sociológico, museológico, coreográfico e de história. Estou perto do folclore apenas porque desde criança me acostumaram a gostar dos folguedos juninos, dos pastoris natalinos, dos cocos e emboladas praieiras, das chulas marajoaras, dos carimbós, dos bumbás; puseram-me agoniado com as histórias de cobra-grande, uiara, curupira, atraíram-me para os arraiais do Divino, pescarias, enfim, toda aquela magia fantasmagórica em que vivemos atolados na Amazônia daquele tempo. (GODINHO, 1989, p. 60)

A fonte temática em que se baseou o compositor Henrique para o processo construtivo de sua obra estava no povo, principalmente nos temas amazônicos. Foi nas lendas, nos mitos, nas assombrações, nos motivos infantis que veio tal inspiração para compor. Essa preocupação em absorver a cultura popular, e reconstruí-la utilizando os conhecimentos acadêmicos, foi um dos pontos defendidos por Mário de Andrade e compactuados por Waldemar Henrique.

Segundo a pesquisadora Maria de Fátima Estelita Barros (2005), no que concerne ao repertório de Henrique, há maior incidência de composições voltadas para temáticas folclóricas após o encontro deste com Mário de Andrade. Antes de 1935, o percentual de canções de cunho folclórico era de 31%. Após essa data, o percentual passa para 61%, evidenciando o diálogo estético estabelecido entre ambos. (BARROS, 2005, p. 12). É certo que, o aumento do percentual não tenha se dado somente pela influência de Andrade, mas também se deve ao contato de Henrique com outros compositores, engajados na mesma missão, assim como a política nacionalista, que propiciava um ambiente favorável para esse tipo de estética. Tais fatores podem ser elencados como subsídios para essa estatística.

Nas declarações colhidas pelos biógrafos de Waldemar Henrique, encontram-se alguns indícios que o mesmo estava de acordo com as teorias defendidas por Mário de Andrade, e se apropriava das mesmas como fomento de sua própria criação. “Depois, com Mário de Andrade tive o meu verdadeiro mestre”. (MIRANDA, 1972, p. 15). As afinidades entre ambos convergiam no ponto de valorização do material folclórico, colhido principalmente das regiões norte e nordeste do Brasil, além do tratamento dado a esses materiais no momento de composição da música nacional.

As minhas composições não tinham a preocupação de serem eruditas, porquanto elas se destinavam a serem cantadas de acordo com aquele conselho que me deu Mário de Andrade, que a canção é para ser cantada e não trabalhada pianisticamente no acompanhamento; ou por outra, evitar sempre que a expressão do piano dominasse a canção. (PEREIRA, 1984, p. 117).

Comecei essa luta a partir de Villa e de Mário de Andrade, disse uma vez, que queriam uma música brasileira, com ingredientes nossos, devidamente trabalhados,

criar o espírito das regiões, e assim nasceu um trabalho imenso, que hoje a gente olha de longe e fica abismado. (FILHO, 1978, p. 36).

Na empreitada de se fazer música nacional, Henrique se apropriou da estética musical modernista proposta por Villa Lobos e apoiada por Mário de Andrade. Nisso, o artista foi enquadrado na terceira geração de nacionalistas, juntamente com Oswaldo de Souza (1904-1995), Radamés Gnattali, Camargo Guarnieri e José Siqueira (1907-1985). (MIRANDA, 1979, p. 11). Essa nova geração não abandonou os preceitos clássicos, mas procurou inserir dentro dessa fundamentação, elementos que pudessem referendar as várias facetas da cultura nacional.

A influência da estética de Andrade sobre Henrique vai além da apropriação de fontes folclóricas. Dentro desse pensamento estilístico, está o processo construtivo das composições, envolvendo ritmo, melodia e forma. “Liguei-me a uma corrente nacionalista de pesquisa de expressão do que seria nosso, ao folclore, ao popular com suas características formais e rítmicas, harmonizando temas do povo”. (FILHO, 1978, p. 90). Henrique adotou em sua prática composicional vários pressupostos da estética de Andrade já descritos acima. Entre estes, destacam-se: a fluência rítmica construída à base de recitativos, o uso de sincopas, a utilização constante de semicolcheias, tercinas, uso do tempo binário, mudanças de andamento, canções silábicas e estróficas, apropriação de motivos melódicos de canções folclóricas, condução por graus conjuntos e linha melódica descendente, refrão curto e utilização de estrutura modal.

Quanto à temática das peças explora-se o amor, o lamento, a brejeirice, a doçura, o calor, ou seja, uma atmosfera já cristalizada em canções brasileiras.

Desta forma, Waldemar Henrique consolidou-se como um musicista erudito, pois não abandonou a estrutura formal da música ocidental, assumindo uma corrente nacionalista e naturalista, uma vez que se apropriou dos elementos populares e folclóricos como subsídio no processo criativo de sua obra.

2.3 - Waldemar Henrique perante os clichês da Brasilidade no contexto da Música Nacional.

No século XIX surgiram várias ideologias associadas às transformações sociais e econômicas ocorridas na Europa. O liberalismo, o socialismo (marxismo e outras vertentes), o anarquismo e o nacionalismo fomentaram as formas de governo emergentes na modernidade. O Nacionalismo, em particular, se assentou na perspectiva de se criar uma nação com identidade e valores próprios. No século XX, houve um recrudescimento desses ideais que se

manifestaram na linguagem musical. Dentro dessa abordagem, os compositores foram levados a incorporarem elementos populares e folclóricos em suas obras como material de cunho nacionalista. No Brasil, o governo de Getúlio Vargas se aplicou em consolidar esta política e o fez por meio da educação. A música foi uma das ferramentas de difusão utilizada por essa proposta. Logo, vários musicistas se empenharam em retratar esses ideais em suas obras. Nesse contexto, enquadrou-se o compositor paraense Waldemar Henrique que não se restringiu a retratar somente os aspectos culturais de sua região, mas procurou conhecer outras facetas do Brasil para utilizar como material de suas canções. A iniciativa de retratar as manifestações culturais principalmente do norte e nordeste do país fora influenciada por essas abordagens nacionalistas, uma vez que se propagava a apropriação de referências culturais, que pudessem identificar o povo brasileiro. Nesse caso o que se designou como brasilidade, foi uma tentativa política de estabelecer clichês que pudessem mensurar o que seria nacional ou estrangeiro.

Segundo Saboia (2013), a brasilidade pode ser definida como a característica distintiva do brasileiro e do Brasil, um estado natural de espírito, um sentimento nacional. Sendo assim, o termo da brasilidade se assenta em pressupostos que estabelecem padrões culturais imaginários homogêneos, advindos do desejo de se estabelecer uma cultura nacional unificada. No contexto da década de 30 do século XX, houve um empenho político em estabelecer padrões de unificação cultural com o objetivo de promover uma identidade nacional. Dessa forma, cristalizaram-se alguns clichês nos diversos campos da cultura do que seria nacional ou estrangeiro. O termo brasilidade passou a ser utilizado como sinônimo de tudo o que pudesse representar uma identidade unívoca da nação brasileira. Dentro dessa esfera, as manifestações folclóricas e populares foram eleitas como fontes de brasilidade. Os intelectuais da literatura, da música e das artes plásticas, se empenham em retratar temas que enaltecessem o sentimento nacional.

No que se refere à música brasileira, Neves (1981), afirma que a mesma leva em seu âmago, o dilema entre o que é nacional e universal. Tratando-se de uma nação multicultural, fica difícil estabelecer esses limites. No entanto, no decorrer da história da música brasileira, muitos compositores se engajaram na busca de uma identidade nacional, pelo estabelecimento de padrões que pudessem delimitar o que seria a música puramente brasileira. Pode-se afirmar que tal preocupação teve início a partir da gestão de D. Pedro II (1825-1891), com a criação da Academia de Música e Ópera Nacional em 1857, tendo como objetivos principais a preparação e o aperfeiçoamento de artistas nacionais e a apresentação de espetáculos e concertos em língua vernacular. Após este marco, surgem gerações de compositores

nacionalistas engajados na causa de se fazer música com identidade nacional. Em linhas gerais são notáveis as contribuições de Carlos Gomes (1836-1896), que utilizou o índio como temática em suas Óperas *Il Guarany* e *Lo Schiavo*; Alberto Nepomuceno (1864-1920), com destaque nas canções cantadas em língua vernacular, *Trovas*, *Amor indeciso* e *Uiara* (para coro feminino); como representante do modernismo brasileiro, destaca-se a figura de Villa Lobos, que se apropria de elementos folclóricos e populares como parte constituinte de suas composições, poemas sinfônicos *Iara* e *Saci Pererê*, balé *Amazonas* são alguns exemplos de peças que agregam esses preceitos. No governo de Getúlio Vargas, também se destaca a participação do compositor em estudo nesse trabalho, Waldemar Henrique, que se preocupou em retratar principalmente as lendas e o folclore do norte do Brasil em suas canções, *Tambatajá*, *Uirapuru*, *Foi boto*, *Sinhá!* etc. Pontuam-se assim, outros nomes não menos importantes neste engajamento: Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone, Luciano Gallet (1893-1931), Artur Iberê de Lemos (1901-1967), Camargo Guarnieri, Radamés Gnattali, etc. Seguindo-se depois as gerações de compositores pós-nacionalistas e anti-folclóricos.

Waldemar Henrique estava envolto pela ideologia nacionalista da época, e idealizava imprimir um caráter de identidade brasileira em sua obra. Uma de suas primeiras canções, *Minha Terra* (1923), carrega esse teor ufanista. No discurso dessa canção, exaltam-se os valores da pátria: “Este Brasil tão grande, amado! É meu país idolatrado”. Em outro trecho da canção, o autor faz referência ao sertanejo, evidenciando a figura do mesmo, como um dos ícones da brasilidade: “Na noite quente enluarada, o sertanejo está sozinho e vai cantar pra namorada, no lamento do seu pinho” (FUNDAÇÃO CARLOS GOMES, 1996, p. 169).

Na década de 30, as composições de Waldemar Henrique acentuam-se em retratar os aspectos regionais principalmente do norte e nordeste do país, uma vez que havia uma efervescência em meio aos intelectuais da época, em buscar nos elementos folclóricos e populares, subsídio para se construir uma música genuinamente nacional. A ideologia propagada defendia que dentro dessas manifestações, se encontraria um material puro, por sua vez, menos afetado pela cultura de massa e pelos estrangeirismos. Waldemar Henrique descreve claramente sua postura diante dos pressupostos estabelecidos na época:

Pois foi o que eu fiz intuitivamente, aliás, já que a preocupação de compor brasileiromente, nacionalmente, como pregava Mário de Andrade, e como na Espanha, Pedrelli; na Rússia, o grupo dos cinco; na Hungria, Bartók; chamando os compositores à criação de uma escola nacional depurada das influências internacionais, da Polifonia, do Classicismo, do Romantismo, do Modernismo, do Atonalismo e outras. Também a música popular gritava-se contra as influências do tango, do bolero, dos processos jazzísticos, das rumbas e guarânias. A solução era: apelar para o folclore! (GODINHO, 1989, p. 61)

Segundo Miranda (1979), a obra de Waldemar Henrique está dividida em séries, em conformidade com as seguintes temáticas: lendas Amazônicas, canções Amazônicas, danças dramáticas regionais, cenas Amazônicas, temas indígenas, motivos infantis, folclore nordestino e folclore do negro. Na empreitada de colher referências culturais como fomento para criação da música nacional, o maestro Henrique fez viagens à Bahia e mergulhou no conhecimento do candomblé. Nessas excursões, ele colheu temas folclóricos que serviram de base para as canções: *Abaluaiê* e *Abalogum*. Porém, havia uma cautela em compor temas que referendavam outras geografias, uma vez que o artista respeitava a autoridade dos compositores advindos de uma determinada região, no quesito de retratar com mais nitidez as manifestações culturais locais.

Eu sempre tive o respeito pela Bahia e me meti muito pouco em musicar coisas da Bahia, porquanto eu reconhecia que eles tinham grandes compositores. E, portanto eram os donos da Bahia. Já o Ary Barroso, que era mais espontâneo, ele disputou com Caymmi a primazia de ser o autor da Bahia [...]. (PEREIRA, 1984, p. 95 e 96)

De acordo com essas informações, é possível afirmar que o maestro Henrique tinha como foco principal a cultura da Amazônia, e se empenhou nessa meta, ao compor canções com temáticas que faziam referências aos usos e costumes provenientes de sua região. Foi dentro dessa abordagem exótica do imaginário folclórico e popular que o artista se destacou. Segundo Filho (1978, p. 49) a ambição do compositor, era erigir um monumento, através da composição de uma gigantesca sinfonia, que sintetizasse a Amazônia.

Acima de tudo Belém, Manaus e os grandes rios... Onde quer que eu esteja Rio de Janeiro, Paris, Nova York ou Lisboa, sou um amazônida perseguido por visões mitológicas, pelo veneno da selva, pelo mistério ainda indesvendado destas fortes e benfazejas chuvas, pelo doce chamado desta minha gente. Parece tara, avatar, subconsciente irreprimido. (MIRANDA, 1979, p. 16)

O exotismo encontrado nas canções de Waldemar Henrique era o ponto que atraía a atenção tanto do público brasileiro quanto dos estrangeiros. Segundo o relato do Jornalista e escritor brasileiro Joel Silveira (1918-2007), o discurso das canções do compositor provocava em seus ouvintes, um efeito de exaltação mística, êxtase, por conta da narrativa exótica das canções.

O moço do folclore amazônico havia preparado para nós um programa especial, com lendas do Pará e maracatu de Pernambuco. Era uma noite abafada, de céu com suficiente estrela para o lirismo mais faminto, enorme calor carioca e cerveja gelada dentro de casa [...] e houve música. Doce **música primitiva**, música daquelas gentes do Norte, música encharcada de lendas e angústias, **poesia inculta e selvagem** que tem gosto de mar e de corpo queimado pelo sol. (FILHO, 1978, p. 33, grifo nosso).

É interessante levantar a reflexão acerca dos padrões de homologação vigentes na época. O fato de aceitar uma cultura por conta do seu exotismo pode ser um sinal de subalternidade. Quando se ressalta referências culturais estranhas às dos grandes centros urbanos tende-se a incutir um teor de etnocentrismo, ainda que camuflado.

Os melhores candidatos ao papel do ideal exótico são os povos e culturas mais afastados e mais ignorados. Ora, o desconhecimento dos outros, a recusa em vê-los, tal qual eles são, podem dificilmente ser assimilados a uma valorização. É bem ambíguo o cumprimento que louva o outro simplesmente porque ele é diferente de mim. O conhecimento é incompatível com o exotismo, mas o desconhecimento, por sua vez, é inconciliável com o elogio dos outros; ora, é precisamente isto que o exotismo gostaria de ser: um elogio do desconhecimento. Este é seu paradoxo constitutivo. (TODOROV, 1993, p. 298)

Esse suposto reconhecimento das culturas emergentes no norte e nordeste do Brasil é questionável. Entrar no patamar de homologação por ser exótico exprime um teor de inferioridade. Santos (2010, p. 104), descreve as cinco principais formas sociais de não existência produzidas por conta da **razão metonímica**: o ignorante, o residual, o inferior, o local e o improdutivo. A razão metonímica descrita pelo sociólogo, diz respeito a uma mentalidade cultural unívoca, que não abre universos para outras maneiras de se pensar. O relativismo contido no que é exótico foi uma das formas de conhecimento e reconhecimento regulatório do governo getulista. Moldar as referências popularescas a favor de uma política nacional era o principal objetivo canonizador na época. Logo, Waldemar Henrique, destaca-se como um artista local (região norte), e que mantém o exotismo como principal fomento de inserção nesse contexto cultural e monopolizador da época.

Anteriormente comentado, na década de 30, os intelectuais discutiam acerca da importância de se voltar à cultura popular e folclórica como subsídio para implementação de uma cultura nacional. Dentro dessas discussões, havia uma controvérsia entre os mesmos acerca do que seria mais genuíno em sua natureza. Enquanto uns afirmavam que o material mais puro estaria na zona rural e não nos centros urbanos já contaminados pela globalização, outros diziam que os indícios para apropriação de uma cultura nacional poderiam também ser encontrados nos centros urbanos. Essa preocupação em voltar às origens pode ser associada ao que o filósofo Gianni Vattimo (1936) designou como arcaísmo, que se assenta num procedimento de defesa em detrimento dos pressupostos imperialistas emergentes na modernidade. Para se proteger da contaminação trazida no processo de comunicação de massa, a solução era voltar ao que haveria de mais primitivo nas culturas populares. Porém, Seria possível encontrar essa pureza em tais manifestações? Diante das multiculturas

estabelecidas no Brasil seria possível extrair manifestações genuinamente próprias sem interferências? A ideia de primitivo é errônea, pois não se sabe o ponto zero. Adotar uma postura arcaísta não seria coerente.

Descreveria como arcaísmo uma atitude que se poderia também chamar “atitude apocalíptica”. Trata-se da desconfiança difundida na cultura científico-tecnológica ocidental, considerada como modo de vida que viola e destrói a autêntica relação do homem com si próprio e com a natureza, e que está inelutavelmente ligada, também, ao sistema de exploração capitalista e às suas tendências imperialistas. (VATTIMO, 1992, p. 38)

Nesse sentido, o fato de querer estudar as origens da cultura brasileira se remetendo às manifestações populares e folclóricas tanto da zona rural quanto urbana é válido até certo ponto. Se a abordagem tem o sentido de levantar as variadas manifestações dentro de um país de cultura híbrida, é pertinente. Porém, se o enfoque estiver em criar estereótipos para a construção de uma arte nacional através de ações maniqueístas e monopolizadoras, fechando-se dentro de um casulo, e desprezando elementos importantes nessa construção, então tais pressupostos são fungíveis.

Por outro lado, as sociedades da periferia têm estado sempre abertas às influências culturais ocidentais e, agora, mais do que nunca. A ideia de que esses são lugares "fechados" etnicamente puros, culturalmente tradicionais e intocados até ontem pelas rupturas da modernidade - é uma fantasia ocidental sobre a "alteridade": uma "fantasia colonial" sobre a periferia, mantida pelo Ocidente, que tende a gostar de seus nativos apenas como "puros" e de seus lugares exóticos apenas como "intocados". (HALL, 2006, p. 79 e 80).

De acordo como exposto questiona-se a eficácia do sentido da brasilidade nas manifestações artísticas. O hibridismo vigente na formação do povo brasileiro, não fecha o caminho para uma brasilidade. “Uma cultura nacional nunca foi um simples ponto de lealdade, união e identificação simbólica. Ela é também uma estrutura de poder cultural”. (HALL, 2006, p. 59). Existem sim, múltiplas referências culturais dentro de um único país. Tais referências são uma mistura do principal tronco étnico que deu forma à nação brasileira, a saber, o ameríndio, o afro e o português europeu.

Dentro dessa perspectiva, as questões de identidade nacional são inconsistentes, uma vez que, não há uma brasilidade, mas várias manifestações culturais dentro de um único país. A eleição de determinadas manifestações que representem a totalidade de uma nação sempre serão questionadas. Diante do histórico da nação brasileira, há uma ausência na designação de se ter uma cultura integrada. Além disso, é importante ressaltar que a cultura de um povo está em constantes transformações. Tal particularidade evidenciada em um determinado momento histórico, pode não ser mais o foco de outro momento. Existem múltiplos sentidos e caminhos

percorridos no que se cristalizou como brasilidade. Pelo fato desses caminhos serem movediços, é inconsistente sustentar uma teoria de pureza em manifestações culturais no Brasil, pois sempre haverá questionamentos que refutarão a natureza de tais eleições. “É mediante afirmações e negações ou continuidades e descontinuidades que a brasilidade vai se conformando não como uma manifestação singular, mas plural”. (VARGAS, 2007, p. 170).

Refletindo acerca da trajetória artística de Waldemar Henrique, pode-se conjecturar que o mesmo decidiu ingressar no processo de homologação vigente, saindo de sua terra natal e destacando-se em um dos centros de enunciação canônica, para ser visto como exótico, foi uma tentativa de firmar sua existência, sem, entretanto conservar lugar de origem. Precisou ir até o centro canônico para fazê-lo e conseqüentemente ser absorvido por outro contexto dominante e colonialista que se impunha sobre os demais. Embora a escritora e pianista Lenora de Menezes Brito tenha dividido a obra de Henrique em ciclo branco (apropriação de estilos da música estrangeira em evidência na época), ciclo das lendas indígenas e o ciclo negro (ressaltando as raízes africanas), é certo que o chamado ciclo branco nunca deixou de ser evidente na obra do artista. A corrente nacionalista jamais se afastou completamente do tonalismo e das formas musicais de elaboração europeia. Logo, não há como negar a influência estrangeira na estética da música nacional. Mesmo se apropriando de referências culturais aferidas ao índio e ao negro, não é possível estabelecer clichês de pureza e padronizar um modelo de brasilidade.

Diante disso parece incoerente estabelecer limites entre o que seria nacional e estrangeiro, ou taxar de música nacional somente a produzida com material de cunho folclórico e popular. Havia (e ainda há) na verdade assuntos mais candentes, como por exemplo, a postura do compositor e do intérprete diante da mentalidade cultural hegemônica estabelecida pelos centros de enunciação canônica. A criação e a performance ideal seriam aquelas já homologadas por centros canônicos, ou o artista pode propor novas abordagens a partir de novas contextualizações? Seria possível para alguém ou algum coletivo vivendo na periferia cultural, manter uma postura firme na defesa de convicções conceptivas e interpretativas, diante de um sistema que privilegia valores específicos e detém predominância sobre os meios de produção?

Sendo assim, é importante que os estudos musicológicos levem em consideração toda a construção histórica do que se cristalizou como música brasileira. O nacional não deve ser entendido apenas como uma manifestação de uma época, mas toda a construção histórica, social e cultural vivenciada e experimentada pelo coletivo, se estendendo até a contemporaneidade.

III - ANÁLISE MUSICAL E LITERÁRIA DE 10 CANÇÕES PARA CANTO E PIANO DE WALDEMAR HENRIQUE

3.1 - Considerações sobre o gênero canção

O gênero musical que agrega poesia, voz, música e instrumento acompanhador costuma ser designado como Canção. Seu surgimento se remete ao período da idade média, em que os poetas cantadores, conhecidos como trovadores e menestréis, se apresentavam acompanhados de pelo menos um instrumento musical, tanto nos castelos como em praças públicas, exibindo composições consideradas profanas pela igreja. O gênero tornou-se consistente no decorrer da história da música, de tal forma que se popularizou em diversos países, ganhando nomenclaturas diversas, como: *canzones*, *chanson*, *bergerette*, *pastourelle* (França), *madrigal* (Itália), *song* (Inglaterra), *lied* (Alemanha). (PINTO, 1985, pp. 21 e 22). Paradoxalmente caracterizada como singular, por não precisar de tantos aparatos para ser executada, mas ao mesmo tempo dotada de complexidade, por trabalhar duas linguagens distintas simultaneamente, exigindo tanto do compositor, quanto do executante um poder de síntese e expressão.

A canção francesa e o lied constituem um gênero musical que opta pela forma simples – seccionada (estrófica), de duração que não estende os poucos minutos necessários para descrever sentimentos ou sensações que, a princípio, fazem parte da experiência de vida de qualquer um: os desejos secretos, as reminiscências nostálgicas, o exílio da terra natal. (VALENTE, 1999, p. 137).

Sobre a execução de canções, Valente (1999) descreve a inerente liberdade contida nesse gênero, pois não comporta distinções físicas, sexuais, de idade, de nacionalidade, uma vez que se conforma ao limite do corpo do cantor¹⁸, que carrega consigo a responsabilidade de pronunciar musicalmente o texto contido na canção. Entende-se que tal liberdade e singularidade não são sinônimos de comodidade, pois dependendo do repertório de câmara a ser interpretado, o cantor precisará de subsídios para fazê-lo com primor. Por trás de cada canção, há um contexto que deve ser estudado com afinco, assim como as questões fonéticas, timbrísticas são importantes, por estarem contidas dentro de um discurso estético. Isto não é um trabalho simples, pois exige compromisso de pesquisa, treino e dedicação por parte de quem deseja fazê-lo com robustez.

Mariz (2002) retrata a importância desse gênero no campo da musicologia, enfatizando ao mesmo tempo sua singularidade e complexidade: “A canção pode ser

¹⁸ O universo singelo do lied não comporta distinções sexuais, de idade, de nacionalidade. Por essa razão é que o lied pode ser cantado por qualquer voz, masculina ou feminina, voz que se conforma ao limite modesto do corpo. É música para ser pronunciada. (VALENTE, 1999, p. 137).

considerada sem exagero como o núcleo de todas as formas musicais. Por isso o seu estudo cuidadoso me parece indispensável a todo musicófilo”. (p.27). O estudioso ainda relata os vários tipos de canção: de ninar, de gesta (narração de feitos heroicos ou legendários), de trabalho, eclesiástica, madrigalesca, infantil, festiva, artística, folclórica, popular, etc. Sobretudo exalta as características peculiares da canção de câmara, pois segundo ele, esse gênero seria o mais refinado no que concerne à música vocal, podendo levar o expectador a uma experiência estética singular, diferente da sensação de fruição contida no espetáculo operístico. É claro, cada gênero tem sua especificidade e cada expectador tem uma maneira peculiar de absorver o discurso e estabelecer preferências estéticas.

O canto de câmara, apesar de todas as dificuldades que o intérprete tem de transpor, é o gênero musical de onde mais frequentemente somos arrebatados ao terra-terra cotidiano. A voz humana ainda é o mais belo, o mais melodioso, o mais sensível dos instrumentos. (MARIZ, 2002, p. 25).

No que diz respeito à canção brasileira, se faz necessário citar a instauração das modinhas e dos lundus como formas embrionárias, do que se cristalizou como música popular brasileira. Domingos Caldas Barbosa (1738/1740? - 1800)¹⁹, um mulato tocador de viola, foi o responsável em difundir o gênero modinha em Portugal, por volta da segunda metade do século XVIII, cantando versos satíricos e maliciosos na corte portuguesa. Tal gênero tornou-se característico no Brasil e permeou tanto no âmbito da música popular (executada pelo povo), tanto na música palaciana (executada por músicos eruditos).

Paralelamente a esta produção vocal de origem mais “erudita”, temos as canções brasileiras, dentre as quais as modinhas e os lundus são os principais representantes. Estas canções transitavam livremente entre o universo da música popular e o da música palaciana, estando quer no repertório dos cantores de profissão, quer no dos diletantes. Da mesma forma, tanto amadores e populares, quanto compositores profissionais compuseram estes gêneros tão presentes na vida musical carioca oitocentista e vários memorialistas descreveram a riqueza e a qualidade desse repertório. (PACHECO, 2009, p. 65)

No século XX, pode-se afirmar que um dos maiores passos para a consolidação do *lied* nacional, deu-se pela contribuição de Alberto Nepomuceno. Através de seu trabalho no Instituto Nacional de Música, incentivou a composição de canções em língua vernacular, enfrentando muitos preconceitos e estereótipos, que se fundamentavam na tese de que a língua portuguesa era imprópria esteticamente para ser usada em música vocal erudita. O trabalho empreendido por esse compositor consolidou um caminho antes iniciado por outros

¹⁹ O aparecimento da modinha em meados do século XVIII, com repercussão ampliada pelo fato de se tornar conhecida a partir do sucesso alcançado na corte portuguesa por um poeta carioca tocador de “viola de arame”, o mulato Domingos Caldas Barbosa, marcou a criação do primeiro gênero do canto brasileiro dirigido especialmente ao gosto da gente das novas camadas médias das cidades. (TINHORÃO, 2010, p. 121)

musicistas, como Carlos Gomes. Entretanto, a empreitada de Nepomuceno foi relevante para o estabelecimento do que se cristalizou como música nacional.

Nepomuceno teve sempre a preocupação das coisas brasileiras. Entoava canções do Nordeste e colecionava versos populares - estava destinado a convencer o público brasileiro da qualidade da nossa língua e do folclore. Não desconhecia a dificuldade da aceitação do lied em português, da canção brasileira. (MARIZ, 2002, p. 58).

O próprio Waldemar Henrique fez menção ao trabalho exercido por Nepomuceno. Segundo Godinho (1989, pp. 47 e 48), o compositor Henrique havia descrito sua primeira experiência aos vinte anos com o lied brasileiro, quando ouviu pela primeira vez, a canção *Coração Indeciso* de Nepomuceno, e, fundamentado nessa experiência compôs *Senhora Dona Sancha*. Ainda relatando sobre a canção artística, o compositor descreve a importância das modinhas como ponto de partida para a consolidação do gênero canção de câmara brasileira.

A canção artística brasileira, seguindo a linha tradicional do lied (canção que transcende a canção *pauvre forme*), encontrou na modinha um ponto de partida inestimável e puro, ainda seguido por Villa Lobos (*Viola, Saudades de minha vida, Modinha*); Mignone (*O doce nome de você*); Lorenzo Fernandez (*Toada para você*); Camargo Guarnieri (*Porque eu gosto de você*) [...]. (Idem, 1989, p. 48)

No caso de Henrique, é pertinente descrever a importância que este deu ao gênero canção. Como já foi relatado no capítulo anterior, o maior destaque na obra do compositor dar-se no supracitado gênero, especificamente em temas de cunho amazônico. Por esse motivo, alguns autores como Vicente Salles o coloca como maior intérprete musical da Amazônia.

Componho de preferência canções, gênero universal, genuíno, que se nutre em versos, poemas ou quadras, capazes de revelar música e ritmo que já trazem em si. Meu trabalho começa pela escolha da tonalidade adequada, passando para a ambientação melódica, ritmicamente subordinada às expressões do verso, o qual me indica as modulações necessárias, intervalos e acordes. Comentários e detalhes de harmonização depois completam a missão do compositor. No meu caso, **sou mais preocupado com o texto em função do cantor**. Em fim desejo escrever canções para serem cantadas, não arquivadas. (MIRANDA, 1979, p. 14, grifo nosso).

Pela citação acima, é contundente a preocupação do compositor em estabelecer como primazia o texto em detrimento dos outros elementos constituintes da canção. O discurso verbal conduz o discurso musical. Essa junção entre a linguagem poética e musical foi e ainda continua sendo objeto de discussão de muitos teóricos. Especificamente, no contexto do modernismo musical brasileiro, Andrade (1991) fez críticas severas aos compositores que não se empenharam em estudar os elementos da língua falada como subsídio para melhor compor suas canções. O estudioso relatou que o fator rítmico e a questão de emissão da voz falada e

cantada são pontos conflitantes entre canto e poesia. A acomodação da prática vocal à língua nacional seria uma questão desafiadora, tanto para quem compõe, quanto para quem executa esse gênero.

Música e poesia têm exigências e destinos diferentes, que põem em novo e igualmente irreconciliável conflito a voz falada e a voz cantada. A voz cantada quer a pureza e a imediata intensidade fisiológica do som musical. A voz falada quer a inteligibilidade e a imediata intensidade psicológica da palavra oral. (ANDRADE, 1991, pp. 43 e 44)

Andrade, em seu livro *Aspectos da Música Brasileira* (1965), dedicou um capítulo para tratar da problemática existente, entre os compositores e a adequação da língua nacional em suas peças. A falta de preocupação destes, no que diz respeito ao estudo do texto e a acomodação do mesmo à música, foi um dos assuntos discutidos pelo autor. Segundo ele, o processo ideal para a construção de canções seria em primeiro plano, a escolha do texto e o estudo exaustivo do mesmo, com o objetivo de adequá-lo de forma mais coerente à melodia. Isso evitaria problemas para os executantes, tais como: sons nasais emitidos em notas agudas, as estridências do som da vogal **i** em notas agudas, ou a dificuldade de usar a mesma vogal em regiões muito graves, conversão de hiatos em ditongos, etc.²⁰. Esses seriam alguns dos problemas apontados por Andrade, que estariam presentes em diversas peças de compositores renomados da época. Logo, o autor enfatizou que se fazia necessário mais estudo e dedicação por parte de quem compõem para evitar esses tipos de erros.

A principal dificuldade da união da palavra e da música, o principal problema em que talvez nenhum compositor do mundo não tenha errado, consiste na acomodação fonética dum texto quando cantado. A palavra falada se resume objetivamente e por assim dizer, em fonética, que é o fenômeno de sonorização das palavras. Ora eu afirmo preliminarmente que os nossos compositores jamais fizeram da fonética o estudo básico do canto e a ignoram sistematizadamente. Acredito que conheçam canto, quero dizer as contingências fisiológicas da voz cantada (pelo menos quero crer que conheçam), mas a fonética, as contingências próprias da emissão dos fonemas, das palavras e das frases, creio que tão fundamental problema do canto é desconhecido da grande maioria dos nossos compositores. (Idem, 1991, pp. 48 e 49)

Em relação a prática vocal dos intérpretes de música brasileira, Andrade faz críticas àqueles que utilizam uma emissão vocal atrelada ao estrangeirismo, valorizando em primeiro plano a técnica em detrimento da clareza do texto a ser enunciado. Embora entenda a importância da escola do bel canto como parâmetro para a música artística, o autor incentiva os executantes a buscarem uma emissão mais próxima da língua nacional. Da mesma forma

²⁰ Já fiz notar atrás que os compositores não se preocupam também com a verdadeira altura das vogais. É lei da fonética que as vogais se sucedem numa gradação sonora ascendente u-o-a-e-i, sendo o u a mais grave delas e o i o mais agudo. Por outro lado, já fiz notar o perigo de dar ao **i** sons muito agudos, porque o brilho próprio dessa vogal se transformava em estridência. (ANDRADE, 1991, p. 54).

que incentiva os compositores a beberem dos elementos populares como fonte de inspiração nacional, também propõe aos cantores de formação erudita que se aproximem de uma estética mais racial para melhor executarem peças vocais brasileiras.

É de nosso parecer diante de prova tão clarividente, que o canto erudito nacional se não buscar no timbre, na dicção, nas maneiras de entoar, e especialmente na nasalção dos nossos cantores naturais uma maior legitimidade nacional, não poderá seguir o caminho ilustre que estão abrindo os compositores contemporâneos do Brasil. (ANDRADE, 1991, pp. 128 e 129).

As considerações feitas por Mário de Andrade no que se refere à estética vocal são pertinentes até certo ponto. Se colocado em questão a influência da estética erudita no âmbito da música urbana desde os tempos da modinha, então o que se dirá? Como beber de uma fonte popular que já sofreu a influência do estrangeiro? Ou o que dizer dos cantores da era do rádio, que foram diretamente influenciados por uma estética italiana? Há um fluxo contínuo do que se cristalizou como erudito e popular. Acredita-se que o mais importante é estudar de forma sintética, os elementos constitutivos do que se deseja executar, não se prendendo à nomenclatura das fontes, que foram estabelecidas por questões políticas e ideológicas.

Para a canção de câmara uma grande voz não se faz necessária, desde que haja inteligência, cultura, conhecimento dos estilos e das épocas e uma sensibilidade capaz de compreender e sentir as sutilezas e as belezas dos poemas que vai apresentar. [...] O que acontece a muitos cantores é o fato de enfatizar demais a impositação, abusar das fermatas especialmente nas notas agudas e não articular bem as palavras do texto. Cantar simples, natural, sem exageros, com a única preocupação de comentar o texto lítero- musical de **modo despojado, sem sofisticação**. Assim teríamos criado a maneira brasileira de cantar. (PINTO, 1985, pp. 50, 55 e 56 grifo nosso)

De acordo com Maria Sylvia Pinto, o principal foco da execução de canções brasileiras está na declamação do texto, na simplicidade e no conhecimento do estilo. É controverso generalizar que o modo despojado, sem sofisticação, faria parte da estética vocal brasileira. O certo é... No que diz respeito ao gênero canção de câmara brasileira, há uma exigência técnica e estética que devem ser levadas em consideração. De acordo com as arguições feitas até o presente momento nessa pesquisa, conjectura-se que, uma boa performance no âmbito de canções eruditas nacionais requer: estudo do texto e contexto, articulação bem definida das palavras, impositação leve, timbre equilibrado (nem claro demais, nem escuro), sensibilidade para desenvolver um discurso musical evidenciando dinâmica, agógica, repetições, sem se tornar enfadonho. Esses parâmetros são fundamentais para o intérprete construir um discurso consistente e se fazer entendido do público que o assiste.

3.2 - Aspectos metodológicos da análise

Nas diversas formas de abordagens analíticas de canções, algumas privilegiam os aspectos literários, outras os aspectos musicais. Ambos são elementos fundamentais para os que desejam buscar subsídios para uma boa interpretação. No caso dessa pesquisa, pretende-se equiparar a importância do discurso verbal e musical das peças, salientando que as duas linguagens caminham lado a lado, dando corpo ao que podemos chamar de discurso da canção. Contudo, se faz necessário também, ter uma visão mais geral das peças em estudo, atentando não somente aos aspectos formais das linguagens poética e musical, mas buscando elencar os aspectos extrínsecos à obra, como os fatores sócio-políticos-culturais, já descritos em capítulos anteriores. Logo, a abordagem dessa pesquisa está assentada em preceitos ontológicos²¹, isto é, procurando concatenar as diversas informações sobre as peças, e buscando o fundamento teórico em diversos autores, pretende-se chegar a um caminho de interpretação. Entendendo que tais elementos são importantes para o intérprete que deseja assimilar a construção de um discurso estético empreendido pelo compositor, e transmitir este conteúdo com expressividade.

Para melhor estudo das peças elencadas nessa pesquisa, foi realizada uma divisão das canções em séries, tendo como parâmetro principal, o tema norteador. Logo, as peças foram estudadas a partir dos seguintes grupos:

- **Canções de amor** (cujo locus se assente na nostalgia, na dualidade de sentimentos): *Morena; Fiz da vida uma canção; Canção nômade e Exaltação.*
- **Canções de cunho amazônico** (cujo locus se assente em retratar questões do imaginário popular do norte do Brasil: lendas, costumes e paisagens): *Farinhada; Foi boto, sinhá! e Remadores Seringueiros.*
- **Canções de outras regiões do Brasil e de cunho afrobrasileiro** (cujo locus se assente em costumes de outras regiões do Brasil e/ou que tenham relação com a cultura afrobrasileira): *Chorinho; Violeiro da estrada e Essa negra fulô.*

Dentro desses grupos, foram descritos os aspectos literários e musicais das canções, enfatizando as similaridades, recorrências, ausências, com o objetivo de extrair as escolhas estéticas do compositor e utilizá-las como fundamentação para o fator interpretativo.

²¹ Ontologias são categorias de coisas que existem ou podem existir em um determinado domínio particular, produzindo um catálogo onde existem as relações entre os tipos e até os subtipos do domínio, provendo um entendimento comum e compartilhado do conhecimento de um domínio que pode ser comunicado entre pessoas e programas de aplicação. (JACOB, 2003, p.19).

Em algumas canções foram pontuados os preceitos do discurso retórico para melhor entendimento da narrativa. É importante lembrar que a Retórica foi uma das principais disciplinas estudadas na antiguidade clássica e tinha como objetivo, ensinar a arte da oratória, treinar o orador para que pudesse persuadir o público com seu discurso. Os estudiosos da música nos séculos XVII e XVIII retomaram esses preceitos de construção e execução, e os aplicaram à linguagem musical, resultando no que se chamou de Música Poética. Este discurso retórico musical é pertinente, quando se deseja ter um bom resultado construtivo e interpretativo da obra em estudo. “Um dos objetivos fundamentais da aplicação de princípios retóricos na música foi o de proporcionar ao discurso musical a possibilidade de despertar, mover e controlar os afetos do público, tal como os oradores faziam com o discurso falado” (CANO, 2011, p. 48).

A inserção da Retórica na linguagem musical tem sua fundamentação em dois pressupostos principais: No Renascimento surge o desejo de voltar aos princípios da cultura clássica, logo se estudaria antigas disciplinas, entre elas a Retórica. O segundo motivo, diz respeito ao desejo de teóricos e compositores de fundamentar o estudo e execução da música em base sólida e científica, dando à mesma, força de linguagem própria. Ou seja, assim como os literatos usavam os princípios da Retórica para convencer o público e transmitir afetos, assim os estudiosos da música se apropriaram desses preceitos e os aplicaram à linguagem musical como ferramenta de condução do discurso poético, para obtenção de um resultado interpretativo satisfatório. (Idem, 2011, p. 39 e 40). Dentre os elementos para construção e interpretação do discurso tem-se o *locus*, o lugar onde se apoia o discurso, os afetos evocados na obra, as figuras retóricas (*decoratio*), que norteiam a linguagem musical, dando a esta, força de persuasão, proporcionando uma comunicação eficaz com o público que aprecia a obra.

De acordo com a retórica clássica estabelecida por Aristóteles (384-322 a.C.), Cícero (106-43 a.C) e Quintiliano (35-aprox.100 d.C), o discurso está dividido em *Inventio*, *Dispositio*, *Elocutio*, *Memoria*, *Pronuntiatio*. Sendo destas a *Memoria* menos utilizada na abordagem musical. A *Inventio* se refere à ideia principal, ao *locus*. O lugar de partida de um discurso. Na *Dispositio* encontra-se a organização do discurso. Este está dividido em seis partes principais:

- O *Exórdio*: O momento preparatório para a introdução do discurso. Em termos musicais se refere à introdução de uma música, ou o momento do silêncio à iniciação do discurso.
- A *Narratio*: Narração dos fatos que antecedem a tese fundamental.

- *Propositio*: Anunciação da tese fundamental. O motivo principal.
- *Confutatio*: Refutação da ideia principal. Mudança de tonalidade, andamentos, variação de motivos indicam esse momento no discurso musical.
- *Confirmatio*: Volta-se a exposição da tese fundamental. Retoma-se o motivo e aos elementos principais da música.
- *Peroratio*: A conclusão do discurso. A *coda* é geralmente usada para sinalizar o término do discurso musical.

A *Elocutio* se caracteriza pela escolha das palavras que serão utilizadas nesse discurso. A *Decoratio* corresponde ao uso das figuras retóricas. Tais figuras na linguagem musical são os ornamentos como notas de passagem, trinados, apogiaturas, saltos, suspiros, etc., que ajudarão no processo de enunciação do discurso. A *Pronuntiatio* se refere à interpretação do discurso, usando todos os elementos estudados no decorrer do processo.

Na música vocal, é importante salientar que temos dois discursos que caminham concomitantemente: o discurso verbal e musical. Ambos se entrelaçam, possibilitando a utilização de todos os recursos disponíveis para que o orador se faça entendido e convença o público com sua Retórica. Embora não seja comum a utilização dessa ferramenta aplicada ao estudo analítico de canções brasileiras do século XX, é possível extrair nesse processo informações que ajudarão o intérprete a entender o discurso, e se fazer convincente em sua execução.

No que diz respeito ao processo interpretativo da obra de arte, é importante frisar que o mesmo não é fechado. As possibilidades de interpretação e apreciação são inúmeras e não se esgotam ou caducam por conta do tempo. A partir do instante em que o compositor expõe sua criação, ela se torna pública e suscetível de inúmeras interpretações e processos de fruição.

[...] uma obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma seção de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor possa recompreender (através do jogo de respostas à configuração de efeitos sentida como estímulo pela sensibilidade e pela inteligência) a mencionada obra, a forma originária imaginada pelo autor. Nesse sentido, o autor produz uma forma acabada dentro de si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta [...] (ECO, 2003, p. 40)

Sendo assim, o intérprete não é passivo em sua prática de execução. Faz-se necessário que o mesmo tenha consciência do que deseja transmitir como discurso, baseando-se em

informações históricas, sociais, culturais²² e estéticas da obra, e implementando sua marca, sem descaracterizar o trabalho do compositor. O filósofo Umberto Eco (1932-2016), retrata o papel do intérprete como sendo aquele que possui liberdade consciente. É um agente ativo que tem a seu favor uma rede de possibilidades. Porém, não significa indefinição no processo de comunicação. Cabe a este concatenar todas as informações extrínsecas e intrínsecas da obra, e atribuir um caminho para que seu discurso seja consciente e convincente.

Trazendo uma abordagem mais social e filosófica no que diz respeito ao processo interpretativo de canções brasileiras, é importante se apropriar das discussões críticas trazidas com o advento da pós-modernidade pelos teóricos Walter Benjamim (1892-1940), Gianni Vattimo, Herbert Marcuse (1898-1979) e Boaventura de Souza. Sabe-se que desde o estabelecimento da modernidade, os meios de produção tornaram-se supremos, e quem os detém, também homologa o conhecimento de uma forma geral. Segundo o sociólogo Boaventura de Souza Santos, esse fator ocasionaria um fenômeno chamado **modos de produção de não existência**, ou seja, há uma mentalidade cultural hegemônica que privilegia o aspecto produtivista em detrimento do que se designaria como improdutivo. Quem não se adequa a esses cânones permanece como elemento periférico, impotente e subalternizado. Segundo essa mentalidade moderna, designada pelo sociólogo como **razão indolente**, o tempo é visto de forma linear, não se olha para o passado como processo de construção do presente, é inconcebível formas alternativas de produção, uma vez que o objetivo é o progresso. Esses paradigmas são pontuais no que diz respeito à maneira do indivíduo se ver em seu espaço. É importante que o intérprete tenha uma visão horizontal, e não permita que esses pressupostos ofusquem sua essência. A postura de um artista é fator predominante de reconhecimento. O indivíduo que não tem esse sentimento de pertença e vive influenciado pelo modismo, não terá êxito e nem existência própria. Sendo assim, não há uma forma unívoca de interpretação do objeto artístico. Independente do que foi homologado, é possível propor um novo olhar a partir de outros pressupostos diferentes dos que foram canonizados. A obra de arte não é acabada em sua essência. É possível se libertar de todo um emaranhado de paradigmas estabelecidos por centros hegemônicos de enunciação, e estar aberto para absorver novas possibilidades e traduzir isso, multiplicando experiências e agregando novos valores.

²² O som musical é o resultado de processos comportamentais humanos que são modelados pelos valores, atitudes e crenças das pessoas que compartilham uma determinada cultura. O som musical não pode ser produzido exceto por pessoas para outras pessoas, e, embora possamos separar os dois aspectos (o aspecto som e o aspecto cultural) conceitualmente, um não está realmente completo sem o outro. O comportamento humano produz música, mas o processo é contínuo; o comportamento é amoldado para produzir som musical e, assim, o estudo de um converge para o outro. (MERRIAN, 1964, p. 6).

Baseado nessas discussões, é importante que o intérprete da música brasileira, tenha uma visão aberta. Tratando-se de uma nação com múltiplas manifestações culturais advindas do processo de colonização, é incoerente manter uma visão unívoca no processo interpretativo musical. O apreciador e/ou intérprete da obra de arte teria de se abster de todo sentimento de subalternidade e estar aberto para o diálogo de experiências e novas possibilidades. Tudo o que foi agregado no processo construtivo cultural do Brasil deve ser levado em consideração. O nacionalismo exacerbado não proporcionaria abertura para o diálogo de experiências, assim como a exaltação de preceitos estabelecidos pelo centro europeu, como verdade única, não levaria a um bom resultado interpretativo. Sendo assim, propõe-se como caminho de partida, uma abordagem pautada em estudos contextualizados, visando à aproximação da obra artística, não no sentido de reproduzi-la com a mesma execução de tempos passados. Uma vez que não se pode voltar fisicamente à época e viver em circunstâncias peculiares. Nesse sentido o pesquisador/intérprete precisa fazer um trabalho de tradução, pautado no ano de execução da obra, no modelo estilístico utilizado pelo compositor, no *locus* (lugar de partida do discurso), estudar o contexto literário e fonético relacionando-os à música. Pautado nestes parâmetros e livre de padrões canonizados e mecanizados, o executante dará sentido ao seu discurso e terá êxito em sua performance interpretativa.

A análise das canções em estudo está pautada na edição publicada em 1996, do livro *Canções de Waldemar Henrique*, que trata da primeira compilação das partituras do compositor organizada pelo pesquisador Vicente Salles (1931 – 2013). Como já foi exposto na apresentação deste trabalho, o recorte feito para delimitação dessa pesquisa assenta-se em alguns fatores políticos, culturais e ideológicos ocorridos nessa época que interferiram no processo construtivo da obra de Waldemar Henrique. Os acontecimentos foram: A gestão de Getúlio Vargas e seu projeto político ideológico implantado no Brasil (1930-1945); a estada de Waldemar Henrique no Rio de Janeiro e sua projeção nacional (1933); o encontro com Mário de Andrade e o diálogo estético estabelecido com este (1935); a realização do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada em São Paulo (1937), que trouxe novas diretrizes quanto à pronúncia e estética da música erudita, para compositores e intérpretes da música de câmara brasileira.

3.3 - Canções de amor

Em primeiro plano têm-se as letras das canções: *Morena* (1930); *Fiz da vida uma canção* (1930); *Canção Nômade* (1931) e *Exaltação* (1934).

<p>Morena</p> <p>Deixei cabana Deixei meu gado Pra ver morena Do meu cuidado</p> <p>Morena bela Que tanto amei A fé mais pura Eu te jurei</p> <p>Eu já fui preso Por uma açucena Só por gostar Da cor morena</p> <p>A cor morena É cor de prata A cor morena É que me mata.</p>	<p>Fiz da vida uma canção</p> <p>Foi depois que teu olhar Volveu-se pra mim Que senti o coração pulsar... Percebi que minha alma Vibrava de emoção Então, eu fiz da vida uma canção!</p> <p>Meu amor! Meu amor! Se dissesse: “Te amo, também”. Meu amor! Minha vida! Só pertence a ti a mais ninguém Se eu pudesse concentrar Toda a luz do teu olhar Em mim, Em fim. Por beijar tua boca, Eu seria capaz de tudo tentar!</p>
<p>Canção Nômade</p> <p>Caminhei por um deserto Cheio de desolação... E de dor me vi coberto, Arrastando o coração</p> <p>A saudade que eu levava Lá deixei também... Porque meu coração, De tanto soluçar, Deixou de recordar Deixou de querer bem</p> <p>Mocidade! Tudo passa Custe o mesmo que custar... E assim minha desgraça Teve um dia de passar.</p> <p>Foi o beijo de teus lábios</p>	<p>Exaltação</p> <p>Se eu pudesse meu amor Num forte amplexo Carregar-te pelo espaço E repousar, tonta de luz, Em teu regaço Matando o meu desejo Na fonte do teu beijo Esquecer os tormentos desta vida, E ficar para sempre adormecida</p> <p>Se eu pudesse, meu amor! Poria teu silêncio nessa dor!</p>

Que me trouxe o bem... Porque meu coração, De tanto delirar, Voltou a desejar Voltou a querer bem!	
--	--

Aspectos literários

As canções elencadas nesse grupo foram compostas entre 1930 a 1934, um período de grande atividade cultural para Waldemar Henrique. Uma vez que, a partir de 1929, o compositor ingressou para o conservatório Carlos Gomes se dedicando integralmente à música. Foi nesse intervalo de tempo que compôs parte da série *Lendas Amazônicas* e transferiu residência para o Rio de Janeiro.

Todas as peças supracitadas acima trazem em sua narrativa, o amor que não se consolidou, a dualidade de sentimentos (amor- ódio, alegria-tristeza), o sentimento nostálgico, a subjetividade, caracterizando assim o gênero lírico²³. “Portanto a poesia lírica manifesta-se como arte da solidão, que em estado puro é receptada apenas por pessoas que interiorizam essa solidão”. (STAIGER, 1975, p. 49).

As canções brasileiras, em sua origem e formação, trazem consigo esse caráter pessimista advindos da música urbana portuguesa. Segundo o pesquisador José Ramos Tinhorão (1928), as canções urbanas em Portugal mudaram o caráter alegre para o de lamento, por conta das grandes transformações históricas e sociais ocorridas com o advento das grandes navegações e da indústria. Tais mudanças obrigaram as pessoas a deixar sua vida simples no campo e entrar na competitividade das cidades.

O advento do novo projeto econômico das navegações, ao substituir a rotineira paz dos campos pelo clima competitivo e angustiante das cidades, provocara pois seus reflexos no próprio texto das cantigas: ao contrário do tom alegre do tempo passado, os versos das cantigas revelavam agora as durezas da vida presente (TINHORÃO, 2010, p. 20)

No século XIX, com as tendências românticas, esse caráter pessimista e triste se acentua e se perpetua em outras gerações. É sintomático encontrar na temática das canções do século XX o amor que não se consolidou, a dualidade do prazer e desprazer de amar.

A canção de amor, em que um poeta dirige-se à amada com um íntimo você, terá que ser incluída aqui. Um você lírico só é possível quando amada e poeta formam

²³ O que essencialmente distingue a poesia lírica da poesia épica é o seu caráter subjetivo. Na poesia épica, o poeta é um simples narrador, limitando-se a descrever os fatos heroicos, religiosos ou guerreiros que celebra; na — lírica, ao contrário, o poeta desvenda e analisa os seus próprios sentimentos. O gênero épico é impessoal; o lírico é pessoal. (BILAC et al, 1905, p. 106)

“um coração e uma alma”. O lamento do amor não correspondido diz um “você”, que o eu sabe não terá eco. (STAIGER, 1975, p. 49)

Morena, é uma Chula Marajoara²⁴ composta por Henrique em 1930, inspirado em suas viagens periódicas até a Ilha de Marajó. Tanto o verso, quanto à música, são de autoria do compositor. Filho (1978, p.84) agrupa esta canção juntamente com as que possuem cunho amazônico, pelo fato de descrever a vida dos criadores de gado em Marajó. Contudo, pelo fato da peça transmitir em sua totalidade o tema do amor e suas inconstâncias, é que decidimos elencá-la nesse grupo.

Fazendo um panorama geral, a canção contém quatro versos por estrofe (quadra ou quarteto), onde predominam os acentos na segunda e quarta sílabas poéticas. Nota-se que na segunda estrofe, no segundo verso, foge-se um pouco do padrão cadencial que o poeta vem adotando desde o início. Têm-se então um verso de cinco sílabas (pentassílabo ou redondilha menor), onde os acentos se encontram na segunda e quinta sílaba poética. As rimas que aparecem no texto poético em sua maioria são organizadas de forma intercaladas, geralmente no segundo e quarto verso. Quanto ao nível sintático o poeta utiliza verbos de ação no tempo pretérito perfeito, do modo indicativo. O sujeito da ação está na primeira pessoa e trata-se de um homem apaixonado. Staiger (1975), descrevendo as peculiaridades do gênero lírico, afirma que os sentimentos sempre estarão ligados a paisagens. No caso dessa canção, é notória a preocupação do autor em retratar o lugar onde a trama aconteceu. “Os sentimentos, todos os estados mais recônditos e profundos de nosso íntimo não estão entrelaçados da maneira mais esquisita com a paisagem, uma estação do ano, um estado da atmosfera, um alento?” (STAIGER, 1975, p. 60).

Semanticamente a temática da canção gira em torno dessa paixão. Um cidadão (criador de gado), deixa sua cabana, seu gado, em função de uma mulher descrita pelo mesmo como Morena. Na primeira estrofe o homem relata suas renúncias em favor da mulher amada. No refrão ele reforça seu amor e lealdade. Na segunda estrofe ele descreve estar aprisionado, enamorado pela Morena comparando-a a flor de açucena. Na terceira estrofe ele enfatiza sua preferência pela cor morena, exaltando a cor típica das mulheres nortistas. Na descrição da

²⁴ Segundo Salles (2007), a Chula é um tipo de dança e gênero de canção popular portuguesa, presente em várias regiões do país, e no Pará especialmente na Ilha de Marajó. O pesquisador ressalta a predominância de cantadores e criadores de chula em toda a região dos campos e fazendas de gado em Marajó. Em sua origem, caracterizava-se por canções que continham desafios como se fossem os repentistas, e eram entoadas para que as pessoas pudessem dançar em pares. A canção em estudo foi inspirada numa chula Marajoara. Waldemar Henrique a compôs quando ainda estava em Belém, baseado em suas vivências na ilha de Marajó, que costumava frequentar, ainda criança, em viagens periódicas com seus familiares.

paixão pela mulher, observa-se a dualidade de sentimentos, ou seja, uma antítese. Na terceira estrofe o sujeito lírico declara; “A cor morena é cor de prata... A cor morena é que me mata”. Ora ressalta-se o prazer, outrora o infortúnio de amar. O conforto e o desconforto, a alegria e as lamúrias. Esse tipo de descrição é peculiar às canções românticas brasileiras.

Fiz da vida uma canção, é uma valsa romance, composta em 1930, com versos e música de Waldemar Henrique, conhecida também como: *Meu amor*. Esta canção não mantém regularidade em relação à versificação. Apesar disso, as sílabas fortes estão localizadas em sua maioria, nas posições indicadas pelas regras métricas tradicionais, ou seja, são versos polimétricos. Este tipo de organização de versos se intensificou a partir da segunda década do século XX, como um dos modos de inovar ritmicamente a poesia, (GOLDSTEIN, 2006, p. 47).

Quanto ao aspecto sintático, observa-se que os verbos empregados na primeira estrofe encontram-se no pretérito perfeito do modo indicativo (senti, percebi), ou seja, narram uma realidade do que já aconteceu. Na segunda estrofe, predominam verbos no pretérito imperfeito do subjuntivo (dissesses, pudesse); designando uma possibilidade. O sujeito da ação está na primeira pessoa do singular e reflete um ser apaixonado que almeja conseguir a atenção do seu objeto de desejo. Portanto, no nível semântico, o poema reflete a antítese de querer vivenciar uma paixão, porém, não há a correspondência do outro em consumir o anseio requerido. A anáfora²⁵ encontrada nos primeiros versos do refrão: “Meu amor! Meu amor!” Trata-se de uma figura retórica de repetição, que objetiva chamar a atenção, dar ênfase a um determinado termo ou palavra que se deseja realçar no discurso. Ressalta-se o lirismo característico de canções que abordam temas românticos, o fenômeno do amor que sofre... Que não se consuma... Que adoce e morre... O mal de amar.

Canção Nômade foi composta em 1931, sendo de autoria de Henrique tanto o verso, quanto à música. Na narrativa da peça é descritível a ênfase na subjetividade, na fuga à realidade, no pessimismo e na antítese que permeia as relações amorosas.

A canção divide-se em quatro estrofes. Na primeira e terceira estrofes prevalece o uso de versos de sete sílabas (heptassílabo ou redondilha maior). Segundo a professora Norma Goldstein são versos mais simples do ponto de vista métrico, uma vez que a última sílaba seja acentuada, os outros acentos podem aparecer em qualquer outra sílaba. Sendo assim, é mais comum encontrar estes tipos de versos em canções populares, ou quadrinhas. Na segunda e quarta estrofes, têm-se variações na métrica. Portanto, prevalece a estrutura polimétrica de

²⁵ Figura que consiste na repetição da mesma palavra, na mesma posição, em vários versos. (GOLDSTEIN, 2006, p. 106).

construção, onde há uma variação no tamanho dos versos, porém com regularidades nos acentos.

Quanto ao nível léxico e sintático podem ser observados que o autor utiliza uma linguagem metafórica. A expressão: “E de dor me vi coberto” e “Arrastando o coração”, caracterizam o sentido figurado de um coração partido e pesaroso pelo acontecido. Os verbos empregados na primeira estrofe encontram-se no pretérito perfeito do modo indicativo: (caminhei e vi), ou seja, narram uma realidade do que já aconteceu. Na segunda estrofe o verbo (levava), está no pretérito imperfeito do indicativo, depois os verbos seguem o padrão de tempo e modo da primeira estrofe. O eu lírico está na primeira pessoa do singular, e ele tanto participa da ação quanto sofre como consequência da mesma. A narrativa se assenta em uma decepção amorosa. Nas primeira e segunda estrofes, o emissor descreve o sofrimento, o pesar, a amargura, o pessimismo por não concretizar o amor. Ele afirma: “Porque meu coração de tanto soluçar, deixou de recordar, deixou de querer bem!”... Ou seja, a decepção foi tão grande que deu lugar ao rancor. Porém, nas terceira e quarta estrofes, há uma mudança no discurso: “Mocidade tudo passa (...) minha desgraça teve um dia de passar (...). Foi o beijo de teus lábios que me trouxe o bem”. O tempo curou o coração amargurado e trouxe a doce lembrança da paixão vivida. Logo emerge o desejo, a saudade, o anseio de viver aquele amor. Sobre a questão do tempo verbal e a recorrência à memória, Staiger (1975), retrata que o poeta lírico de uma forma geral, tramita entre o presente, o passado e o futuro, como se esses tempos fossem bem próximos a ele.

O poeta lírico nem torna presente algo passado, nem também o que acontece agora. Ambos estão igualmente próximos dele; mais próximos que qualquer presente. Ele se dilui aí, quer dizer ele recorda. Recordar deve ser o termo que falta de distância entre sujeito e objeto, para o um-no-outro. Fatos presentes, passados e até futuros podem ser recordados na criação lírica. (pp. 59 e 60)

O discurso proposto nesse poema explora o pessimismo, o sofrimento, as decepções amorosas e os sentimentos peculiares e subjetivos do sujeito que anuncia os fatos. A hipervalorização dos sentimentos e emoções em contraponto à razão, a introspecção, a fuga da realidade são fatores abordados nos versos desta obra. Logo, é importante que o emissor entenda esse caráter nostálgico descrito no texto verbal, o qual se tornará mais acentuado quando ambientado com o discurso musical.

Exaltação foi composta em 1934. Os versos são de autorias de Valentina Biosca Gonzalez. Esta peça também se assenta dentro de um locus amoroso, que enfatiza a dor de amar.

A canção possui uma única estrofe. Os versos não seguem uma cadência regular, como é previsível em poesias modernistas. Contudo, em termos sonoros, a autora utilizou na maior parte dos versos o recurso da rima: (espaço/regação; desejo/beijo; vida/adormecida; amor/dor).

A rima não pertence essencialmente ao verso. Na prosa podem surgir rimas; por outro lado, há poesias sem rima. A rima é desconhecida de toda a literatura antiga, bem como da literatura germânica primitiva. Não obstante, ela não é mais que um ornamento sonoro. (KAISER, 1963, p. 142)

A rima, assim como a repetição de palavras ou frases, são recursos utilizados para enfatizar o discurso. No caso dessa canção, é notória a presença de um verso que se repete no início e no final do poema: “Se eu pudesse, meu amor! ”... Tal frase pode ser considerada como um mote, que tem a função de evidenciar o motivo principal da composição, assentado no anseio do eu-lírico em alcançar o seu objeto de desejo.

No que diz respeito aos elementos sintáticos, pode ser apontado o uso de verbos no pretérito imperfeito do subjuntivo (pudesse), no infinitivo (carregar, repousar, esquecer, ficar), no gerúndio (matando), no futuro do pretérito (poria). A autora tramita entre o querer e o realizar, exprimindo uma possibilidade.

A narrativa se assenta no desejo que o eu lírico possui de abraçar bem forte o seu amante (forte amplexo), e repousar em seu colo (regação), sendo acariciada, beijada por este, e, sobretudo, esquecer as adversidades da vida (tormentas). No final a narradora expõe seu sofrimento, por não ser correspondida, tendo somente o silêncio como resposta: *Se eu pudesse meu amor! Poria teu silêncio nesta dor!*

Aspectos musicais

Tabela 1
(Canções de amor)

Peça	Fórmula de compasso	Tonalidade (s)	Tessitura	Forma	Observações
Morena (1930)	3/4 Ternário	Dó menor Mi bemol	Ré 3 ao Mi 4	A/B Estrófica	Contém três estrofes e um refrão. Apresenta erro de prosódia.
Fiz da vida uma canção (1930)	3/4 Ternário	Mi bemol	Mi 3 ao Sol 4	A/B/B'	Não há estrofes. Apresenta erro de prosódia.

Canção Nômade (1931)	4/4 Quaternário	Dó menor	Dó 3 ao Sol 4	A/B Estrófica	Contém duas estrofes.
Exaltação (1934)	2/4 Binário	Ré (maior)	Dó 3 ao Ré 3	A/B	Não há estrofes. No compasso 27 há duas sílabas em uma nota.

Similaridades

As quatro canções elencadas na tabela 1, foram compostas de uma forma geral, dentro das normas tradicionais do ocidente. No aspecto rítmico, é notória a utilização de compassos simples. No aspecto harmônico, as peças se assentam dentro dos padrões da música tonal. A canção *Morena* tem alteração de tonalidade (menor/maior), as outras peças de forma geral, se mantêm no mesmo tom inicial. Contudo, Waldemar Henrique fez uso de acordes distantes do centro tonal e cromatismos para evidenciar os momentos de tensão no discurso musical. Tal estética é comum na música nacionalista do século XX, que embora se mantenha dentro dos pressupostos do tonalismo, adquiriu maior liberdade no que se refere ao campo harmônico. No aspecto melódico, a maior parte das canções segue figuração anacrústica, frases curtas, condução em graus conjuntos, sendo pontuais os saltos acima de terças, o que geralmente acontece quando o compositor deseja ressaltar um afeto. A tessitura das canções está contida na região médio-aguda. Todas as peças seguem o modelo de melodia acompanhada. Observa-se que o piano dobra a melodia na maior parte das canções e/ou mantém uma textura homofônica dando suporte à mesma. Quanto à forma, é predominante a estrutura A/B, com poucas alterações. Duas das canções seguem a estrutura estrófica, lembrando o que se cristalizou como ária da capo²⁶.

Particularidades

Sobre a canção *Morena* se faz necessário elencar algumas particularidades... Uma delas é o uso do *Tenuto* no compasso 13, que diz respeito ao prolongamento de execução da nota. Embora esteja assinalado no início de cada repetição estrófica, seria mais aconselhável utilizá-lo apenas na última estrofe, para que o discurso não se torne enfadonho. A condução melódica

²⁶ Outra razão que justifica esquemas repetitivos é a preocupação com a simetria. O esquema A B A é simétrico. Simetria implica em equilíbrio, fechamento. É este o esquema da famosa ária-da-capo, que se universalizou na terceira fase do barroco [...]. (KIEFER, 1979, p. 59).

sempre começa no tempo fraco do compasso anterior em direção ao primeiro tempo forte do compasso seguinte. O maior salto melódico na linha do canto é uma sexta menor ascendente, posteriormente têm-se os graus de terça, quarta e conjuntos. Nos compassos 18 e 19 (figura 2), é interessante ressaltar o uso de arpejos no acompanhamento pianístico em graus descendentes, dando à linha melódica um caráter de movimento, uma espécie de diálogo, entre o cantor e o pianista. Também como foi descrito na análise literária, a métrica do segundo verso na segunda estrofe foge um pouco da cadência rítmica regular usada no poema, causando um provável erro de prosódia. Logo, sugere-se que ao entoar a canção, se faça uma alteração rítmica, para que a acentuação da palavra combine com a execução rítmica da canção. Na figura 1 há uma proposta de execução do trecho.

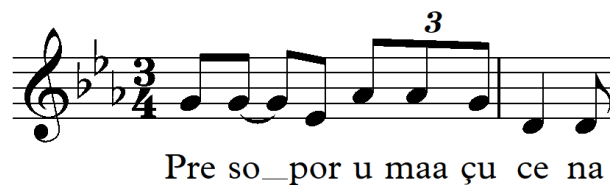


Figura 1 – *Morena*, Compassos 10 e 11 – Sugestão de execução.

ba- na, dei- xei- meu ga- do pra ver mo- re- na, do meu cui- da- do. Dei- xei ca-
pre- so por uma a çu- ce- na só por gos- tar da cor mo- re- na. Eu já fui
re- na é cor de pra- ta. A cor mo- re- na é que me- ta. A cor mo-

Salto de sexta menor.
Indicações de dinâmica

ten.

Erro de prosódia

rit.

Refrão: Mudança de tonalidade para Mi bemol

be- la, que tan- to amei, a fé mais pu- ra eu te ju- rei. Mo- re- na

Arpejos

V 7/5 V I/3 I ii V 7/5 I

The image shows a musical score for the song 'Morena'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has two phrases, each starting with a '2.' and ending with a '3.'. The lyrics are 'pu- ra eu te ju- rei.'. The piano accompaniment features chords labeled I, V7, and I. Performance markings include 'Agógica', 'allarg.', 'ao %', 'Fine', and 'D.C. al Fine'.

Grupo de figuras 2 – *Morena*, Compassos 10 e 11; 18 a 21. (FUNDAÇÃO CARLOS GOMES, 1996, pp. 170 e 171)

Sobre a peça *Fiz da vida uma canção*, observa-se o uso constante de conduções harmônicas com sétimas maiores, menores, diminutas e quintas aumentadas. Na introdução da canção, o compositor já propõe um tipo característico de encadeamento que vai se repetir no decorrer da peça: (I⁷⁺; II⁷; V⁷; V^{7/5+}; V⁵⁺). No terceiro e quarto compassos há um cromatismo descendente executado na mão direita (sol, sol bemol e fá), condução esta, característica das canções brasileiras que acentuam o teor nostálgico contido nesse gênero. A partir da anacruse do compasso 38 até o compasso 45, o encadeamento de acordes é prescrito da seguinte forma: (I⁷, IV/3, IV/5, IV/3, II#, I/3, V [Dominante de Fá], II, ii⁷, V) é relevante o predomínio de cromatismos, acordes invertidos, prolongando a sensação de repouso, intensificando a agonia, a tensão do discurso musical que norteia o discurso verbal, na medida em que o emissor descreve o anseio de alcançar a atenção do amante. No compasso 45, há uma conclusão desse encadeamento no quinto grau, o que é chamado de meia cadência, por não repousar no primeiro grau. As progressões harmônicas que ocorrem nesse trecho musical dialogam direto com o texto verbal. Em termos retóricos a anacruse do compasso 38 até o 45 se assenta como refutação da ideia principal (*Confutatio*). Seria o momento do discurso que inclui um grande número de ideias contrárias ou antítese, (CANO, 2011, p. 77). Na gramática musical isso inclui mudanças tonais e/ou variação de andamento, intensidade cromática... Enfim, tudo o que de certa forma se contrapõe à tese fundamental.

Introdução

Canto

Introdução

Condução harmônica com quintas e sétimas

Foi de-

Piano

36

guém _____ Si eu pu- dés- se con- cen- trar to- da_a luz do teu o_

pp

expressivo

Progressão no baixo: fundamental, sétima e terça de lá bemol

I⁷ I⁷ IV/3 IV/5

41

lhar em mim, _____ en- fim... _____ Por bei-

I⁷/3 II[#] I/3 V(Dominante de Fá) II ii/5

Grupo de figuras 3 – *Fiz da vida uma canção*, compassos variados. (FUNDAÇÃO CARLOS GOMES, 1996, pp. 136 a 139)

A melodia da canção em estudo, também caminha antecedida por uma figuração anacrústica. Em sua maior parte, a nota de maior valor rítmico é a que se encontra no primeiro tempo do compasso. Também se observa nos compassos 10 e 11 dois saltos consecutivos de quarta justa, precedidos de saltos por graus conjuntos e terças. Esses saltos de quarta podem ser associados a uma figura retórica²⁷ chamada *Exclamatio* que se define como saltos

²⁷ Efetivamente as figuras retórico-musicais incluem uma grande quantidade de fenômenos musicais como repetições, desenvolvimentos, imitações, descrições, acordes, repetição de acordes, ornamentos, signos e anotações, pontes e seções de transição, contrastes, interrupções, silêncios, sequências, modificação de registros, níveis, condução melódica, preparação e resolução de dissonâncias, traço de linhas melódicas, acordes, afinções, posição e altura de notas, motivos ou fragmentos, modos, etc., quer dizer uma grande quantidade de

melódicos inesperados superiores a uma terça que tem como objetivo ressaltar um afeto (CANO, 2011, p. 141). No caso da canção em estudo o afeto enfatizado é a paixão. Os saltos norteiam a palavra em destaque no texto poético: coração, que é a simbologia do amor. Nos compassos 16 e 17, há a passagem cromática ascendente (si bemol, si, do), acompanhando a palavra emoção no discurso verbal. É notória a apropriação da figura retórica designada como *Pathopoeia*²⁸, em que se exploram dissonâncias como recurso para intensificação dos afetos. As exclamações verbais que norteiam o início da seção B presidem o alto grau de emotividade do discurso. Para dar mais ênfase ao texto, na linha melódica percebe-se a presença da estrutura conhecida como **Do, Re, Mi**. (anacruse do compasso 22 ao 24 ; 29 até o início do 34). Segue-se um padrão de repetições dos 1º, 2º e 3º graus consecutivamente. Tanto a melodia quanto a letra da canção enfatizam o anseio do narrador em chamar a atenção da pessoa amada. Nos compassos 47 e 48 também há um problema de prosódia. A palavra boca desloca-se fora de seu acento fonético regular. É possível ter sido um erro de edição, uma vez que o compositor Waldemar Henrique era muito cuidadoso no tratamento texto e melodia. Portanto, na execução sugere-se que as semicolcheias continuem acompanhando a palavra tu-a, e mais duas semicolcheias, acompanhem a palavra bo-ca, sendo a última semicolcheia ligada com a mínima no mesmo compasso, e prolongada para a semínima do compasso seguinte.

16 Pathopoeia (figura retórica que evidencia as dissonâncias/ cromatismos)

bra- va de e- mo- ção En- tão, eu fiz da vi- da u- ma can- ção!...

eventos musicais que, em um contexto determinado, se percebam como desvios ou alterações na gramática musical. (CANO, 2011, pp. 97 e 98).

²⁸ O uso de notas dissonantes, aplicadas às partes de um texto da música vocal se caracteriza como uma figura retórica chamada *Pathopoeia*, que tem a função de evidenciar afetos mais intensos. (CANO, 2011, p.148).

21 Esquema Dó, Ré, Mi

Meu a- mór! Meu a- mór! Se dis-

ten. *f* Indicações de dinâmica

26 Segue o esquema Dó, Ré, Mi

sés- ses: "Te a- mo, tam- bém..." Meu a- mór!

Dinâmica *f* *ten.* *p*

46 Erro de prosódia

jar Tua bôc- ca, eu se- ria ca- paz de

Grupo de figuras 4 – *Fiz da vida uma canção*, compassos variados. (FUNDAÇÃO CARLOS GOMES, 1996, pp. 136 a 139)

Sobre a *Canção Nômade*, como já foi exposto na tabela 1, está estruturada na forma A/B. Na seção A, seguem-se a narração dos fatos e a exposição dos primeiros motivos melódicos e harmônicos. A tonalidade da peça (Dó menor) sinaliza nesse caso, um afeto de lamentação, tristeza, depressão. A própria textura de acompanhamento da peça ambienta o que está sendo dito na melodia. O compositor usou acordes em bloco, mas também acordes arpejados. O uso de cadência plagal, descrito na figura 5, é muito comum na finalização de

músicas litúrgicas, demonstrando assim a forma de composição tradicional do autor. No sentido de que há uma apropriação dos elementos formais já estabelecidos e construídos no decorrer da história. Na seção B, onde o discurso melódico e verbal se torna mais denso, a figuração harmônica se assenta em blocos de acordes. A construção da frase melódica se compõe tanto de linhas ascendentes como descendentes, em termos retóricos seriam *anabasis* (figuras ascendentes) e *catabasis* (figuras descendentes), representando nesse caso, a oscilação do que se deseja ressaltar e o que se deseja refutar. O amor e o ódio, o prazer e a dor, a ilusão e a desilusão são sentimentos antagônicos, mas ao mesmo tempo próximos. O uso de acordes maiores e menores (I, IV, iv/6, i) nos compassos 15, 16, 17,18, também sinalizam a ambiguidade de sentimentos e afetos. A própria dinâmica da peça leva o executante a crescer e decrescer constantemente enquanto narra o discurso.

The image displays two systems of musical notation for voice and piano. The first system is labeled 'Introdução' and 'Anabasis'. The voice part has a melodic line with a blue oval around it, and the piano part has arpeggiated chords circled in blue. The second system is labeled 'Catabasis' and shows a descending melodic line in the voice part, also circled in blue. The piano part continues with arpeggiated chords. Harmonic analysis is provided below the piano part, including Roman numerals and a boxed 'iv/3' chord.

System 1: Introdução

Canto: Anabasis (melodic line circled in blue)
 Ca- mi- nhei por um de-
 Mo- ci- da- del Tu- do

Piano: Acordes em arpejos e em blocos (arpeggiated chords circled in blue)
 m.e. m.e. m.e.
 i i/5 V i i/5

System 2: Catabasis

Canto: Catabasis (melodic line circled in blue)
 ser- to Chei- o de de- so- la- ção...
 pas- sa Cus- te mes- mo_ o que cus- tar...

Piano: m.e. m.e. m.e.
 V V/3 iv Cadência plagal iv/3 i i/5

10 Momento de maior tensão no discurso Nota mais aguda

ção... A sau- da... de que eu le- va- va, lá dei- xei tam-
sar... Foi o bei... jo de teus lá- bios que me trou- xe o

m.e. Sem fundamental *rall...*

i vii° i iv V7

14

bém... Por- que meu co- ra- ção, de tan- to so- lu-
bem... Por- que meu co- ra- ção, de tan- to de- li-

Acordes em bloco

subito *calmo*

vii° I/7 IV/3 iv/3

Grupo de figuras 5 – *Canção Nômade*, compassos 1 a 6; 10 ao 17. (FUNDAÇÃO CARLOS GOMES, 1996, pp. 87 e 88)

A fraseologia musical (na seção A), acompanhada por ligaduras²⁹ e indicações de crescendo e decrescendo dizem respeito a um desabafo, um momento de lamentação. Na primeira estrofe, o emissor declara que estava *arrastando o coração*. É desejável que o cantor use portamento, especificamente na sílaba forte da palavra a-r-ras-TAN-do, como um recurso para narrar o peso do que está sendo falado. O momento de mais intensidade no discurso encontra-se nos compassos 11, 12, 13, 14. O cuidado de emitir notas agudas e se fazer inteligível no que diz respeito ao texto é um parâmetro que se deve levar em consideração. A ênfase na palavra saudade, principalmente na sílaba DA, cantada em sol 4, (com fermata), não pode ser emitida com um timbre aberto demais, e nem escuro, a ponto de roubar o brilho do que se está por dizer. A frase que se inicia no compasso 11 e termina no 14 não dar abertura para respirações. Por isso é importante que o intérprete não ponha toda a força na nota sol 4, prolongando o efeito da fermata, uma vez que ele precisa completar a frase que se encontra ligada e acentuada na cadência descendente. A partir do final do compasso 14 a intensidade

²⁹ Segundo Costa (2012, p.143 apud SOUTO, 2015, p.116) “Alguns ligados podem ser vistos como motivos em si, se desenvolvendo enquanto a música avança; alguns impõem um ritmo diferente daquele da harmonia ou barra de compasso; alguns sublinham uma melodia que de outro modo estaria obscura na figuração; outras sugerem andamento e dinâmica [...] Ligados frequentemente dão-nos um insight sobre como isso é conseguido, refletindo o momento e simetria da música; às vezes eles executam várias funções interpretativas ao mesmo tempo”.

do discurso vai decrescendo. A dinâmica descrita na partitura pede calma, porém até o compasso 18, ainda há um resquício de drama. Enquanto na linha do piano prevalecem os acordes em bloco, na melodia ocorre a condução da frase musical. Logo, o intérprete tem liberdade para executar as notas de forma mais solta, evitando prender-se rigidamente à métrica. A partir do compasso 18 ao fim, aparecem as notas mais graves da canção, indicando que o discurso está se tornando menos denso e caminha para uma conclusão. É interessante notar a presença de uma sexta menor ascendente entre os compassos 19 e 20, uma vez que a dinâmica estabelecida na partitura é que se decresça na intensidade. Logo, se faz necessário atentar à maneira como o intérprete irá emitir um salto de sexta ascendente, de forma decrescente, no que diz respeito à dinâmica, sem interferir com a pronúncia textual. Para isso, é importante que o executante tenha o domínio no que diz respeito à igualdade da sonoridade vocal, usando os registros de peito e de cabeça uniformemente, evitando quebras vocais. Por fim a descrição do aspecto sombrio e hostil de quem caminhou por um deserto de amarguras, dá lugar a um sentimento de prazer e satisfação por lembrar-se do beijo apaixonado e das felicidades vividas na relação amorosa.

The image displays two systems of musical notation for the song "Canção Nômade".

System 1 (Measures 10-13):

- Vocal Line:** Lyrics include "cão... sar...", "A sau- da... de que eu le- va- va, lá dei- xei tam- Foi o bei... jo de teus lá- bios que me trou- xe_o". A blue box highlights the melodic phrase from measure 11 to 13.
- Piano Line:** Features block chords. Annotations include "m.e." (mezzo voce), "Ponto culminante" (Culmination point), and "rall..." (rallentando).

System 2 (Measures 18-21):

- Vocal Line:** Lyrics include "çar, rar, dei- xou de re- cor- dar, dei- xou de que- rar, vol- tou a de- se- jar, vol-". A blue box highlights the interval between measures 19 and 20, labeled "Salto de sexta menor ascendente" (Ascending minor sixth leap).
- Piano Line:** Features block chords. Annotations include "Ponto mais grave no âmbito da melodia" (Lowest point in the melodic range) and "rall..." (rallentando).

Grupo de figuras 6– *Canção Nômade*, compassos 10 ao 13; 18 ao 21. (FUNDAÇÃO CARLOS GOMES, 1996, pp. 87 e 88).

Exaltação é uma canção que possui apenas uma seção, que se repete sem alterações. Encontra-se na tonalidade de Ré maior, em compasso binário, onde a condução melódica se dá em graus conjuntos e terças, tendo apenas um salto de sétima maior ascendente (com fermata) entre os compassos 31 e 32, justamente na palavra amor, evidenciando a figura retórica *Exclamatio*, já vista em canções supracitadas. Também é peculiar o uso de tratamento modal³⁰ descrito a partir do compasso 13 ao 20, no caso, o modo lídio³¹, por conta da alteração no quarto grau da escala de Ré maior, (nota sol#), sendo um recurso usual em canções folclóricas e populares, principalmente na estética nacionalista. Segundo José Geraldo de Souza (1969, p. 6 apud PAZ, 1994, p. 23), “[...] os quatro modos mais encontrados em ordem de importância. Em primeiro lugar, o modo mixolídio; em segundo, o modo eólio; em terceiro o modo lídio; e em quarto, a escala hexacordal”.

O motivo melódico que se inicia na anacruse do compasso 17 até o 18 se repete de forma descendente, evidenciando em termos retóricos, a figura denominada *synonimia* (CANO, 2011, p. 119). Nesse trecho o compositor utiliza cromatismo como forma de pontuar a gramática musical, e também faz uso de notas enarmônicas (Fá dobrado sustenido e mi sustenido), como recurso de embelezamento melódico. Nota-se também no compasso 27 o uso de duas sílabas para uma única nota. Como o tratamento silábico faz parte da estética de composição de Waldemar Henrique, é bem provável que se trate de um erro de edição. Portanto, na execução se usaria duas semínimas e não somente uma mínima, como está proposto na partitura.

³⁰ Num universo musical onde não faltam extensos e detalhados trabalhos sobre o tonalismo e o consequente atonalismo, indo as mais avançadas técnicas vanguardistas, cremos não poder ser omitido o modalismo brasileiro, que tanto inspirou e vem inspirando compositores dos mais representativos no cenário musical erudito e popular brasileiro. O contato com as raízes mais genuínas da música popular brasileira deve a nosso ver - a título de formação e enriquecimento -, fazer parte do universo musical do músico brasileiro, seja ele intérprete, compositor, regente, professor, ou pesquisador. (PAZ, 1994 p. 26)

³¹ Lídio consiste na escala maior com quarto grau elevado; mixolídio escala maior com sétimo grau abaixado; dórico é na escala menor natural com sexto grau elevado; e o frígio escala menor natural com o segundo grau abaixado. (PERSICHETTI, 1961, p. 33, tradução nossa)

Tratamento modal: alteração no quarto grau -
Modo Lidio.

pa-ço e re-pou-sa, ton-ta de luz, em teu re-

Synonimia

ga-ço ma-tan-do o meu de-se-jo na fon-te do teu bei-jo...

Use de notas qnarmônicas

Salto de sétima maior: *exclamatio*

cida... Uma nota para duas sílabas Si eu pu-des-se, meu a-mór, Pó-

Grupo de figuras 7 – *Exaltação*, compassos 11 ao 20; 27 ao 32. (FUNDAÇÃO CARLOS GOMES, 1996, pp. 127 e 128)

Aspectos interpretativos

Nesse tópico, não se pretende abordar os aspectos interpretativos de forma conclusiva, fechada, como se fosse uma receita de bolo. Contudo, se constitui como objetivo desta pesquisa, descrever algumas sugestões de execução, baseado em elementos que nortearam a estética empregada naquele momento histórico. Inclusive os aspectos analíticos expostos acima, se constituem como uma das ferramentas para compor este arcabouço interpretativo. Entendendo que, a partitura em si, não contém todos os elementos suficientes para a

construção de um pensamento performático, se fazendo necessário, buscar informações históricas e contextualizadas para completar as lacunas existentes.

Logo, o intérprete moderno, se está preocupado com autenticidade, deve partir sempre para o processo de tradução baseado em pesquisa histórica que não deve ser um instrumento repressor, ou um fim em si mesmo, mas o gatilho para uma interpretação verdadeira, viva e autêntica. Afinal cada performance musical é uma nova criação, pois nenhuma interpretação pode ser repetida da mesma forma. Sejamos, então, como um tradutor que – não pretendendo ser literal, palavra por palavra, mas mantendo-se fiel às ideias do texto original – compõe um texto que é fluente em sua própria língua. (PACHECO, 2006, p. 21)

A compreensão do tema e oralidade do texto são itens fundamentais para iniciar o estudo interpretativo das peças. Estabelecer o caráter do discurso ajuda o intérprete a tomar uma postura adequada à enunciação do mesmo. Portanto, todas as canções elencadas dentro desse grupo, possuem um caráter nostálgico: o *locus* das peças oscila entre o lamento e o prazer de amar. Logo, o executante precisa compreender esse sentimento dúbio, que se assenta na alegria de amar, e na tristeza por não poder consolidar este amor. Ciente dessa ambientação recomenda-se que o intérprete articule bem as palavras dos textos, para que seja compreendido. “A dicção, que é a arte de dizer, é produto de uma perfeita articulação. Canta-se com a palavra, porque o canto é a extensão da fala. A expressão acompanha a fala, porque não se fala de amor e ódio com a mesma entonação”. (COSTA, 2001, pp. 17 e 20).

Após compreender o discurso verbal e sua ambientação, é interessante visualizar todas as indicações de dinâmica e agógica propostas nas partituras. Quando não houver essas indicações, o intérprete precisa ter sensibilidade para inserir ele mesmo, essas nuances, dando vida e significado à música. No caso de canções estróficas, o cuidado deve ser dobrado, evitando constantes repetições, o que pode causar cansaço e monotonia. Um exemplo disso está na peça *Morena*, no compasso 13. A indicação do uso do *tenuto* na linha vocal aparece no início das três estrofes. Se o cantor resolver utilizar o mesmo recurso nos três momentos, certamente o resultado não será viável. Logo, recomenda-se que o intérprete o faça somente na última estrofe. Na mesma canção é notório a mudança de caráter que há entre estrofes e refrão. No que diz respeito a andamento, podemos propor que se use o *andante* nas estrofes, por conta do próprio discurso musical, que se assenta nas lamúrias de uma paixão não consolidada, e também por conta de outros termos descritos na partitura, no caso, o *ritardando* e o *alargando*. No refrão, o caráter se modifica, e aparece a indicação *com animo*. Logo, conjectura-se que poderia ser utilizado o *allegretto*, uma vez que o clima se torna de alegria e prazer. Nas outras canções não há mudança de andamento, contudo, há indicações de

agógica, dinâmica e outros termos relativos ao caráter e expressividade ressaltados nos aspectos musicais. Para isso é importante que cada intérprete faça suas próprias marcações na partitura, executando o que já foi escrito pelo compositor e implementando também sua própria marca.

Aproveitando os aspectos musicais supracitados da peça *Fiz da vida uma canção*, é interessante atentar para algumas particularidades... Na seção A, o intérprete faz a narração do momento quando ficou apaixonado e como ele se sente por estar preso a este sentimento. A indicação *crescendo* nos compassos 9, 10, 11 até chegar à palavra **coração**, acentua o sentido do texto, uma vez que, se trata do órgão que simbolicamente representa o amor. Também há uma passagem cromática exemplificada na figura 4 (compasso 16), que acentua o aspecto afetuoso no discurso. Ambos, música e texto se juntam para ressaltar o teor nostálgico, requerendo do intérprete ênfase na emissão do som e palavras contidas no discurso. A seção B (figura 4, a partir do compasso 21), requer do intérprete uma postura mais apelativa, pois ele se dirige diretamente ao seu objeto de desejo e faz suas declarações: “Meu amor! Meu amor!”. Essas exclamações podem ser executadas com entonações diferentes... A primeira com brandura, a segunda com mais intensidade para que o emissor cresça em sua intenção apelativa. A fraseologia musical da canção já traz consigo a proposta de crescimento até o agudo e decrescendo ao se caminhar para o grave. No compasso 35, há uma fermata na nota sol, que pode ser executada em forma de cadência na segunda vez que for entoada, para modificar um pouco a execução nas repetições dos trechos musicais. A intensidade apelativa dar-se de forma mais contundente nos compassos 37 ao 45. Como já foi indicado na análise, o emissor declara o seu desejo de querer possuir a atenção do seu amante, mais parece inalcançável. Logo, requer mais expressividade, mais aflição no discurso. A partir do compasso 45, inicia-se piano e cresce para o forte e fortíssimo até o final da peça.

Quanto às questões de volume e intensidade vocal³², é bom lembrar que no início da era do rádio, as vozes ainda se caracterizavam como potentes, por conta da ineficácia dos primeiros aparelhos. Contudo, com a chegada de aparelhos eletrônicos mais sofisticados, foi necessário diminuir a intensidade vocal para não sobrecarregar a gravação. Por outro lado, as vozes menos potentes foram beneficiadas com os novos recursos tecnológicos. O certo é que, para se interpretar um repertório de câmara, com acompanhamento pianístico, se faz necessário certo grau de volume, para que a voz do intérprete não seja ocultada pelo som do

³² A intensidade vocal é o resultado da correta utilização da respiração. Aprende-se a respirar com perfeição repetindo-se essa função até se atingir o automatismo. Sem a respiração diafragmática-intercostal, a mais eficiente e a que oferece garantia, não existe fonação perfeita. (COSTA, 2001, pp. 30 e 31).

piano, considerando que esse repertório seja executado em uma sala de concertos de câmara e sem uso de microfone. Apesar das canções de Henrique terem adquirido a nomenclatura de populares e folclóricas, havia um padrão estético e vocal que valorizava a impostação vocal, a dicção, os improvisos e ornamentos peculiares das canções de rádio. É bom lembrar que, os cantores da era do rádio guardavam preceitos já cristalizados pela música italiana. Por mais popular que tenha se tornado a prática musical vocal, havia um padrão, um modelo perpetuado e imitado pelos cantores líricos. Intérpretes como Idália Mara Costa Pereira, irmã do compositor, Maria Helena Coelho Cardoso, Maria D.Aparecida, foram cantoras que tiveram um caminho de estudos formais em música, porém sabiam inculcar em sua forma interpretativa a sutileza de execução das canções de câmara brasileira.

No que se refere aos aspectos timbrísticos não é aconselhável que se use um timbre plenamente escuro, evidenciando robustez vocal exagerada, nem que se use o timbre claro demais, principalmente em notas mais agudas para se evitar a estridência. Achar o equilíbrio entre os dois timbres seria o caminho ideal para uma boa sonoridade.

Como as canções encontram-se de uma forma geral nas regiões médio-aguda é preciso tomar cuidado com a quebra vocal por conta da passagem dos registros de peito e cabeça. A sonoridade precisa ser uniforme sem deixar transparecer as mudanças de registros³³. No caso da peça *Fiz da vida uma canção*, que explora a região médio-aguda, é importante atentar para essas passagens de quebra vocal, e, evitar utilizar nos agudos um timbre claro ou escuro demais. O *locus* desta peça não corresponderia a uma sonoridade pesada, sombria, dramática. O lirismo encontrado na peça, requer leveza, pronúncia clara mesmo na região aguda. O intérprete precisa conciliar timbre e dicção, para que o discurso seja musical e inteligível.

Quanto à pronúncia da língua padrão para o canto, os intérpretes de rádio no século XX ainda reproduziam padrões fonéticos do canto italiano. Ao apreciar a audição da canção *Morena* pela gravadora DEX em 1976, interpretada por Maria Helena Coelho Cardoso, percebe-se claramente a utilização de uma pronúncia mais italianizada. No caso dessa pesquisa, recomenda-se que o intérprete estude com mais detalhes as normas para a pronúncia do português brasileiro (PB), revistas em 2007, e considere as mudanças ocorridas, com a finalidade de se aproximar mais de uma emissão nacional e evitar estrangeirismos. Andrade (1991), descrevendo sobre a pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro, evidencia

³³ A voz que apresenta dois ou mais registros durante a emissão é heterogênea. Deve-se conseguir a homogeneidade da voz, obtendo-se a união dos registros, isto é, cantando graves, médios e agudos, num só colorido e conformação sonora. A compensação das vogais facilita a passagem da voz de peito em voz facial. É na igualdade desse colorido que se consegue a união dos registros e a voz homogênea, ampla e com a devida cobertura[...]. (COSTA, 2001, p. 61).

vários exemplos de gravações em que ocorrem incoerências fonéticas. Há casos em que na mesma gravação, o cantor pronuncia o mesmo fonema diferentemente. Sendo assim, se faz necessário manter uma regularidade. Se há duas formas de se pronunciar um determinado fonema, o mais coerente é escolher uma delas e usá-la em toda a peça musical.

A professora Martha Herr descreveu as dificuldades de se chegar a um consenso no congresso de 2005, em relação à fonação da letra R. Depois de horas de discussão ficou certo que caberia:

[...] uma vibração (flepe) simples para encontros consonantais e posição intervocálica (arara, Brasil); levemente vibrado para final de sílaba e de palavra (morte, amor). Na posição inicial e no dígrafo rr, o cantor deve escolher entre o fricativo velar [x] ou o alveolar vibrante r sem exagero. Uma vez escolhida o cantor deverá manter a consistência de pronúncia em toda a canção. (PACHECO (Org.), 2009, pp. 36 e 37)

Este seria um exemplo de alternativa dúbia para uma pronúncia. Sendo assim, o intérprete tem a liberdade de fazer a escolha, lembrando que deve permanecer com a mesma opção em todo o discurso da canção. Quanto à fonação da letra S, é pontual descrever que foi vetada a palatização da mesma, nas normas de 2007. Logo é desejável que se evite os excessivos sibilamentos e chiados característicos em algumas regiões, salvo se o cantor quiser ressaltar algum aspecto regional.

3.4 – Canções de cunho Amazônico.

Em primeiro plano, têm-se a letra das canções inclusas nesse grupo: *Foi boto Sinhá!* (1933); *Remadores Seringueiros* (1937) e *Farinhada* (1932).

Foi boto, Sinhá!	Remadores Seringueiros
<p>Tajá-Panema chorou no terreiro E a virgem morena fugiu no costeiro.</p> <p>Foi Bôto, Sinhá... Foi Bôto, Sinhô! Que veio tentá E a moça levou No tar dansará Aquele doutô Foi Bôto, Sinhá... Foi Bôto, Sinhô</p> <p>Tajá-Panema se poz a chorá Quem tem filha moça é bom vigiá!</p> <p>O Bôto não dorme</p>	<p>Remadores Seringueiros! Que remais cantando amores, Remadores, Na indolência dessas águas, Cantadores seringueiros Vão cantando suas mágoas.</p> <p>Quando passa uma canoa, É um violão de amor e graça, Quando passa, O rio canta pelas bolhas, O arvoredado pelas folhas Canta a ave que esvoaça.</p>

<p>No fundo do rio Seu dom é enorme Quem quer que o viu Que diga, que informe Se lhe resistiu O Bôto não dorme No fundo do rio...</p>	
---	--

Farinhada

**Ê, minha gente!
 É hora, é hora!
 Vão buscar mandioca no paneiro
 Pró fazer farinha.**

Mal vem raiando,
 Linda a madrugada,
 Pelo horizonte,
 Em róseo alastramento,
 O “muxirão”,
 Na faina da roçada
 Invade o mandiocal
 Que oscila ao vento

Depois, em tosco tijupar,
 Erguido pelo serão,
 Prolonga-se o arruído:
 Gira a roda, a prensa, a bolandeira,

O tucupi transborda a caetitú,
 E a farinha pula na peneira
 A criolada canta um lundu

**Ê, minha gente!
 É hora, é hora!
 Vão levar farinha pro senhor...
 Que eu estou cansad(o)a**

Aspectos literários

As canções de cunho amazônico ocupam maior percentual no repertório geral do compositor Henrique. Como já foi descrito, o musicista tinha como objetivo principal difundir

a cultura do norte do país através de suas canções. Especificamente na década de 30, houve uma efervescência literária no que se refere à valorização de culturas locais - o regionalismo. Vários escritores exploram temas relacionados ao imaginário popular do norte e nordeste brasileiro. A Amazônia ganha destaque pela ambientação mística, selvagem, mas ao mesmo tempo ingênua e primitiva... Histórias, contos e lendas descritos pelo caboclo, passam a fazer parte de obras literárias como *Cobra Norato* (1931) de Raul Bopp (1898-1984). Waldemar Henrique se apropriou desse conteúdo amazônico e explorou tais assuntos folclóricos e populares em suas canções.

Her damos dos índios todas estas crendices e lendas do Amazonas. Todos os elementos, todos os fenômenos, a noite, o dia, os astros, os pássaros, as plantas, tornam-se para a superstição indígena um motivo lendário. Mas do que qualquer outro ponto do Brasil, a região Amazônica guarda tantos sortilégios, tantos mistérios, tantas assombrações, tantas crendices. (GODINHO, 1989, pp. 57 e 58).

As peças elencadas nesse grupo: *Farinhada*; *Foi boto*, *Sinhá!* e *Remadores Seringueiros* foram compostas respectivamente nos anos 1932, 1933 e 1937. Logo, condizem com uma das vertentes mais exploradas naquele contexto literário, o regionalismo. As três canções trazem em sua narrativa costumes, histórias e paisagens contidas dentro do arcabouço cultural do norte do Brasil. De uma forma geral, há um narrador que conta um conto, que descreve uma paisagem, um costume, uma ocasião específica, evidenciando assim o gênero narrativo³⁴.

A canção *Farinhada* teve seus versos escritos pela poetisa Ilhá Pontes de Carvalho Koérner, retirados do livro *Terra Amante do Equador*, e a música é de Waldemar Henrique (CLAVER, 1978, p. 108). O enredo se assenta em uma cena típica de trabalho do norte do país, a saber, a produção de farinha. A primeira audição aconteceu em 1933, em Belém com interpretação de Mara Pereira e Waldemar Henrique. A canção possui um refrão e duas estrofes. Não há regularidade na métrica. Portanto mais uma vez têm-se a construção de versos polimétricos. Quanto ao nível léxico, a linguagem utilizada é coloquial, evidenciando termos próprios da região norte. Palavras como *paneiro*, *tijupar*, *bolandeira*, *tucupi*, *caititu*, todos se referem a instrumentos técnicos utilizados no processo de se fazer farinha. No âmbito sintático, ressaltam-se os verbos na forma afirmativa do modo imperativo (*vão*), indicando um comando, uma ordem; no gerúndio (*raiano*), anunciando um fato que está em acontecimento; no tempo presente do indicativo (*invade*), ressaltando uma descrição do que se passa no exato momento. É interessante observar a palavra *muxirão* designada como uma variação linguística

³⁴ Segundo Samuel (1985, p. 72) o gênero narrativo se desdobra em epopeia, romance, conto, novela, fábula. O autor faz uma sistematização dos gêneros literários modernos em: ensaístico, narrativo, dramático e lírico, cada um com subdivisões.

da palavra mutirão, que representa a reunião de trabalhadores rurais em prol à execução de algum trabalho coletivo. Quanto ao nível semântico o termo farinha se refere ao ajuntamento de pessoas com a finalidade de se fazer farinha. Essa reunião chamada também de mutirão ou puntirum é embalada por cantos típicos entoados pelos trabalhadores.

Farinhada; Mutirão ou “putirum”, para o fabrico da farinha, ocasião em que há festas e cantos próprios do trabalho. O trabalho consiste em colher, ralar ou pubar a mandioca, espreme-la no tipiti, torrará-la nos grandes tachos de cobre. Há muitos versos e melodias tradicionais associados ou alusivos à farinha. (SALLES, 2007, p. 129).

A narrativa da poesia se assenta no comando dado aos trabalhadores rurais para iniciarem sua labuta. Em seguida, o sujeito que exercia uma função imperativa, passa a descrever o ambiente paisagístico que norteia o trabalho dos fazedores de farinha. Na terceira estrofe o discurso enfatiza as etapas do trabalho: “Gira a roda, a prensa, a bolandeira, o tucupi transborda a caetitú e a farinha pula na peneira, a crioulada canta um lundu”. Até a farinha ficar pronta há um processo trabalhoso de produção. A bolandeira é um tipo de roda que faz a prensa do produto. O tucupi é o molho produzido, ao se esmagar a mandioca e o caititu é um instrumento utilizado para ralar essa raiz. É interessante observar que todo o trabalho é norteado pelo canto dos crioulos, pessoas já nascidas na colônia, portanto miscigenados, que não deixam de se expressar através do lundu, que é designado como: “Canto e dança, espécie de samba de roda, muito praticada pelos roceiros, mas desaparecida nas cidades. A área do lundum é muito extensa no Pará encontrando-se no Baixo Amazonas, Baixo Tocantins, zona Guajarina e principalmente na ilha de Marajó” (SALLES, 2007, p. 187).

Quando o refrão é repetido, há pequenas alterações na letra indicando o fim do discurso. Agora a chamada do emissor é para os trabalhadores levarem o produto já pronto para o patrão. O texto diz: “Vão levar farinha pro senhor; que eu estou cansado”. Após um intenso dia de trabalho, todos estão cansados. E assim a poesia da canção é concluída.

Foi boto, Sinhá! É a primeira canção da série *Lendas Amazônicas* de Waldemar Henrique. A narrativa descreve a lenda do boto... Um tema bastante difundido na região. A letra pertence a Antônio Tavernad (1908-1936), um poeta conterrâneo de Henrique, que guardava a mesma essência amazônica. Filho (1978) descreve como Vicente Salles via a poesia de Tavernad:

Ascendendo também no âmbito local, não teve a mesma repercussão nacional, como poeta de raça que foi, embora acompanhe, definitivamente preso, a música de seu conterrâneo. Foi o mais feliz dos seus (de Waldemar Henrique) letristas e estes

versos musicados com tanta felicidade estão na memória do povo brasileiro. É uma poesia singular, talvez exótica, bem representativa da Amazônia. O poeta, algumas vezes – ou sempre que abordava assuntos amazônicos – conseguiu imprimir cenas e aspectos de um Brasil diferente. Então, pressentimos que ele escreveria o grande poema da Amazônia, pois, nesses momentos, não fica muito longe de Raul Bopp, o famoso criador de cobra Norato. (p. 89)

O poema dessa canção está dividido em quatro estrofes. A primeira e terceira estrofes têm apenas dois versos de tamanhos diferentes. Já a segunda e quarta estrofes possuem cada uma, oito versos de cinco sílabas (pentassílabo ou redondilha menor)³⁵, evidenciando certo nível de regularidade na métrica. O tempo verbal se encontra de uma forma geral no pretérito perfeito do modo indicativo, (chorou, fugiu, foi, levou). O narrador utiliza uma linguagem coloquial, evidenciando palavras e falas regional tais como: tajá-panema (planta típica da região que tem grande valor simbólico); costeiro (barco que percorre a orla do rio), dansará ou dançaral (local descampado onde geralmente ocorrem festas dos ribeirinhos). É peculiar a supressão do r no final das palavras douto, sinhô, tentá, chorá, vigiá; também a troca do r pelo l na palavra tar (tal). Alivert (2005) relata o significado da palavra “dom” no texto, podendo se referir ao poder de encantamento do boto e/ou ao membro viril do mesmo.

A crença de que o boto vira gente, homem (e o interessante é que só vira homem, e não mulher, também) está tão radicada entre a população originária, que, se procurardes, haveis de encontrar milhares de pessoas que afirmam, com toda convicção, que o fato dito é verdadeiro. (GODINHO, 1989, p. 70)

Na partitura, vem a lenda: “Corre nas margens dos rios Amazonas, Tocantins e seus afluentes, que em noites de lua-cheia sai o boto do fundo do mar transformado num belo rapaz, o qual dirigindo-se aos terreiros, em festas, dança, e seduz as virgens morenas do arraial. Nessas noites, ouve-se bem alto o choro do tajá-panema, a planta alma da beira dos rios, avisando a população do mal que se aproxima”. (FILHO, 1978, p. 86)

Embora entendendo que a lenda do boto se consolidou por questões sociais, como a gravidez de meninas na comunidade ribeirinha, e o ocultamento ou desconhecimento da verdadeira paternidade, é verossímil enfatizar que o conto se cristalizou no imaginário popular, e o narrador do poema deve transpor a veracidade da história. Na primeira estrofe ocorre uma descrição do ambiente em que ocorre a trama... A planta Tajá-panema chora anunciando o mal eminente, e a virgem morena foge no barco. Na segunda estrofe o narrador afirma que foi o boto que seduziu e levou a moça. Na terceira estrofe o narrador dá conselhos “Quem tem filha moça é bom vigiá”. Na quarta estrofe há uma ênfase ao poder de sedução do

³⁵ Em português chama-se ao verso de cinco sílabas redondilha menor, ao de seis, heroico quebrado, ao de sete redondilha maior, ao de dez verso heroico. Um verso de 12 sílabas chama-se Alexandrino, quando depois da sexta sílaba se introduz uma pausa nítida; chamam-se cesuras as pausas fixas no verso. (KAISER, 1963, p. 124)

animal, de forma que não há quem resista aos seus encantos. Logo, o narrador além de descrever os fatos, também aconselha e alerta acerca do perigo.

Remadores Seringueiros ou *Canções dos Remadores* é mais uma descrição da paisagem amazônica e de seus protagonistas, no caso o seringueiro, que se caracterizou como o trabalhador extrativista em voga principalmente na época do ciclo gomífero na Amazônia. Os versos pertencem a Álvaro Maia (1893- 1969). Filho (1978, p. 106), relata no catálogo de obras de Henrique a dedicatória dessa canção: “dedicada aos heroicos batalhadores das selvas amazônicas na pessoa do eminente Interventor Federal do Amazonas, Dr. Álvaro Maia”.

O poema possui duas estrofes, cada uma delas com seis versos. Com exceção do terceiro verso da primeira e segunda estrofe, todos os outros são heptassílabos (versos de sete sílabas ou redondilha maior). Portanto, o poeta se apropriou de uma métrica regular. Também há a incidência de algumas rimas, em sua maior parte consecutivas (amores/remadores, águas/mágoas, graça/passa, bolhas/folhas). A narrativa está no tempo presente, os modos usados são o indicativo e o gerúndio (remais, cantando, passa, canta). O autor descreve a figura do seringueiro de forma poética. Apenas um trecho da canção transparece de fato uma visão mais realista da vida desse trabalhador: “Na indolência dessas águas cantadores seringueiros vão cantando as suas mágoas”. Foi a partir de 1879 que várias pessoas foram atraídas para migrarem à região norte do país, principalmente os nordestinos, com o intuito de buscarem melhores condições, por conta do comércio da borracha. Contudo, se depararam com uma realidade totalmente contrária aos seus interesses, e se tornaram escravos do seu próprio trabalho.

Aos seringueiros prometiam-se ganhos rápidos e benefícios comparáveis aos dos soldados. Mas de fato seus contratos sujeitavam-nos a uma condição de trabalhadores coagidos a uma jornada semanal de seis dias nas estradas de seringa, impedidos de abandonar o trabalho enquanto estivessem endividados – condições essas expressas por escrito, nas cadernetas dos seringueiros. (ALMEIDA, 2004, p. 39)

As agruras enfrentadas por esses trabalhadores são suavizadas no poema em análise, uma vez que o poeta faz uma abordagem mais lírica e menos realista da vida do seringueiro. O protagonista é descrito navegando em uma canoa, cantando amores, extravasando as mágoas. Já na segunda estrofe, há uma preocupação maior do poeta em relatar o ambiente, a paisagem em que o trabalhador está inserido: “Quando passa uma canoa é um violão de amor e graça”. Conjectura-se que o poeta quis se referir ao movimento do rio (banzeiro), aferindo a isso uma figuração musical. Em outro trecho da segunda estrofe, o autor usa a personificação

ou prosopopeia³⁶: “O rio canta pelas bolhas, o arvoredo pelas folhas”. Todos os elementos citados no poema sejam animados ou inanimados, participam do cenário lírico, onde o principal foco não é mostrar o lado ruim de ser um seringueiro, mas mostrar todo o ambiente e o paisagismo em que este estaria imerso, compondo no todo um cenário musical.

Aspectos musicais

Tabela 2
(Canções de cunho Amazônico)

Peça	Fórmula de compasso	Tonalidade (s)	Tessitura	Forma	Observações
Farinhada (1932)	2/4; 4/4; 5/4; 2/4 Binário/quaternário/quinário.	Mi bemol	Si b 2 ao Mi 4	A/B/C/A	.A seção A se repete como um refrão no final da canção.
Foi boto, Sinhá! (1933)	2/4 Binário	Ré menor	Ré 3 ao Ré 4	A/B Estrófica	Contém duas estrofes e um refrão com leras diferentes.
Remadores Seringueiros (1937)	4/4; 2/4; 4/4 Quaternário/binário	Dó menor	Ré 3 ao Ré 4	A/A' Estrófica	Contém duas estrofes.

Similaridades

As quatro canções desse grupo possuem em comum a utilização do compasso binário, sendo que nas peças *Farinhada* e *Remadores Seringueiros* há alterações para outras fórmulas de compasso. É interessante lembrar que o tempo binário é uma constância em canções populares e folclóricas. Logo, o compositor se valeu dessa peculiaridade para evidenciar o teor folclórico de suas peças. Com exceção de *Farinhada*, que contém em sua estrutura o compasso 5/4 (quinário/alternado), todas as outras músicas se apropriam de compassos simples. O tratamento é silábico (uma sílaba para cada nota), sendo peculiar a figuração de

³⁶ A Personificação ou prosopopeia é uma figura de linguagem que atribui a seres inanimados vida e ações peculiares aos seres humanos.

grupos de colcheias e semicolcheias. Quanto à parte harmônica, não há alterações de tonalidade de uma forma geral. Principalmente nas canções *Foi boto sinhá* e *Remadores Seringueiros* há uma constância cadencial. No caso da peça *Foi Bôto, Sinhá!*, aparece sucessivamente a repetição dos acordes construídos sobre a tônica e subdominante com inversões. As repetições são tão constantes que configuram o baixo ostinato, outro recurso peculiar às canções nacionalistas de cunho folclórico. Em *Remadores Seringueiros*, há uma predominância da cadência de dominante e tônica. Em *Farinhada*, o autor utiliza mais recursos harmônicos para adornar e ambientar o discurso musical que se divide em várias seções. A partir do compasso 20, seção B, o compositor caminha por tonalidades próximas, porém não se firma em nenhuma delas. Ou seja, é uma seção de instabilidade harmônica que oscila entre o sol menor dórico e o si bemol, dominante da tonalidade principal. Quanto ao aspecto melódico, as canções são constituídas por frases curtas, em sua maior parte descendentes, em graus conjuntos. Sendo pontuais os saltos acima de terças, sempre para evidenciar um afeto. A tessitura das peças se assenta na região média, sendo pontual o uso de graves e agudos, evidenciando mais uma vez a preocupação com a emissão das palavras. Quanto à textura, observa-se que o acompanhamento intercala tanto acordes em arpejo, quanto em blocos. Sobretudo mantém-se na maioria das vezes, o dobramento da linha melódica.

Particularidades

Farinhada é a maior peça do grupo de canções amazônicas em estudo nesse trabalho. Apresenta 64 compassos, maior número de seções e mudanças na fórmula de compasso. Retomando os aspectos descritos na tabela 2, a peça tem a estrutura A, B, C, A. Na seção A, compassos primeiro ao 19, ocorre a exposição do motivo principal, que se assenta numa figuração de colcheias e semicolcheias, executadas de forma animada, evidenciando o texto que carrega em seu discurso, uma chamada ao trabalho de se fazer farinha. A partir do compasso 20 se dá o início da seção B, estendendo-se até o compasso 37. Nesta seção o caráter é contrastante, acentuado pela instabilidade harmônica, e o uso de figuras mais prolongadas. Destacam-se nesta seção cinco saltos melódicos importantes. O primeiro está no compasso 25 e se trata de uma quinta justa descendente. Os outros aparecem respectivamente nos compassos 34 e 35 e são os intervalos de quarta justa descendente e ascendente e quinta diminuta descendente e ascendente. É importante atentar para estes textos intervalares, por conta da afinação no processo de execução. A partir da anacruse do compasso 38 se inicia a

seção C. A métrica muda para o tempo quaternário, e a canção passa adotar um caráter mais recitativo. Nos compassos 37 para o 38, há um intervalo de quinta justa, seguindo-se de graus conjuntos. Em seguida, na mesma seção a métrica vai para a formulação de compasso 5/4. A melodia e o acompanhamento pianístico adquirem um caráter de mais movimento, uma vez que, no discurso verbal se descreve o momento em que as pessoas estão no auge do trabalho, produzindo farinha. No trecho que vai dos compassos 45 ao 48, há uma condução melódica por terças menores, quartas justas, quintas diminutas, sextas menores, sétimas menores, indicando flutuação e movimento no discurso musical. A partir do compasso 50, retoma-se a seção A, reexpondo a ideia principal da canção, sem alterações, porém com características de conclusão, evidenciadas principalmente no sentido de andamento, que vai da indicação *rallentando*, perdendo ritmo até chegar ao parando.

1 **Animado** ♩ = 112 Indicações de andamento

Introdução

Canto

"Ê, mi-nha gen-te_é

Animado ♩ = 112

Piano

movido

I IV⁹ I IV⁹ I IV⁹ I IV⁹

5

ho- ra_é ho- ra, vão bus- car man- dio- ca no pa- nei- ro. Ê, mi-nha gen- te_é

Dinâmica → *f*

I IV⁷ VIIb VIb V⁷ I IV⁹ I IV⁷

13

rall.

ri- nha, pra fa- zer fa- ri- nha.

rall. *a tempo*

vi° VIb II⁷ V⁹ I IV⁹ I IV⁹

17

Início da seção B

Largo

Mal vem rai-

f allarg. *(cantando)* *Largo* *mp*

I IV⁹ *Red.* I *Red.* VII iii iii

37 Seção C Recitativo

tr De- pois em tós- co ti- ju- par-er- gui- do pe- lo se- rão, pro- lon- ga- se_ o ar- ru-

V 4-9 V 7-5+ vi^{9b}/₃ ii⁷

41

Mudança de figuração rítmica

Movido

i- do:

p *Movido*

ii V 4-7 ii⁶ ii⁷ V⁷ ii V 4-7 ii⁶ ii⁷ V⁷

25

Nota mais aguda

zon- te, em ró- seo_a las- tra- men- to,

Salto de quinta junta descendente

col canto

ritard.

IV⁷ iii/5 vi IV⁷

33

Intervalos de quinta diminuta descendente e ascendente

va- de_o man- dio- cal que os- ci- la ao ven- to...

Intervalos de quarta justa descendente e ascendente

8^{va}

p

iii VI II⁷ II⁷

44

Intervalos de terça menor, quarta justa, quinta diminuta, sexta e sétima menor.

Gi- ra_a ro- da, a pren- sa, a bo- lan- dei- ra, o

Trecho mais grave da peça

cresc.

sempre cresc. e animando

Grupo de figuras 8 – *Farinhada*, compassos variados. (FUNDAÇÃO CARLOS GOMES, 1996, pp. 130 a 134).

Sobre a canção *Foi Bôto, Sinhá!* pontua-se a configuração rítmica em que a peça foi estruturada. Em tempo binário, figuração anacrústica, o baixo ostinato, repetindo insistentemente o grupo de uma colcheia pontuada e semicolcheia (duas vezes) e o grupo de colcheia pontuada, semicolcheia e mais duas colcheias, caracterizando em termos retóricos a

figura da *palilogia*³⁷. Essas repetições constantes além de evidenciar o discurso, proporcionam aprendizagem rápida pelo público, como é comum em canções populares. Na partitura está grafado o termo Toada Amazônica. Segundo Salles (2007, p.332) este gênero se refere a “cantigas em tempo binário simples. Os versos cantados caracterizam a melodia que se dilui numa tonalidade imprecisa e simetria extremamente livre. A vocalização é quase um recitativo”.

Harmonicamente a canção se estabelece entre os acordes de I e IV graus com sétima e inversões. Melodicamente há repetições constantes das notas Ré e Fá na seção A (anacruse do compasso 3 ao 9), sendo interrompida por um salto de sexta menor (Re-Sib), seguido de graus conjuntos descendentes, terminando a frase com um salto de terça maior ascendente. Na seção B (compasso 10), a melodia começa na nota Ré 4 e vem seguindo descendentemente em graus conjuntos até chegar novamente nas repetições do Ré e Fá, evidenciadas no início.

A toada *Foi Bôto, Sinhá!* É simplíssima, à base de estribilho-refrão, sobre rítmica obstinada no baixo e tratamento melódico em notas rebatidas, como é tão comum no folclore brasileiro, sem ser, contudo, peça folclórica. Já estão aí detalhes descritivos que salientam a intenção do compositor de não fazer canção estática, mas vivida e, sobretudo, flexível; aí estão indicações como *diminuindo*, *lamentoso*, *accelerando*, *rallentando*, morrendo, afastando dessa toada qualquer intenção dançante. (FILHO, 1978, p. 86)

Em termos retóricos podemos estruturar a peça da seguinte forma: *Exordio* (1º compasso, introdução do discurso, preparação dos ouvintes para a exposição dos fatos); *Narratio* (anacruse do compasso 3 ao 9, descrição dos fatos pelo narrador); *Propositio* (compasso 10 ao início do 17, exposição da ideia principal do discurso); *Peroratio*³⁸ (compasso 17 ao fim; conclusão do discurso). Não há na gramática dessa canção a refutação das ideias principais (*Confutatio*), e nem a confirmação das mesmas (*Confirmatio*). Estudar esta peça no viés da retórica seria um bom caminho para o intérprete entender o processo construtivo, e utilizar isto como subsídio para a interpretação.

³⁷ Quando em uma repetição o fragmento repetido aparece sem nenhuma modificação com respeito ao original, quer dizer, em retórica literária, que é uma repetição de partes iguais. (CANO, 2011, p. 117)

³⁸ *Peroratio*: é o epílogo. Resume e destaca o exposto (ideias essenciais ou fragmentos do discurso) ou anuncia algum tipo de conclusão, ensino ou moral. Em algumas ocasiões se finaliza enunciando os mesmos elementos com os que se começou o discurso. (CANO, 2011, p. 78, tradução nossa)

Exordio ↓ Narratio → Frase que se repete/ notas rebatidas

Canto

3 Vezes

Baixo ostinato

Ta- já- pa - ne- macho- rou no ter- rei- ro Ta- já- pa

5

Salto de sexta menor

1. Salto de terça maior

ne macho- rou no ter- rei- ro e a vir- gem mo- re- na fu- giu no cos- tei- ro Ta- já- pa

diminuindo

i iv⁷ i iv i/3 vii⁷/3 i

2. 10

Propositio

Melodia descendente, começando da nota mais aguda da peça

tei- rot Foi Bô- to, Si -nhá... Foi Bô- to, Si

Lamentoso

Peroratio: Repetição das notas Ré e Fá, (lembrando o início da peça).

vou no tar dan-sa - rá, a-que- le dou - tó, foi Bô- to, Si - nhá... foi Bô- to, Si-

accelerando Indicações de agógica morrendo rall.

Grupo de figuras 9 – *Foi boto, Sinhá!*, compassos 1 ao 12; 17 ao 20. (FUNDAÇÃO CARLOS GOMES, 1996, pp. 141 a 142).

Remadores Seringueiros ou *Canção dos Remadores*³⁹ tem melodia descendente, figuração em semicolcheias, condução em graus conjuntos, terças menores e maiores, sendo pontuais os saltos de quinta diminuta e justa (compassos 3 e 8; 5 e 10 consecutivamente). Interessante notar na linha do baixo o deslocamento de acentuação evidenciado no grupo de semicolcheia, colcheia e semicolcheia que se repete ao longo da peça, sendo interrompido apenas nos compassos 5, 6, 7 e 10. Harmonicamente a peça segue a cadência i-V-i com inversões. Contudo, o compositor usou nos compassos 5 e 10 o dobramento de terças⁴⁰, indicando instabilidade. É notável no compasso 5 e 6, a cadência de primeiro grau com a quinta no baixo, segundo grau maior com sétima e terça no baixo, terminando no quinto grau com sétima.. Tais dissonâncias evidenciam o momento em que o texto verbal descreve: “cantadores seringueiros vão cantando as suas mágoas”. Esse é o momento do discurso em que se refuta a ideia principal (*Confutatio*); uma vez que a figuração melódica, rítmica e harmônica é diferente de toda a linearidade que a peça vem desenvolvendo. A mesma cadência (com pequenas alterações) é recorrente nos compassos 10 e 11, com o objetivo de finalizar a peça. Em relação à fórmula de compasso, tem-se apenas uma alteração de quaternário para binário (compasso sete), como recurso para ajustar a métrica na segunda estrofe. Portanto a peça é curta, simples, com estruturação estrófica, de fácil absorção pelo público.

³⁹ *Canção dos Remadores*, sobre um baixo sambado, é a peça de mais primitiva feição que Waldemar Henrique compôs; De uma parte só, numa sucessão de semicolcheias em notas rebatidas, é curtíssima. (FILHO, 1978, p. 94)

⁴⁰ Sobre o dobramento de vozes em uma tríade, Hindemith (1998) afirma que de preferência dobra-se a fundamental ou a quinta, sendo vetado o procedimento com a terça.

Moderato Linha melódica descendente: notas rebatidas

Canto

Re-ma-do-res se-rin-

Moderato

p **legato e tranquilo** Figuração no baixo **ten.**

i/₅ *V*⁷ *I*

3 Segue linha melódica descendente com sétimo grau bequadro

guei-ros, re-ma-do-res se-rin-guei-ros, que re-mais can-tan-do_a- mo-res, re-ma-do-res, na_in-do-lên- cia des- tas

↑ Salto de quinta diminuta

↓ Segue linha do baixo com a mesma figuração

5 Momento de tensão harmônica

á- guas, can- ta- do- res se- rin- guei- ros vão can- tan- do su- as má- goas.

↑ Salto de quinta justa

Mudança de figuração no baixo

i/₅ *II*/₃ *II*/₅ *V*⁷

9 Fermata no meio da frase ⇔ Salto de quinta justa

gra-ça, quan- do pas- sa, o rio can- ta pe- las bô- lhas, o_ ar- vo- rê- do pe- las fô- lhas can- ta_ a_ ve- que_ es- vo-

Repetição do trecho de tensão harmônica para finalização da peça.

Indicações de agógica ⇔ **allarg...** **ritard.**

i *i*/₃ *II*⁷ *V*⁹⁻⁸

Continuação do fraseado final da canção

Fim

Re-ma-do-res Se-rin-

apressando

ten.

Grupo de figuras 10 – *Remadores Seringueiros*, compassos 1 ao 6; 9 ao 13. (FUNDAÇÃO CARLOS GOMES, 1996, pp. 204 e 205).

Aspectos interpretativos

Neste grupo de canções a extensão escalar encontra-se em sua maior parte, na região média⁴¹, sendo mais confortável, e de melhor sonorização para *mezzo* sopranos e barítonos. Contudo, a principal intérprete de Henrique (Mara Pereira), de voz soprano, conseguiu interpretar com primor as lendas e canções amazônicas.

Ora, indaguei muito sobre Mara e quase cheguei a acreditar em sua limitada tessitura, principalmente baseado em seu repertório, que estava povoado de limitações do âmbito sonoro. Mas constatei que ela possuía uma pequena voz, própria para salas pequenas ou para microfones, ajustando seu belíssimo timbre muito bem às canções do irmão; mas pouquíssimas pessoas sabiam que a notável intérprete era possuidora de uma grande extensão vocal, extensão que ela nunca usava, por não gostar do gênero dramático e nem precisar derramar-se em oitavas para o gênero que escolheu. (FILHO, 1978, p. 92).

Logo, para um soprano que costuma cantar na região mais aguda, pode haver um desconforto em interpretar esse tipo de repertório. No entanto, não é impossível a sua execução, como visto no exemplo supracitado. Vai depender do próprio intérprete... Se este se sente bem com as peças e consegue adequar-se às peculiaridades das mesmas, certamente terá êxito em sua empreitada. É bom lembrar que a tessitura escolhida por Henrique, teve como objetivo principal facilitar a emissão das palavras do texto, sendo predominante nesse grupo

⁴¹ O estrito âmbito sonoro das canções de Waldemar Henrique é oriundo de uma premeditada acomodação do folclorismo brasileiro que, por um lado, fundamenta-se nas linhas modais do gregoriano que os jesuítas trouxeram da Europa para o Brasil e, por outro, que é principalmente o caso de Waldemar, a economia melódica do gregoriano combinou demais com o melodismo de nossos índios – alguns deles com música mais despojada que o gregoriano mais econômico. Quanto a isso, só em pouquíssimas exceções o compositor ultrapassa os limites da comodidade melódica. Às vezes demonstra tendência para salientar os graves. (FILHO, 1978, p. 92)

de canções o recitativo. É no modelo do canto quase falado que essas peças se assentam. Sendo assim, recomenda-se que o executante volte a ler o que foi descrito no aspecto literário, revendo palavras desconhecidas, a fonética e o locus de cada peça, que embora esteja fincado na descrição da paisagem e do imaginário popular amazônico, há peculiaridades a serem levadas em consideração.

Quanto a questões de andamento, as canções *Farinhada* e *Remadores Seringueiros* trazem na própria partitura as indicações. Na primeira peça (seção A), há a indicação: *Animado* (valor de semínima por minuto = 112); na seção B muda para *Largo*; na seção C, *movido*, até se repetir a seção A, e encerrar com (*rallentando, perdendo ritmo e parando*). As variações de agógica e caráter do discurso, são notórias nessa peça, sendo desejável que o intérprete reproduza essas nuances em sua performance. No caso da canção *Remadores Seringueiros* têm-se as seguintes indicações na linha do piano: *Moderato (legato e tranquilo)*, marulhante (imita o ruído das ondas), *allargando, ritardando, apressando*, sendo peculiares tais nuances como forma de dinamizar o discurso, uma vez que, esta canção possui apenas uma seção que se repete. Na mesma canção, no compasso 10, há uma indicação de *tenuto* na linha do canto em cima da sílaba (fo) de folhas. Parece ser um erro de impressão, sendo mais coerente para o cantor, executar o *tenuto* em cima da sílaba (lhas), para depois retomar e concluir a frase. No DVD ROM *Coleção Waldemar Henrique* (2005), há uma interpretação interessante desta canção, pelo tenor paraense Antônio Wilson Azevedo (1970). Apesar de utilizar o som carregado na letra r, no que se refere ao caráter do discurso e dinâmica, a proposta é bem pertinente. Na canção *Foi Bôto Sinhá!* não há a descrição de andamento explicitamente. Contudo, no decorrer da peça, aparecem indicações de dinâmica, caráter e agógica que podem ajudar a compor o arcabouço geral da mesma. As palavras *diminuindo, lamentoso, accelerando, rallentando, morrendo*, afastam dessa peça a possibilidade de se executar um tempo dançante. Logo é desejável que se faça em tempo moderato. A gravação realizada por Maria Lúcia Godoy em 1969, disponibilizada no mesmo DVD ROM citado acima, também se caracteriza pela originalidade e fidelidade à partitura. “Maria Lúcia Godoy canta muito bem as *Lendas Amazônicas*. Bela a sua versão de *Foi Bôto Sinhá!* com muita fidelidade à partitura original.” (FILHO, 1978, p. 95).

Para o grupo de Canções Amazônicas além do que já foi descrito no grupo anterior sobre intensidade vocal, timbre, fonética ressalta-se o cuidado dobrado com a dicção, por conta da narrativa de cada peça. Principalmente nas canções *Farinhada* e *Foi Bôto Sinhá!* que guardam em sua natureza consecutivamente, a descrição de um trabalho típico da região (fazer farinha), e a lenda do boto, enraizada no imaginário popular do homem interiorano,

ambas apresentando um vocabulário e linguagem regional, merecendo um olhar mais apurado por parte do intérprete. Também é importante frisar que, apesar das canções estarem em uma região média (com mais tendência para o grave), não se abre precedentes para que sejam executadas com um timbre aberto, como na atual música popular. Os princípios técnicos de respiração, ressonância, apoio, impostação devem ser guardados pelo intérprete, assim como foram pelos cantores de rádio.

Ora, estas preocupações dirigem-se quase que totalmente à música de concerto, seja ela ópera, lied, ou o oratório sacro, quando todo o potencial da voz – os matizes timbrísticos, de tessitura, de intensidade, de forma de atacar ou sustentar os sons – é requisitado, a maioria das vezes, em sua plenitude. (VALENTE, 1999, p. 131)

Detalhando a canção *Farinhada* descreve-se que o *locus* se firma numa chamada aos trabalhadores que produzem farinha. Na seção A, é desejável que o intérprete assuma esse papel, enunciando o discurso de forma imperativa, porém sem agressividade. O texto verbal diz: “Ê, minha gente! É hora, é hora! Vão buscar mandioca no panela pra fazer farinha!” Esse trecho se repete por duas vezes. Logo, na segunda vez, é desejável uma entonação mais forte e firme do executante, enfatizando a chamada ao trabalho. Na seção B, o *locus* é de descrição da paisagem que norteia a labuta dos trabalhadores que produzem farinha. Portanto, adquire-se um caráter mais cantábil. Enfatizam-se os saltos de quinta justa descendente, quarta justa descendente e ascendente e quinta diminuta descendente e ascendente, compassos 25, 34 e 35. Após uma sucessão de notas entoadas em graus conjuntos, têm-se essa sequência de saltos, os últimos dissonantes, enfatizando mais uma vez o texto poético verbal. É desejável que as dissonâncias sejam ouvidas com primor, pois elas ressaltam o valor da palavra no discurso. Na seção C, o *locus* ainda é de descrição, porém toma a forma de um recitativo, exigindo do intérprete um cuidado maior com a pronúncia das palavras. A partir do compasso 45, em que a formulação de compasso já mudou para 5/4, é importante dobrar a atenção à pronúncia e execução melódica do discurso. O uso de palavras como bolandeira, tucupi, caititu, referentes ao trabalho de se fazer farinha na região norte, e os saltos intervalares de terças menores, quartas justas, quintas diminutas, sextas menores, sétimas menores, são uma combinação interessante, mas ao mesmo tempo perigosa para o intérprete, uma vez que, as palavras correm o risco de não serem emitidas com clareza, se o artista não atentar para a execução dos saltos e das notas mais graves, contidas nesse trecho da peça. Entretanto, é bom ressaltar que o piano dobra esse trecho musical, trazendo mais segurança ao cantor. Após esse momento mais entusiasmante, volta-se ao *locus* inicial já descrito na seção, porém com o teor de conclusão da peça. Agora a chamada é para os trabalhadores levarem o

produto finalizado para o patrão, designado como senhor. Após a labuta, tanto o emissor do discurso como os próprios trabalhadores estão casados. Só resta evidenciar isso no discurso, utilizando a dinâmica proposta na partitura: *rallentando*, perdendo o ritmo e parando.

Sobre as particularidade interpretativas da canção Foi Bôto Sinhá! é interessante atentar para a indicação (diminuindo) no final da seção A antes do *ritornelo*. Ao se repetir a narrativa subtende-se que deve ser feita com menos intensidade, como se o emissor estivesse contando um caso sigiloso. Na seção B a indicação de caráter é (Lamentoso), uma vez que se expõe a culpabilidade do boto por seduzir e levar a moça. É o momento de maior emotividade e dramaticidade do conto. A partir do compasso 17, volta-se a mesma figuração rítmica e melódica da narrativa inicial. As indicações são *accelerando*, *morrendo*, *rallentando*. Não há dificuldades quanto a parte melódica. O importante é pronunciar bem as palavras, dar ênfase ao ritmo, e se apropriar das nuances de dinâmica, caráter e agógica contidas no discurso musical.

Sobre a peça *Remadores Seringueiros* além do que foi exposto sobre andamento é importante frisar na melodia o uso de intervalos de quinta justa e diminuta que devem ser entoados com precisão, pois embelezam o discurso. Como já foi exposto nos aspectos literários, o objetivo do poeta não foi evidenciar o lado ruim da vida dos seringueiros, mas de forma lírica, narrar o dia-a-dia e a paisagem amazônica em que estes estavam inseridos. Contudo, nos compassos cinco e seis há um resquício do lamento dos seringueiros: “Vão cantando as suas mágoas”. O discurso verbal está acompanhado por um acorde de segundo grau maior com terça no baixo, terminando com o acorde de dominante com sétima, ou seja, uma cadência suspensiva, indicando uma sensação de continuidade. Nesse trecho, a melodia tem alterações ascendentes no sexto e sétimo grau, terminando a frase em uma segunda menor descendente. Ou seja, tanto o texto quanto a música se juntam para expressar o momento de tensão da peça. É desejável que o intérprete evidencie este momento do discurso usando a expressão facial e sonora como recurso. Quanto à indicação do *tenuto* já descrita nas considerações sobre andamento, é bom que o intérprete o execute somente na segunda vez em que for cantar a peça, para que não se torne repetitivo. Para finalizar, após o *tenuto* com fermata, há uma frase contida em três compassos que deve ser entoada em uma só respiração: “Canta a ave que esvoaça”. A vogal “a” se estende no compasso 11 por quatro tempos, como se estivesse imitando o voo da ave (figuras 10). Para que o fraseado seja executado com êxito, aproveita-se a pausa natural após a fermata para respirar e buscar todo o apoio necessário para a finalização da peça.

O princípio do canto é a respiração: o controle da entrada e saída do ar. Se a respiração é mal colocada ou inibida, ela perturba o metabolismo, paralisa o movimento, bloqueia a relação entre alto e baixo do corpo, privando-o, assim, duma comunicação real com a riqueza criativa do nosso inconsciente. (VALENTE, 1999, p. 128)

O canto é um ato expiratório. Durante a emissão, entende-se que o diafragma deve estar na posição de expiração, ou seja, levantado sem contração e contando com a ajuda dos músculos abdominais. A participação desses durante a emissão é de acentuada importância por serem, juntamente com o diafragma, os sustentáculos da coluna sonora. A ação desses músculos precisa ser elástica, descontraída e maleável, o que deixa a voz macia, leve e solta. Quando estão rígidos, os sons ficam apertados, os agudos passíveis de serem quebrados, e o esforço transparece na fisionomia do cantor. (COSTA, 2001, p. 34)

Não é desnecessário lembrar, que o processo de respiração no canto é crucial para o bom desempenho vocal. Um cantor que não se dedica à ginástica respiratória será falho em sua técnica, em seu desempenho, em sua interpretação. De uma forma geral, na música popular da atual conjuntura, não há essa preocupação. A estética empregada pela maioria dos artistas ligados ao *mass media*, caracteriza-se por uma respiração curta, tensão muscular no pescoço pelo comprimir da laringe. Na estética dos cantores de rádio, pelo menos nos primeiros, isso não era uma prática.

3.5 - Canções de outras regiões do Brasil e de cunho afrobrasileiro

Em primeiro plano têm-se as letras das canções deste grupo: Chorinho (1932); Violeiro da estrada (1936); Essa Negra Fulô! (1935).

Chorinho	Violeiro da estrada
<p>Alta noite... O silêncio parou Para ouvir o chorinho, Que os crioulos tocavam Falando com a lua e as estrelas Ao som do violão, Da flauta e cavaquinho, Horas inteiras Aquele chorinho, Acorda a rua adormecida</p> <p>E a música Vai por esse mundão Que se chama saudade Conduzindo três almas Demais brasileiras serenando Os dedos amorosos, Nas cordas soluçantes, Contam histórias,</p>	<p>Todo o homem que é vaqueiro Vai pro campo vaquejar, Mas nem todos tem destino de trabalhar. Eu me agarro na viola E a viola em mim, Cada um com sua sorte, Pois o mundo é assim!</p> <p>Ó, seu moço me despache Que mandaram-me chamar, Pra cantar na Vila Nova Adeus Sabiá</p> <p>Não quisera ser ingrato Com o amor da minha vida, Mas o triste violeiro tem outra lida. Eu me agarro na viola E a viola em mim, Meus amigos vou embora,</p>

Consagram amantes.
Na paz da noite enluarada.

Meu viver é assim!

Essa negra Fulô

Ora, se deu que chegou
(Isso já faz muito tempo...)
No bangüê dum meu avô
Uma negra bonitinha,
Chamada negra Fulô.

Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!

Ó Fulô! Ó Fulô!
(Era a fala da Sinhá)
— Vai forrar a minha cama
Pentear os meus cabelos,
Vem ajudar a tirar
A minha roupa, Fulô!

Essa negra Fulô!

Essa negrinha Fulô!
Ficou logo pra mucama
Pra vigiar a Sinhá,
Pra engomar pro Sinhô!

Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!

Ó Fulô! Ó Fulô!
(Era a fala da Sinhá)
Vem me ajudar, ó Fulô,
Vem abanar o meu corpo
Qu'eu eu estou suada, Fulô!
Vem coçar minha coceira,
Vem me catar cafuné,
Vem balançar minha rede,
Vem me contar uma história,
Qu'eu estou com sono, Fulô!

Essa negra Fulô!

"Era um dia uma princesa
Que vivia num castelo

Que pi'ssuía um vestido
 Com os peixinhos do má.
 Entrou na perna do pato
 Saiu na perna dum pinto
 O Rei-Sinhô me mandou
 Que vos contasse mais cinco".

Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!

Ó Fulô! Ó Fulô!
 Vai botar para dormir
 Esses meninos, Fulô!
 "Minha mãe me penteou
 Minha madrasta me enterrou
 Pelos figos da figueira
 Que o Sabiá beliscou".

Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!

Ó Fulô! Ó Fulô!
 (Era a fala da Sinhá
 Chamando a negra Fulô!)
 Cadê meu frasco de cheiro
 Que teu Sinhô me mandou?
 — Ah! Foi você que roubou!
 Ah! Foi você que roubou!

Essa negra Fulô!

O Sinhô foi ver a negra
 Levar couro do feitor.
 A negra tirou a roupa,
 O Sinhô disse: Fulô!
 A vista s'escureceu
 Que nem a negra Fulô.

Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!

Ó Fulô! Ó Fulô!
 Cadê meu lenço de rendas,
 Cadê meu broche, meu cinto,
 Cadê o meu terço de ouro
 que teu Sinhô me mandou?
 Ah! foi você que roubou!
 Ah! foi você que roubou!

Essa negra Fulô!

O Sinhô foi açoitar
Sozinho a negra Fulô.
A negra tirou a saia
E tirou o cabeção,
De dentro dêle pulou
Nuinha a negra Fulô.

Essa negra Fulô!
Essa negra Fulô!

Ó Fulô! Ó Fulô!
Cadê, cadê teu Sinhô
Que Nosso Senhor me mandou?
Ah! Foi você que roubou,
Foi você, negra fulô?

Essa negra Fulô!

Aspectos literários

Além de temas amazônicos, Waldemar Henrique procurou retratar a diversidade de outras regiões do Brasil, principalmente do nordeste, onde se debruçou em pesquisas sobre os costumes, a religiosidade, as celebrações, os ritos principalmente dos afrodescendentes. Nesse grupo de canções, há duas peças cujo tema está relacionado ao nordeste do Brasil: *Viroleiro da Estrada* (1936) - tema popular da Bahia - destaca uma das figuras típicas do sertão nordestino (o violeiro); *Essa Negra Fulô* (1935), ressalta questões existenciais referente a mulher afrodescendente. Quanto a canção *Chorinho* (1932), representa o Sudeste do Brasil, especificamente o Rio de Janeiro, pois retrata um gênero que se consolidou geograficamente naquele lugar, e ganhou muitos adeptos por todo o território nacional. As três canções não estão presas a apenas um gênero literário, mas é possível encontrar características líricas, narrativas e até dramáticas⁴² dentro do conteúdo das mesmas.

Chorinho foi escrita pelo poeta paraense Bruno de Menezes (1893-1963), e musicada por Waldemar Henrique. A canção possui duas estrofes (dístico), com diferentes tamanhos de versos. Quanto ao nível léxico e sintático o poeta se apropria de uma linguagem repleta de sentido figurativo. Os verbos utilizados estão no pretérito perfeito, imperfeito, gerúndio e

⁴² Mas não vamos de antemão concluir que possa existir em parte alguma uma obra que seja puramente lírica, épica ou dramática. Nossos estudos, ao contrário, levam-nos à conclusão de que qualquer obra autêntica participa em diferentes graus e modos dos três gêneros literários, e de que essa diferença de participação vai explicar a grande multiplicidade de tipos já realizados historicamente. (STAIGER, 1975, p. 15)

presente do modo indicativo: parou, tocavam, falando, acorda. Logo há um jogo entre o passado e o presente. Quanto à linguagem metafórica, podem ser pontuadas algumas frases: “O silêncio parou para ouvir o chorinho”... “falando com a lua e as estrelas”... “acorda a rua adormecida”. O caloroso som produzido pelos músicos faz o silêncio parar, proporciona o diálogo com a lua e as estrelas e acorda a rua antes adormecida. Crioulos, é um dos termos utilizados na letra da canção e se refere aos descendentes dos colonizadores nascidos no Brasil, ou seja, os mulatos. Em alguns casos, o termo é usado de forma pejorativa para identificar pessoas de pele negra. O que é importante frisar que a maioria da população no Brasil era miscigenada. Portanto, estas pessoas certamente estariam envolvidas em todos os setores de produção e criação da sociedade, inclusive nas artes. Ainda no nível sintático, pontua-se a palavra (serenatando), na segunda estrofe, quinto verso, que foi utilizada como verbo, sendo a mesma proveniente da palavra serenata, um substantivo.

A narrativa da poesia gira em torno da execução da música pelos chorões, nome designado àqueles que interpretavam canções de forma lamuriosa, chorosa. O choro caracteriza-se por ser música urbana, consolidada nos saraus e festas caseiras no Rio de Janeiro por volta da segunda metade do século XIX. A maneira lamuriosa de se tocar ou cantar, e o uso de instrumentos como flauta, violão e cavaquinho evidenciam o estilo choroso de executar as peças.

O musicólogo José Ramos Tinhorão descreve em seu livro *História social da música popular brasileira* o surgimento dos primeiros grupos de choro. A sociedade da época estava se reestruturando diante das novas abordagens econômicas e sociais emergentes do processo de industrialização. As classes operárias se consolidavam, e outras camadas sociais passavam a compor a sociedade brasileira, antes dividida apenas em senhores e escravos. Esses pequenos burocratas buscaram seu espaço nesse contexto, surgindo assim as reuniões familiares, os bailes, onde se cultivavam vários gêneros musicais como polcas, mazurcas, valsas à base de violão, flauta e cavaquinho. Foi nesse contexto que nasceram os chorões, músicos pertencentes a essa nova classe social, que carregavam consigo uma maneira peculiar de executar canções.

[...] a camada mais ampla dos pequenos burocratas passava a cultivar a diversão familiar das reuniões e bailes nas salas de visita, ao som da música agora mais comodamente posta ao seu alcance: a dos tocadores de valsas, polcas, schottisches e mazurcas à base da flauta, violão e cavaquinho. E por serem bailes modestos, “que a sociedade elegante olha com desdém”, receberiam logo o nome depreciativo de forrobodó, maxixe ou chinfrim [...] (TINHORÃO, 2010, p. 205).

A segunda estrofe do poema deixa transparecer a intenção lamuriosa de se executar o gênero, uma vez que, o poeta se utiliza de uma figura de linguagem chamada personificação evidenciada no termo: “As cordas soluçantes”... Isso caracteriza a maneira peculiar de execução do choro. Também é comum o uso da mesma figura de linguagem, em outras partes do texto, quando se atribui vida a seres inanimados. “Falar com a lua e as estrelas, acordar a rua adormecida”, são termos metafóricos que só intensificam a emoção que o poeta deseja atribuir ao discurso. Fazendo uma associação da palavra (crioulo) na primeira estrofe e da frase “Conduzindo três almas demais brasileiras” na segunda estrofe, estima-se que o poeta quis enaltecer a figura do brasileiro miscigenado, como sendo o principal protagonista da narrativa. A condução textual norteia a narrativa de um gênero musical urbano tão importante para a música brasileira.

Essa Negra Fulô foi escrita pelo poeta alagoano Jorge de Lima (1895- 1953) e musicada por Waldemar Henrique em 1935. A publicação da letra deu-se em 1928, no contexto em que o poeta, (outrora parnasianista), resolve se apropriar dos preceitos modernistas, escrevendo poesias com versos livres, inserção de linguagem coloquial e temas relacionados à cultura africana, ressaltando o regionalismo e o folclore. Quanto à música que embala os versos desse poema, Filho (1978) descreve as palavras do compositor Henrique:

Waldemar Henrique considera *Essa Negra Fulô* a sua composição mais importante, “porque foi um teste que eu venci” – diz. “É que ela foi musicada 17 vezes! Jorge de Lima pedia para todos os compositores que fizessem a música. E acabava não se satisfazendo com nenhuma. A que melhor atingiu o gosto dele foi a canção feita pelo Oscar Lorenzo Fernandez, que foi meu professor. Mas mesmo assim ele só conseguiu fazer a metade dos 88 versos. Era uma canção muito longa e necessitava de um grande trabalho de pesquisa, porque os versos eram muito brasileiros”. (p. 96)

Em linhas gerais o poema é composto em sua maior parte por versos heptassílabos ou redondilha maior, evidenciando o lado de formação parnasiana do artista. Como se trata de uma narrativa, mesclada com drama⁴³, há a presença de um narrador que conta o caso, se apropriando de uma terminologia popular: “Ora se deu que chegou (isso já faz muito tempo...)”. Seria a maneira que as pessoas do povo usavam para iniciar uma história. O enredo já aconteceu, portanto os verbos encontram-se no tempo passado. Contudo, quando a fala da Sinhá é emitida, há a evidência de verbos no modo imperativo: “Vai forrar a minha cama! pentear os meus cabelos [...] Vem me ajudar ó Fulô! Vem abanar o meu corpo [...]”. As

⁴³ Drama significa etimologicamente, ação. Consideramos, pois, obras dramáticas, aquelas em que a história (a fábula, o mito) ou os caracteres e as emoções são imitados não através do discurso de um narrador (como é o caso do épico), mas sim de personagens em ação. (SAMUEL, 1985, p.79)

palavras e expressões utilizadas no poema, condizem com uma linguagem coloquial e regional. A personagem Fulô ao contar uma história para a Sinhá dormir, ressalta a questão folclórica contida na peça. No texto musicado, Henrique faz algumas alterações fonéticas para evidenciar ainda mais o aspecto informal da fala da personagem. Ele transcreve a palavra (possuía) para (p'ssuia), além de tirar o r da palavra mar (má), como é característico do falar regional, omitir o r final das palavras. O mote que aparece na finalização de cada estrofe, também evidencia a maneira estereotipada em que a mulher negra era vista: “Essa negra Fulô!”.

Quanto ao aspecto semântico, Castro (2007, p. 71 a 75), faz uma análise interessante desse poema. A autora afirma que o enredo está contido em três momentos principais: O momento em que se transparece a preguiça da Sinhá e a imposição de serviços diversos à Fulô; O momento em que é detectado o sumiço de objetos da sinhá, cujo roubo se atribuiu à negra Fulô, logo a pobre mucama é açoitada pelo feitor e depois pelo próprio Sinhô, que já se encontrava encantado pela sensualidade da negra; No último momento, ocorre a revolta e o lamento da Sinhá, por ter perdido o próprio marido, que caiu nos encantos da negra Fulô. “Ó Fulô! Cadê teu Sinhô, que nosso Senhor me mandou! Ah! Foi você que roubou [...]”. A mesma autora afirma que Jorge de Lima não conduz o discurso sob o olhar do afrodescendente, uma vez que, a figura da mulher negra aparece de forma erotizada e como usurpadora do amor de seu Sinhô. Contudo, no enredo da história é bem clarividente as condições sociais e sub-humanas que uma escrava era tratada. No caso, como objeto dos caprichos de sua senhora, como culpada pelo sumiço de utensílios da patroa, e depois dos desejos libidinosos do seu próprio patrão, sem qualquer chance de opinar ou se defender, sempre recebendo a condenação por quem detém o poder. O *locus* do poema vai mudando de acordo com a narrativa. Quando o emissor conta a história, o *locus* é de descrição de um conto, quando se reproduz a fala dos personagens se sobressai a ambientação dramática. Essas nuances são essencialmente importantes para o intérprete, que precisa internalizar cada momento do discurso para ser entendido pelo público.

Sobre a poesia da canção *Violeiro da Estrada* não há indicações na partitura a quem pertence a letra. Contudo no catálogo de obras elencado por Filho (1978, p. 115), têm-se as seguintes informações: “De 1936, aproveita estribilho folclórico recolhido na cidade de Vila Nova (Bahia) – às vezes também chamada *Tirana de Vila Nova* ou *Eu me agarro na viola*”. A música pertence à Waldemar Henrique, sendo possível que a letra também pertença ao mesmo autor, mas não se pode afirmar com certeza.

A poesia possui três estrofes, sendo a segunda um estribilho folclórico que se repete. Quanto à métrica dos versos, não há uniformidade total dos mesmos, no entanto a predominância é de versos heptassílabos ou redondilha maior, mantendo certo grau de linearidade do poema. O gênero lírico é predominante no discurso poético, evidenciado pela subjetividade exposta pelo narrador. Os verbos empregados nos versos encontram-se no presente do indicativo (vai, tem, agarro, é, etc.) Somente no início da segunda estrofe aparece o verbo (quisera), pretérito mais que perfeito do indicativo, para expressar um sentimento vivido no passado pelo eu lírico. “O passado como objeto de narração pertence à memória. O passado como tema do lírico é um tesouro de recordação”. (STAIGER, 1975, p. 55).

A semântica do poema retrata a lida do violeiro, um dos tipos característicos do sertão nordestino que se divide na tarefa de cuidar do gado e/ou cantar suas canções à moda da viola⁴⁴. No primeiro momento do discurso o eu lírico retrata o dilema estabelecido entre o trabalho de cuidar do gado e tocar a viola: “Todo o homem que é vaqueiro, vai pro campo vaquejar, mas nem todos tem destino de trabalhar! Eu me agarro na viola e a viola em mim!”. No estribilho da canção, o emissor decide pedir dispensa do seu patrão, porque foi chamado para cantar na Vila Nova (uma cidade da Bahia). Na terceira estrofe, expõe suas desculpas pela decisão tomada: “Não quisera ser ingrato com o amor da minha vida, mas o triste violeiro tem outra lida“. Ou seja, o eu lírico expressa um caminho de liberdade, mas ao mesmo tempo solitário inerente à sua decisão. E por fim repete o estribilho: “Ó seu moço me despache“, se despedindo no final: “Adeus sabiá!”. Logo, o *locus* do poema se assenta no dilema entre largar o trabalho de vaqueiro para se aventurar como violeiro evidenciando os afetos de alegria e tristeza.

Aspectos musicais

⁴⁴ É verdadeiramente o grande instrumento da cantoria sertaneja. Violeiro é sinônimo de cantador, outrora amarravam uma fita nas cravelhas, depois de cada vitória nos desafios. As violas enfeitadas eram troféus consagrados e invejados. Foi o primeiro instrumento de cordas que o português divulgou no Brasil. (CASCUDO, s/d, p.909).

Tabela 3
(Canções de outras regiões do Brasil e de cunho afrobrasileiro)

Peça	Fórmula de compasso	Tonalidade (s)	Tessitura	Forma	Observações
Chorinho (1932)	2/4; 2/2 Binário.	Dó menor	Dó 3 ao Mib 4	A/B	A seção A é a parte introdutória da peça (piano imitando flauta violão e cavaquinho). Na seção B entra o solo vocal (com mudança de caráter)
Essa Negra Fulô! (1935)	2/4, 4/4, 2/4, 4/4, 2/4, 4/4, 2/4, 6/4, 2/4, 4/4, 2/4, 4/4, 2,4, 6/4, 2/4 Binário, quaternário e seis por quatro (binário composto)	Fá menor, Ré menor, Ré maior, Si menor, Dó maior, Ré maior, Ré menor, Fá maior, Fá menor,	Lá 2 ao Fá 4	Não tem forma regular. Obs: Ver particularidades.	A peça é extensa, com várias seções, dois recitativos. Há um motivo ritmo-melódico que se repete ao longo da peça com pequenas variações.
Violeiro da Estrada (1936)	2/4; 4/4 Binário/quaternário	Mib maior	Sib 2 ao Mib 4	A/B Estrófica	Contém duas estrofes e um refrão.

Similaridades

De uma forma geral, as três peças se apropriam de formulação de compasso binário, com alterações que objetivam mudança de caráter e /ou adequação do texto à música.. Não há similaridades quanto à questão de escolha de tonalidade. Contudo, quando o compositor não se mantém no mesmo campo harmônico, utiliza tons vizinhos, embelezamento cromático para dar cores ao discurso da canção. Quanto á tessitura, as duas canções que abrangem notas mais graves são: *Essa Negra Fulô!* e *Violeiro da Estrada*, enquanto que a peça *Chorinho* se mantém em uma região media, sem explorar os extremos vocais. Quanto à forma, é evidente a estruturação binária, nas canções *Chorinho* e *Violeiro da Estrada*, sendo a segunda, canção estrófica. *Essa Negra Fulô!* É a canção de maior especificidade, construída em cima de um poema longo, requereu do compositor um processo construtivo diferente das outras canções analisadas.

Particularidades

Sobre a canção *Chorinho*⁴⁵ evidencia-se na seção A, a condução melódica em figuração anacrústica. O fraseado musical é composto por um conjunto de notas curtas em graus conjuntos. Observa-se nos compassos 1, 2, 9 e 10 um sistema circular de notas, enfatizando a nota lá bemol, (o sexto grau da tonalidade)⁴⁶. Na seção B, compasso 17, o motivo melódico muda e se explora o tempo fraco da métrica musical. A melodia na linha do canto tem início com a nota Dó, que chega ao Si bequadro por apogiatura, (Si bemol), norteando o teor lamurioso do choro. No compasso 19, segue-se um conjunto de tercinas ascendentes e descendentes em graus conjuntos que finalizam em mínimas, também em graus conjuntos. A partir do compasso 25, apesar de não haver tercinas, a melodia continua usando um grupo de semicolcheias em graus conjuntos no tempo fraco do compasso, terminando o fraseado em semínimas. Na linha do canto, é importante atentar para as alterações nas notas, pois certamente foram utilizadas para realçar a forma brejeira e afetuosa de se executar a canção. Estas indicações estão presentes nos compassos 18 e 19 (Si bequadro), no compasso 22 (Mi bequadro), no compasso 25 (Fá sustenido), e se repetem em outros trechos da música.

⁴⁵ A peça é uma miniatura onde contracenam os três elementos básicos do chorinho brasileiro: a flauta, o cavaquinho e o violão, em efeitos através do piano, O todo é de brejeirice e a introdução mostra acompanhamento em uma imitação de flauta, pela mão direita, com notas em *staccato* e *appoggiaturas*, tendo a esquerda como apoio rítmico, em acordes secos, lembrando o cavaquinho. (BRITO, 1986, p. 57).

⁴⁶ Nesse trecho da música há uma condução de notas de forma circular (*circulatio*), ou seja, uma linha que oscila em torno de uma nota. Portanto, isto seria um recurso do discurso retórico que ressaltaria o trecho em que está sendo executado, chamando a atenção do ouvinte para a narrativa.

As notas alteradas ou dissonâncias aparecem como recurso expressivo, e devem ser muito bem executadas seguindo o conteúdo do discurso musical.

De uma forma geral a primeira seção, se assenta na parte introdutória e carrega em sua natureza um caráter de alegria. O uso constante de semicolcheias, acompanhadas pontualmente por apogiaturas, já enunciam a maneira chorosa que será evidenciada na seção B. As alterações nas notas dos acordes também já se fazem presente: bequardos, sustenidos e bemóis aparecem logo na primeira seção, para configurar o que será proposto na seção seguinte. A progressão harmônica se compõe de sétimas, acordes invertidos, acordes maiores e menores caracterizando uma flutuação em campos harmônicos próximos da tonalidade principal. A seção B tem início no compasso 17, onde ocorre a fruição constante norteadada pela linha do baixo e pela própria melodia que se desenvolve em meio à tercinas e síncopes. Ainda na seção B, as indicações de agógica, *ritardando*, *ralentando*, *morrendo* presidem a construção da peça, e são importantes em sua execução, uma vez que caracterizam a maneira que os chorões executavam suas músicas.

The image displays a musical score for a piece in 2/4 time, marked *Allegretto* with a tempo of 126. The score is divided into two systems. The first system includes a vocal line (Canto) and a piano accompaniment (Piano). The piano part features a circulatory movement around the note F4 (Lá bemol) and uses slurs. The piano part is marked *p* and *com expressão*. The harmonic progression in the piano part is indicated by Roman numerals: V⁷/4, i/3, II⁷, and V⁷/3. The second system, starting at measure 4, shows a harmonic progression with seventh chords and inverted chords, marked with Roman numerals: I⁷, iv/3, i/5, II⁷, and vii^o. The piano part in the second system includes a circled note with a flat sign and a circled note with a sharp sign. The vocal line in the second system has a circled note with a sharp sign and a circled note with a flat sign. The score includes several annotations: 'Indicações de dinâmica na introdução' (Dynamic indications in the introduction), 'Movimento circulatório em torno da nota Lá bemol e apogiaturas.' (Circulatory movement around the note F4 and slurs), 'Condução harmônica com sétimas e acordes invertidos' (Harmonic progression with seventh chords and inverted chords), and 'Acidentes que serão usados no decorrer da peça' (Accidents that will be used throughout the piece). The score also includes a circled tempo marking 'Allegretto J. 126' and a circled dynamic marking 'p'.

13 ♠ Início da parte vocal

8va ----- loco Al- ta

8va ----- loco *cedendo*

iv/5 i/5 II V i i

Seção B 18 *cromatismo*

Noi-te... o si-lên-cio pa-rou para ou-vir o cho-ri-nho,
Mú-si-ca vai por es-se mun-dão que se cha-ma sau-da-de,

Cromatismo

ii7 V7 viiº i II V IIb6

22 *Alterações nas notas* *f* *ritard.*

que os cri-ou-los to-ca-vam fa-lan-do com a Lu-a
con-du-zin-do três al-mas de-mais bra-si-lei-ras E as es-se-re-na

f *ritard.*

rall.

26 *Figuração rítmica na segunda metade do tempo*

tre-tan-las do Ao som do vi-o-lão, da flau-ta e ca-va-
os de-dos a-mo-ro-sos, nas cor-das so-lu-

Alteração de notas

cromatismo

Figuração anacrústica e deslocamento de acentos

qui-nho Ho-ras in-tei-ras a-que-le cho-ri-nho a-cor-da_a ru-a_a dor-me-
çan-tes, con-tam his-tó-rias, con-sa-gram a-man-tes

Parte final da peça

33 rit. 2. allarg. Dal $\frac{3}{4}$ al $\frac{2}{4}$

↑ci-da E a na paz da noi-te en-lua-ra-
Nota mais grave da peça

morrendo rit. allarg. Fim pp

Grupo de figuras 11 – *Chorinho*, compassos variados. (FUNDAÇÃO CARLOS GOMES, 1996, pp. 90 a 92).

Essa Negra Fulô! É a canção de maior extensão no repertório geral do compositor. Por conta da estrutura do poema de Jorge de Lima, Henrique teve que adequar a parte musical em função da dramaticidade inerente ao texto literário. Para isso, foi necessário mudar as formulações de compasso por 15 vezes (usando compassos simples e composto), tudo isso para adequar o texto à métrica musical e como recurso expressivo. Da mesma forma o compositor fê-lo com a harmonia. Inicia em Fá menor, depois segue para Ré menor, Ré maior, Si menor, Dó maior, volta para Ré maior, Ré menor, Fá maior e Fá menor. Por conta do drama contido na gramática verbal, o compositor explora os cromatismos tanto na linha do piano, quanto na linha vocal, reforçando o grau de tensão presente na peça. Há um motivo rítmico e melódico que se repete com pequenas variações ao longo da canção, norteando o mote textual: “Essa negra Fulô!”. Retoricamente essa figura de repetição é caracterizada como *Epistrophe*⁴⁷, tendo a finalidade de evidenciar um argumento principal do discurso, merecendo atenção por parte do intérprete. Outro trecho que se repete e merece atenção é nas

⁴⁷ É a repetição do mesmo fragmento musical ao final de diversas unidades. Essa figura se usa para afirmar ou negar uma coisa com muita determinação. (CANO, 2011, p. 112)

chamadas da patroa: “Ó Fulô, ó Fulô!”, aparecendo algumas vezes com variação melódica, e em outras vezes o instrumento acompanhador reforça o chamado em forma de eco, para dar ênfase à entonação usada pela senhora, que transparece impaciência e autoritarismo. Nesse caso, se faz uso da *Ecphonesis*, uma figura retórica que ressalta exclamações na gramática textual. Na tabela abaixo, pode ser visualizado com mais detalhes a estruturação da peça:

Tabela 4
(Particularidades da canção *Essa Negra Fulô*)

Seções	Compassos	Tonalidades	Discurso textual
1ª seção	Compassos 1 ao 16	Fá menor	Narração
2ª seção	Anacruse do compasso 18 a 29	Ré menor	Voz da Sinhá chamando a Negra Fulô, dando tarefas á mesma
3ª seção	Compasso 30 a 60	Ré maior	Narração + voz de comando da Sinhá.
4ª seção	Compasso 61 a 87	Si menor	Voz da negra Fulô contando história + narração + chamado da Sinhá
5ª seção	Anacruse do compasso 88 a 95	Dó maior	Voz da negra Fulô cantando uma variação de cantiga folclórica.
6ª seção	Compasso 96 a 106	Ré maior e Ré menor	Narração + voz de comando da Sinhá
7ª seção	Anacruse do compasso 107 a 112	Fá maior	Voz da Sinhá acusando a negra Fulô.
8ª seção	Compasso 113 a 137 (1º Recitativo)	Fá maior	Narração + acusações da Sinhá.
9ª Seção	Compasso 138 a 146 (2º Recitativo)	Fá maior	Narração

10ª Seção	Compasso 147 ao fim Coda	Fá menor	Lamento da Sinhá e acusações finais.
-----------	-----------------------------	----------	---

Como pode ser observado, na quinta seção (compassos 88 a 95), o compositor se apropriou parcialmente da melodia de uma cantiga folclórica (*Uma, duas angolinhas*) para dar mais ênfase ao texto cantado pela negra Fulô. Tal processo construtivo se consolidou como uma das formas de se fazer música nacional, de acordo com os conselhos de Mário de Andrade, acatado por Waldemar Henrique. Ainda nesse trecho é interessante notar na partitura (compasso 88), na linha do canto, um provável erro de edição, se comparado a algumas gravações. No primeiro tempo do compasso 88, a nota indicada é Lá, no entanto nas gravações de Jorge Fernandes (gravadora Sinter-1955) e na interpretação de Maria Helena Coelho, acompanhada pelo próprio compositor Henrique (gravadora Dex 1976), a nota entoada é Sol. Pelo fraseado melódico da cantiga empregado nesse trecho, e pela audição das gravações, conjectura-se que a nota Lá, foi grafada de forma incorreta, prevalecendo a entoação da nota Sol.

Outro momento da canção que merece destaque encontra-se nos compassos 109 e 110, e se repete nas seções subsequentes. O cromatismo que embala a frase de acusação emitida pela patroa: “Ah! Foi você que roubou! Ah! Foi você que roubou!” intensifica o grau de dramaticidade do discurso. Na segunda vez que a frase se repete, o cromatismo vem transportado para uma terça acima, ressaltando a entonação de voz da patroa.

Sobre os dois recitativos contidos na oitava e nona seção, é evidente a intenção do compositor em querer ressaltar a narração textual que contém o clímax da história. É nesse momento do discurso, que a negra Fulô é castigada pelo feitor na frente do Sinhô. Obcecado pela nudez da negra, o patrão não esconde seus interesses libidinosos, que serão consumados no segundo recitativo. O acompanhamento pianístico acontece em blocos de acorde, como é comum na forma de recitativo, e a linha vocal segue em graus conjuntos, notas rebatidas, sendo os saltos pontuais para se ressaltar um momento específico. Na passagem do compasso 116 para o 117, há um salto de nona, evidenciando o momento em que a negra fica despida. Semelhantemente no segundo recitativo, compassos 140 e 141, ocorre o salto de oitava, ressaltando circunstância similar. No início do compasso 144, há uma indicação de fermata, indicando uma suspensão de tempo. Em retórica, essa figura é chamada *Suspension* - interrupção, retardamento, ou detenção do discurso musical – (CANO, 2011, p. 180). Esta figura aparece exatamente no momento em que o patrão vai possuir a negra Fulô.

A peça termina com a voz da patroa se lamentando pela perda do marido. Com a formulação de compasso 6/4, voltando à tonalidade inicial da peça (Fá menor). O discurso se torna mais pesado, evidenciado pela figuração rítmica (notas mais prolongadas), cromatismos e pela aparição da nota mais aguda da peça (Fá 4). Mais uma vez é factível o sinal da fermata no compasso 156, agora em cima de uma pausa, caracterizando outra figura retórica chamada *Suspiratio* - fragmento melódico interrompido por meio de silêncio – (CANO, 2011, p. 196). Isso para terminar a peça com o mote: “Essa Negra Fulô!”.

The image displays a musical score for voice and piano, divided into three systems. The first system, labeled 'Canto' and 'Piano', shows the beginning of the piece in F minor (2/4 time). It includes tempo markings 'Andantino' and 'Indicação de andamento'. The piano part features a forte dynamic (*f*) and a 'deciso' (decisive) character. The second system, starting at measure 14, includes the lyrics 'Essa Negra Fulô!' and 'Ó Fu-'. It is annotated with 'Motivo que se repete ao final das seções', 'Epistrophe', and 'Mudança de tonalidade para Ré menor'. The piano part is marked 'cedendo'. The third system, starting at measure 18, includes the lyrics 'lô, Ó Fu- lô! (E-ra a fa-la da si- nhá) Vai for-rar a mi-nha ca- ma,'. It is annotated with 'Notas rebatidas' and 'Ephônesis'. The piano part is marked 'mf comodo' and 'p com expressão'.

System 1: Canto (Andantino), Piano (Andantino, *f*, deciso). Tonalidade em Fá menor.

System 2: Canto (14) (Epistrophe), Piano (cedendo). Motivo que se repete ao final das seções. Início da 2ª Seção. Mudança de tonalidade para Ré menor.

System 3: Canto (18) (Ephônesis), Piano (mf comodo, p com expressão). Notas rebatidas.

3ª Seção - Tonalidade de Ré maior

30

Es-sa ne-gri-nha Fu-lô fi-cou lo-go prá-mu-ca-ma prá-vi-gi-ar a Si-nhá prá_en-go-mar pro Si-

com vivacidade *a tempo* *meno*

Indicações de caráter e agógica

39

Ó Fu-lô... Ó Fu-lô... (E-ra_a fa-la da Si-

f *vivo* *rit.* *meno*

O chamado da Sinhá com efeito de eco na linha do piano.

Trecho com notas mais graves da peça

50

cei-ra, vem me ca-tar ca-fu-né, vem ba-lan-çar mi-nha

ten. *pp*

4ª Seção - Campo harmônico de Si menor

61

*E-ra_um di-a_u-ma prin-ce-sa que vi-vi-a num cas-te-lo, que pi'ssu-

↑ Fala da personagem: Negra Fulô

scherzando

86 Início da 5ª Seção - Campo de Dó maior

ni-nos, Fu-lô ... "Mi-nha mãe me pen-ti-ou, mi-nha mã-dras-ta m'en-ter-

Melodia que imita a cantiga folclórica
Uma, duas angolinhas.

cedendo

91 Continuação da cantiga

rou pe-los fi-gos da fi-guei-ra que_o sa-bi-á be-lis-cou..."

allarg. p

96 Início da 6ª Seção - Campo harmônico de Ré maior

Es-sa Ne-gra Fu-lô! Es-sa Ne-gra Fu-

↑ Epistrophe ↑

f tempo primo

101 Campo harmônico de Ré menor

lô! Ó Fu-lô, ó Fu-lô! (E-ra fá-la da Si-

Ecphonesis

105 Início da 7ª Seção - Tonalidade de Fá maior

Mudança de formulação de compasso

nhácha-man-do_a Ne- gra Fu- ló) Ca- dê meu fras- ço de chei- ro que teu Si- nhô meman-dou

108 Cromatismos repetidos uma terça acima

Mudanças de formulação de compasso

Ahl Foi vo- cê que rou-bou... Ahl Foi vo- cê que rou- bou.

111 Início da 8ª Seção - Recitativo

Es- sa Ne- gra Fu- ló) O Si- nhô foi ver a

136 9ª Seção - 2º Recitativo

deciso

Es- sa Ne- gra Fu- ló) O Si- nhô foi a- çoi-

O silêncio como recurso expressivo

143

lou nu- f- nha_a, Ne- gra Fu- lô. Es- sa Ne- gra Fu- lô! Es- sa

com expressão

146

10ª Seção - Campo harmônico de Fá menor -
Coda

Mudança de formulação de compasso

Ne- gra Fu- lô! Ó Fu- lô! Ó Fu-

155

O silêncio como recurso expressivo →

Final da peça

bou. Foi vo- cê, Ne- gra Fu- lô. Es- sa Ne- gra Fu- lô!

accl. riten.

Grupo de figuras 12 – *Essa Negra Fulô!*, compassos variados. (FUNDAÇÃO CARLOS GOMES, 1996, pp. 113 a 125).

Sobre a canção *Violeiro da Estrada* pode-se pontuar o caráter contrastante das seções A e B. Começando pela figuração rítmica que na introdução se assenta em tempo binário, mudando para quaternário, deixando o clima mais pesado. A indicação de caráter na partitura é (Triste), combinando com o acorde de Fá diminuto com sétima menor, na cabeça do tempo (compasso10). Nesse trecho o compositor caminha por tonalidades próximas do campo harmônico principal, no caso a dominante (Si bemol), no entanto é passageiro. O baixo que

imita o som do cordofone, dar ênfase às dissonâncias, cromatismos, prolongando a sensação de repouso, terminando com uma cadência perfeita (V, I). Ainda na seção A, pontua-se a figuração rítmica, prevalecendo o grupo de colcheias, havendo apenas um grupo de tercinas para ajustar a métrica no compasso 15. Sobre a condução melódica observa-se o uso de graus conjuntos, terças, um salto de quinta justa (compasso 11). A nota mais grave encontra-se no compasso 12 (Si bemol). Na seção B ocorre a mudança de formulação de compasso, voltando para o que foi proposto na introdução 2/4, e a indicação de caráter é (Alegre). A condução harmônica segue alternando os acordes de tônica (Mi bemol) e a dominante (Si bemol) com sétimas e inversões. Quanto ao fraseado ritmo há a incidência de semicolcheias e tercinas, evidenciando o caráter mais leve do trecho verbal, uma vez que o violeiro decide largar seu trabalho de vaqueiro para cumprir um chamado em Vila Nova (cidade da Bahia) para fazer o que gosta: cantar acompanhado de sua viola.

Início da peça

Piano

m.d.

m.e.

m.d.

5 Tonalidade de Mi bemol

10 *Triste* Indicação de caráter

Triste

mp

Nota mais grave da peça

Salto de quinta justa

To-do o ho-mem que é va- quei-ro, vai pro cam-po va- que- jar- mas nem to-dos têm des-
 Não qui-ze- ra ser in- gra- to com o_a-mor da mi- nha vi- da, mas o tris- te vio-

Acorde diminuto com sétima menor

Seção B - Mudança de caráter

Alegre

16

mim, ca- da um com su- a sor- te pois o mundo é as- sim! Ó, seu mo-ço, me des-
mim. Meus a- mi- gos vou em- bo- ra, meu vi- ver é as- sim!

Alegre

Mudança na fórmula de compasso

20

Figuração rítmica em semicolcheias e tercinas

pa- che que man- dá- ram me cha- mar,

35

Finalização da peça

ao % A- deus! Sa- bi- á...

Fim

Fim

ritard.

Grupo de figuras 13 – *Violeiro da estrada*, compassos variados. (FUNDAÇÃO CARLOS GOMES, 1996, pp. 266 a 268).

Aspectos interpretativos

A variedade contida nesse grupo de canções mostra como a cultura brasileira é híbrida e rica. Cada região representada tem suas especificidades, e sua forma de expressão característica. O compositor Henrique quis mostrar isso, quando musicou versos que falavam

sobre a vida dos chorões, (músicos em evidência desde o século XIX e primeira metade do XX, no Rio de Janeiro); Quando retratou a figura do violeiro no interior nordestino; e quando musicou versos que descreviam questões existenciais da mulher negra, ainda escrava. Tais circunstâncias e particularidades precisam ser absorvidas pelo intérprete para transparecer essa diversidade em seu discurso. Como foi visto nos aspectos literários, há nesse grupo de canções a incidência do gênero lírico, narrativo e dramático, exigindo do emissor uma postura distinta para retratar todas as nuances presentes na gramática verbal e musical.

O cantor deve pensar em tudo que canta e não saber apenas de memória os versos e a melodia; tem que viver o que está cantando, colocar-se dentro da estória, sentir os problemas, as alegrias, as tristezas do poema, não ficar alheio aos versos [...] o cantor sem alma nunca chegará a ser um grande artista, mesmo que tenha uma bela voz e uma técnica perfeita; quantas vezes se ouve um artista e se faz o seguinte comentário: não disse nada. (PINTO, 1985, p. 88).

Sobre as questões de andamento as peças *Chorinho* e *Essa Negra Fulô!* já trazem consigo as indicações: Na primeira peça a descrição é *allegretto* (=126/tempo da semínima por minuto), na seção B, a indicação é *cedendo*, *ritardando*, implicando em mudança de agógica por conta da variação no caráter do discurso. Na peça *Essa Negra Fulô!* A indicação inicial é *Andantino*, contudo as mudanças de agógica são constantes e devem ser estudadas detalhadamente pelo intérprete. *Violeiro da Estrada* não traz explicitamente tais descrições, porém, é possível conjecturar sobre as mesmas, baseado no que o compositor escreveu sobre agógica e o caráter da peça. Na seção A, o caráter é de tristeza e prevalece o *rallentando*. Por conta desses indicativos e pela configuração rítmica em colcheias, conjectura-se que o andamento seja *Andante*, nem tão lento, nem tão rápido. Quando começa a seção B, o caráter é alegre, a figuração é de semicolcheias e grupos de tercina. Logo, o discurso adquire leveza e seria propício utilizar o *allegretto*, contrastando com o caráter da seção A.

Ainda retratando os aspectos interpretativos da canção *Violeiro da Estrada*, seria desejável que o executante pudesse tomar contato com a tradição dos cantores violeiros e tentasse extrair as peculiaridades inerentes a esse gênero vocal. No caso, é comum o uso de ornamentos vocais⁴⁸, que caracterizem esse tipo de interpretação. Uma boa gravação dessa canção se fez na voz do tenor paraense Antônio Wilson Azevedo, acompanhado por Ana

⁴⁸ Parece que os ornamentos são uma das primeiras manifestações no seu estado rudimentar. O homem do campo, o marinheiro, o cantor popular, enfim, quando procura modular a voz ensaia mil requiebrs com que julga aumentar a beleza do canto. Pacheco (2009, apud Vieira, 1899, p.401)

Maria Adade⁴⁹. Na execução realizada por este cantor, percebe-se a utilização de floreios em alguns momentos pontuais da canção para caracterizar o gênero Tirana.

Na canção *Chorinho* é factual o caráter nostálgico preexistente nessa maneira de se tocar ou cantar. Porém na seção A (introdução), observa-se um caráter mais celebratório, expressivo, talvez representando essa maneira de se auto afirmar como expressão cultural existente. Quando se inicia a linha vocal, o caráter é de lamúrias. Logo no compasso 18 aparece uma apogiatura descendente (si bemol- si bequadro), evidenciando o cromatismo e o teor choroso da peça. Em seguida há um conjunto de tercinas, iniciadas na segunda metade do primeiro tempo, enfatizando o deslocamento característico desse tipo de interpretação. Nesse sentido, se faz necessário ter sensibilidade e fluidez na condução do discurso. A métrica existe, porém a atmosfera da música pede liberdade de execução, o uso do tempo rubato⁵⁰ é constante.

Mas interpreta-se mal as canções de Waldemar Henrique. Pouquíssimos cantores assimilam sua rítmica, passando por cima de detalhes, arredondando as sincopas, alargando aqui ou ali a bel prazer, aproximando-se dos mais simples padrões interpretativos, no que as canções passam simplesmente a adquirir feições de trechos corriqueiros, cheias de lugares comuns bobíssimos, desprovidas de seu esplendor original. (FILHO, 1978, p. 93)

Logo, é interessante que o cantor e acompanhantes estejam caminhando em conformidade, para dar a peça um sentido encorpado, e não passem insegurança em sua performance. As palavras precisam ser bem pronunciadas. O discurso verbal como foi visto, é repleto de figurações. Tais recursos só acentuam o grau poético contido na canção. Como a canção é composta de duas estrofes, é interessante acentuar o aspecto choroso na segunda estrofe. A própria letra da canção dá essa abertura, quando no discurso se enuncia: “E a música vai por esse mundão que se chama saudade”. O timbre utilizado ao emitir a palavra (saudade) pode ser chorado, arrastado, assim como em todas as partes cromáticas do discurso musical. A maneira de execução deve nortear essa atmosfera livre, lânguida, brejeira, mas ao mesmo tempo firme em sua proposta de afirmação.

*Essa Negra Fulô!*⁵¹ É uma peça de cunho narrativo-dramático e exige do intérprete um estudo minucioso de suas partes, para que se estabeleça um discurso convincente. O primeiro passo é entender como se desenvolve a narrativa, atentando para a fala dos personagens: (a

⁴⁹ Gravação disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yy1soTI-WTU>. Acessado em 04/11/16

⁵⁰ O tempo rubato ou tempo roubado se assenta em alterações rítmicas e/ou de andamento com finalidades expressivas. É uma constância na música brasileira. Pacheco (2009, p. 234) descreve os aspectos interpretativos empregados pelos cantores de modinhas, no Brasil colonial, e salienta o uso do tempo rubato como prática comum. Inclusive o uso pontual das síncopes caracteriza essa prática.

⁵¹ *Essa Negra Fulô!* é ímpar em toda a obra waldemarenriquiana, fugindo ao aspecto miniatúresco em razão dos 88 versos e da lentidão que é exigida pelo texto predominantemente recitativo. É uma peça espontânea, lírica, mas de grande força, que fica muito bem nos grandes intérpretes. (FILHO, 1978, p. 97)

Sinhá e a negra Fulô). As nuances e entonações precisam ser clarividentes para dar corpo ao discurso. O mote textual: “Essa negra Fulô!” merece atenção cada vez que for emitido, assim como as chamadas da senhora: “Ó Fulô!”, que adquirem mais dramaticidade conforme o humor da patroa. Apesar de tratar-se de uma canção de câmara, é requerente um nível de teatralidade por conta da forma em que o texto poético e musical foi construído.

A voz é, portanto, mais do que as palavras que são pronunciadas, mais do que a qualidade do som que sai da boca; é o corpo inteiro, caixa de ressonância que fala, emanando energia. Primeiramente, tratar da expressão da voz supõe igualmente tratar da execução. A voz humana é o único instrumento que se caracteriza por reunir num mesmo corpo executante e meio de execução – seja do cantor, do ator, do contador de histórias. Por essa razão, todos os elementos que concorrem à execução de uma obra oral (encenação, ritmo, jogo da voz etc.) representam papel importante. (VALENTE, 1999, pp. 119 e 120)

[...] a ideia central deve ser apresentada ao público pelo artista desde a primeira palavra e desde a primeira nota; o estado de espírito deve ser sentido de antemão. Isto depende, em parte, da postura do cantor e da expressão do seu rosto durante o prelúdio, que devem despertar o interesse para o que vem depois e dirigi-lo para a música e para a letra. (LEHMANN, 1984, p. 161).

Ainda retratando a fala da patroa, é importante dizer que as notas mais graves e mais agudas estão contidas no contexto em que esta aparece. No compasso 50 a melodia vai até Sol 2, a letra diz: “Vem me catar cafuné”; enquanto no compasso 155, a extensão melódica segue até o Fá 4, norteando o texto verbal: “Ah! Foi você que roubou”, emitido com grande drama pela Sinhá.

A personagem Fulô é ouvida apenas em dois momentos do discurso. Ambos, atendendo a ordem da patroa que pediu para que a mucama lhe contasse uma história. Nesse instante, é importante que o intérprete utilize um timbre mais suave e pronuncie as palavras de acordo com as modificações feitas pelo compositor, evidenciando a linguagem coloquial utilizada por Fulô. (pi'ssuía, má).

Outra parte que merece atenção nessa peça, encontra-se na emissão dos recitativos propostos nas seções 8 e 9. O texto quase falado (*parlando*) é um recurso utilizado na música vocal teatral. Aqui nesse contexto, além de convergir com o drama da peça, também funciona como ícone explicativo do que acontece na história. Nesse momento o ator-narrador precisa utilizar bem a articulação das palavras e entonações inerentes ao discurso, para que arrebate a atenção do público, sem causar monotonia.

Há dois momentos de silêncio⁵² no discurso musical, que são importantíssimos para a composição interpretativa. O primeiro acontece por interrupção da frase com o sinal de fermata (compasso 144), permitindo com que o ouvinte faça conjecturas em seu pensamento do que possa estar acontecendo... (momento em que o Sinhô possui Fulô). No compasso 156, o silêncio acontece também por meio de fermata, agora em cima da pausa de semicolcheia. Após o desabafo da Sinhá, só resta um último suspiro, para retomar o mote principal da peça e terminar a história cantando: “Essa Negra Fulô!”.

De todas as peças elencadas no repertório de Waldemar Henrique, *Essa Negra Fulô!* é a que mais foge dos padrões empregados pelo compositor no que diz respeito ao tamanho da canção, mudanças constantes de agógica e alto grau de dramaticidade. Talvez por isso o conhecimento operístico de alguns intérpretes tenha ajudado num excelente resultado performático. Maria Helena Coelho (gravadora DEX, 1976), acompanhada pelo próprio autor conduziu a canção de forma belíssima, conseguindo dar vida ao discurso por conta das nuances empregadas em sua interpretação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A canção brasileira se assenta como um objeto científico em investigação. Ainda há um vasto campo a ser pesquisado, muitas lacunas a serem preenchidas. Uma das iniciativas implementadas pelo Diretório de pesquisa Resgate da Canção Brasileira (Universidade Federal de Minas Gerais), tem sido promissora para a catalogação e estudo dessas obras. Através desse grupo de estudo, foi criado um guia de consulta⁵³ sobre obras brasileiras, a partir do ano de nascimento de Alberto Nepomuceno (1864). Através dessa fonte eletrônica é possível ter informações sobre os compositores, partituras, gravações que podem auxiliar o pesquisador e o intérprete em seu trabalho investigativo. As informações sobre Waldemar Henrique, e parte de suas peças, estão catalogadas nessa fonte, assim como de muitos outros compositores que fizeram parte do arcabouço constituinte da canção de câmara no Brasil. O site é aberto para contribuições e visa a inserção contínua de novas fontes.

⁵² Resumidamente, poderíamos afirmar que a função mais conhecida e, de certa forma, intuitivamente compreensível, é a de pontuação do fraseado. Isto parece claro em praticamente toda música vocal escrita sobre textos verbais, sobretudo a música tonal, onde o discurso lógico-linguístico normalmente coincide com o discurso musical. (VALENTE, 1999, p. 90)

⁵³ O guia de consulta está disponível em: <https://www.grude.ufmg.br/cancaobrasileira>.

No caso desse trabalho, buscou-se contribuir com o estudo analítico e interpretativo de peças que ainda não haviam sido elencadas em pesquisas, salvo a canção *Foi Bôto Sinhá!* - a primeira da série *Lendas Amazônicas* - que já ocupava os olhares investigativos de pesquisadores intérpretes. No entanto, a análise empregada para o estudo dessa canção deu-se pelo viés da retórica, buscando encontrar outras nuances ainda não elencadas nas abordagens anteriores. Salientando que, através da linguagem retórica é possível visualizar com maior clareza as partes do discurso. Embora o emprego da mesma seja pouco usual em canções do século XX, é um recurso que pode ajudar o intérprete a compor um arcabouço interpretativo. Seguindo as etapas do discurso e fazendo associações com as figuras retóricas é possível concatenar informações importantes para a execução de uma peça musical.

Viu-se que o foco principal do trabalho do compositor Waldemar Henrique, estava fincado nas peças de cunho Amazônico, no entanto, o artista também descreveu outros Brasis, enfatizando a diversidade e a hibridez cultural dentro de um único país.

O estudo da estética empregada pelos cantores na era do rádio, baseado em informação histórica, foi uma forma encontrada para demonstrar o quanto a influência Italiana era forte naquele contexto, e o quanto os intérpretes mostravam competência no que faziam, uma vez que, havia um mercado competitivo, e todos queriam encontrar o seu espaço naquele cenário de novidades e possibilidades. Grandes vozes chegavam ao público por meio do rádio e gravações. A canção se popularizou e alcançou as mais diversas camadas sociais, estabelecendo gostos.

Fazer conjecturas, baseado em informações históricas, são fatores cruciais para quem almeja construir um caminho interpretativo. O compositor lança a sua obra, contudo o intérprete a executa implementando sua marca. Tal processo construtivo se firma através da investigação.

REFERÊNCIAS

- ACMENO, Bastos. **Poesia brasileira e os estilos de época**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.
- ALBIN, Ricardo Cravo. **O livro de ouro da MPB. A História de nossa música popular de sua origem até hoje**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- ALMEIDA, Renato. **História da Música Brasileira**. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp. Editores, 1942. [1926]
- ANDRADE, Mário de. **O Banquete**. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 1989.
- _____. **Aspectos da Música Brasileira**. Rio de Janeiro: Vila Rica, 1991. [1965].
- _____. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3ª ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.
- BILAC, Olavo e PASSOS, Guimarães. **Tratado de versificação**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1905.
- BRITO, Maria Lenora Menezes. **Uma Leitura da Música de Waldemar Henrique**. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1986.
- CALABRE, Lia. **A Era do Rádio**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- CANO, Rúben López. **Música e retórica em el barroco**. Universidad Nacional Autónoma de México. Barcelona: Editora Amalgama Edicions, 2011. [2000]
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 10. ed.. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d. [1954]
- CLAVER FILHO, José. **Waldemar Henrique: O Canto da Amazônia**. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- COELHO, João Marcos (Org.). **Cem anos de Música no Brasil: 1912 – 2002**. São Paulo: Andreato Comunicações e Cultura: 2015.
- COSTA, Edilson. **Voz e Arte Lírica: Técnica vocal ao alcance de todos**. São Paulo: Lovise, 2001.
- ECO, Umberto. **Obra aberta**. Trad.Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2013 [1932].
- FUNDAÇÃO CARLOS GOMES. **Waldemar Henrique - Canções**. Belém: Secretaria de Estado de Educação, Fundação Carlos Gomes, Imprensa Oficial do Estado, 1996.
- GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das culturas**. 1ª edição, 13ª reimpr. Rio de Janeiro: LTC, 2008. [1973]
- GODINHO, Sebastião (org.). **Waldemar Henrique – Só Deus Sabe Por quê**. Belém: Fundação Cultural do Pará, 1989.

_____. **Waldemar Henrique da Costa Pereira**. Belém: Governo do Estado do Pará: Secretaria de Estado da Cultura, 1994.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons e ritmos**. 14^a ed. revisada e atualizada- São Paulo: Ática, 2006.

GRIFFITHS, Paul. **A música moderna: Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez**. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11^a ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KIEFER, Bruno. **Elementos da linguagem musical**. 2^aed. Porto Alegre: Movimento, 1979 [1969].

LARUE, Jan. **Guidelines for Style Analysis**. Nova Iorque: Norton and Company, 1970.

LEHMANN, Lilli. **Aprenda a cantar**. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Edições Ediouro. Editora Tecnoprint Sam, 1984.

MERRIAM, A. P. **The anthropology of music**. Evanston: Northwestern University Press. 1964.

MIRANDA, Ronaldo. **Waldemar Henrique, compositor Brasileiro**. Belém: Falangola, 1979.

MARIZ Vasco. **Figuras da música brasileira contemporânea**. Brasília: Universidade de Brasília, 1970.

_____. **A canção brasileira de câmara**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

NETO, Lira. **Getúlio: Do governo provisório à ditadura do Estado Novo (1930-1945)**. 1^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

PACHECO, Alberto. **O canto antigo italiano: Uma análise comparativa dos tratados de canto de Pier tossi, Giambattista Mancine e Manuel P. R. Garcia**. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2006.

_____. **Castrati e outros Virtuoses: a prática vocal carioca sob a influência da Corte de D, João VI**. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2009.

PÁSCOA, Márcio. **Ópera em Belém**. Manaus: Editora Valer, 2009.

PAZ, Ermelinda A. **As estruturas modais na música folclórica brasileira**. Rio de Janeiro: Cadernos didáticos UFRJ, n°8, 1994.

PEREIRA, João Carlos. **Encontro com Waldemar Henrique**. Belém: Falangola, 1984

PERSICHETTI, Vincent. **Twentieth-century Harmony. Creative aspects and practice.** New York: Norton, 1961.

SALLES, Vicente. **Música e Músicos do Pará.** 2ª ed. rev. e aum. Belém: Secult/Seduc/Amu-Pa, 2007.

SALLES, Vicente. **A modinha no Grão-Pará.** Estudo sobre a ambientação e (re) criação da modinha no Grão-Pará. Belém: Secult/IAP/AATP, 2005.

SANTOS, Boaventura de Souza. **A gramática do tempo.** São Paulo: Cortez, 2010.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética.** Trad. Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira.** São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **As origens da canção urbana.** Lisboa; Editora Caminho, 1997.

TODOROV, Tzvetan. **Nós e os Outros: A Reflexão Francesa sobre a Diversidade Humana.** São Paulo: Ed. Zahar, 1993.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e Música Brasileira.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. **Os cantos da voz: entre o ruído e o silêncio.** São Paulo: Annablume, 1999.

_____. Heloísa de Araújo Duarte. **Entre gritos e sussurros: os sortilégios da voz cantada.** São Paulo: Letra e voz, 2012.

VARGAS, Everton Vieira. **O legado do discurso: brasilidade e hispanidade no pensamento social brasileiro e latino-americano.** Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2007.

VATTIMO, Gianni. **A sociedade transparente.** Trad. Hossein Shooja e Isabel Santos. Lisboa: Relógio D'água, 1992 [1989].

ZUCON, Otávio e Braga, Geslline Giovana. **Introdução às culturas populares no Brasil.** Curitiba: Intersaberes, 2013.

ATAS DE CONGRESSO

PACHECO, Alberto (Org). **Actas do Simpósio A pronúncia do Português Europeu cantado.** Caravelas Cesem, Lisboa, 2009. Disponível em <http://www.caravelas.com.pt>. Acessado em 03/10/15

PACHECO, Alberto (Org). **Atas, Congresso Internacional “A Língua Portuguesa em Música”** Caravelas Cesem - FCSH, Lisboa, 2012. Disponível em <http://www.caravelas.com.pt>. Acessado em 03/10/15.

DISSERTAÇÕES E TESES

ALIVERTI, Márcia Jorge. **Uma Visão sobre a interpretação das canções amazônicas de Waldemar Henrique**. São Paulo: 2003. Dissertação de mestrado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Disponível em www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142005000200016&script=sci_arttext. Acessado em 04/10/15.

BARROS, Maria de Fátima estelita. **Waldemar Henrique: Folclore, texto e música no único projeto- a canção**. São Paulo: 2005. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas. Disponível em www.bibliotecadigital.unicamp.br. Acessado em 04/10/15.

CASTRO, Silvia Regina Lourenso de. **Corpo e Erotismo em cadernos negros: a reconstrução semiótica da liberdade**. São Paulo: 2007. Dissertação de mestrado. Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Disponível em http://www.edicoestoro.net/attachments/063_TESE_SILVIA_REGINA_LORENZO_CASTRO.pdf. Acessado em 28/10/16.

ELME, Marcelo Matias. **As técnicas vocais no canto popular brasileiro: Processos de aprendizagem informal e formalização do ensino**. Campinas: 2015. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas. Disponível em <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000954016>. Acessado em 17/08/16

KIENEN, João Gustavo. **Paisagens sonoras Amazônicas na obra de Arnaldo Rebello**. Manaus: 2014. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Amazonas. Disponível em <https://tiagodiniz07.files.wordpress.com/2015/05/joc3a3o-gustavo-kienen-dissertac3a7c3a3o-final.pdf>. Acessado em 04/01/16.

ROSA, Josineide. **Os interesses e ideologias que nortearam as políticas públicas na educação no governo Vargas 1930-1945: o caso do Espírito Santo**. Vitória: 2008. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Espírito Santo. Disponível em http://portais4.ufes.br/posgrad/teses/tese_3185_Josineide_Rosa_0.pdf. Acessado em 17/08/16

RECH, Solange. **Teoria do soneto de Giacomo da Lentini ao século XXI**. Santa Catarina: 2008. Dissertação de mestrado. Universidade do Sul de Santa Catarina. Disponível em <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp105365.pdf>. Acessado em 07/01/16.

SANTOS, Isabela de Figueiredo. **Lendas amazônicas de Waldemar Henrique: um estudo interpretativo**. Belo Horizonte: 2009. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em <http://livros01.livrosgratis.com.br/cp110385.pdf>. Acessado em 04/10/15.

SOUTO, Luciano Hercílio Alves. **Inter-relações entre Performance e Musicologia Histórica: Perspectivas para a interpretação musical**. São Paulo: 2015. Tese de doutorado. Universidade Estadual Paulista (UNESP). Disponível em <http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/123954/000830810.pdf?sequence=1>. Acessado em 06/10/16.

STOLAGLI, Juliana Starling. **O português brasileiro cantado: normas de 1938 e 2007, análise comparativa para interpretação de obras vocais em idioma brasileiro**. São Paulo: 2010. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/88141>>. Acessado em 03/10/15.

REVISTAS CIENTÍFICAS/ARTIGOS

ALMEIDA, Mauro Barbosa W. Direitos à floresta e ambientalismo: seringueiros e suas lutas. São Paulo: **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v19n55/a03v1955.pdf> acessado em 17/10/16

CONTIER, Arnaldo D. O Nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. Fênix - **Revista de história e estudos culturais**, outubro/novembro/dezembro 2004, vol. 1, ano 1, nº1, p.03. Disponível em www.revistafenix.pro.br/pdf/Artigo%20Arnaldo%20Daraya%20Contier.pdf . acessado em 03/10/15.

HERR, Martha. Um modelo para interpretação de canção brasileira nas visões de Mário de Andrade e Osvaldo de Souza. **Música Hodie - Revista do Programa de Pós-graduação Stricto-Senso da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás**, Goiânia, UFG, vol. 4 nº. 2, 2004, p. 27-38. Disponível em <http://revistas.ufg.br/index.php/musica/article/view/3933/11471>. Acessado em 03/10/15.

JACOB, E. K. Ontologies and the semantic web. **Bulletin of the American Society for Information Science and Technology**, apr./may, 2003.

SABOIA, Patrícia. Brasilidade e identidade Nacional. **Triádes – Transversalidade, design, linguagens – Revista do Programa de Pós-graduação em design da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro**, vol. 2, nº 1, Janeiro, 2013.

TRILHA, Mário. Entre óperas, castrados e perucas: as aventuras transatlânticas de Marcos Portugal. **Insight Inteligência**. São Paulo, Jan, Fev, Março, 2013, p. 84 a 98.

_____. Partitura da corte. **Insight Inteligência**. São Paulo, Out, Nov, Dez, 2013, p. 68 a 78.

REGISTRO AUDIO-VISUAL

COLEÇÃO WALDEMAR HENRIQUE. Produção de Laurenir Santos Peniche. Belém/Pará: Museu da imagem e do som-MIS/PA, 2005. 1 DVD-ROM

HENRIQUE, Waldemar. **Projeto Uirapuru: O canto da Amazônia**. Maria Helena Coelho Cardoso, canto e Waldemar Henrique, piano. Pará: Governo do Estado do Pará, 1976. 1 disco LP.

HENRIQUE, Waldemar. **Modinha Brazilian songs with guitar** (cd). Reginaldo Pinheiro, canto e Fábio Shiro Monteiro, violão. Alemanha: Aurea vox, 1998. 1 CD, Faixas 10 a 16.

PERIÓDICOS

DIÁRIO DO PARÁ. Maestro Waldemar Henrique ganha sala especial. Belém, 03 março, 1999. Caderno D, p.D1.

_____. Raro inédito e centenário. Belém: 15 Fev. 2005. Caderno D, p.1.

_____. MIS exhibe produção sobre Waldemar Henrique. Belém: 24 Fev. 2008. Caderno D, p.2.

CUNHA, João. Waldemar Henrique: maestro pop de todos os tempos. **O Liberal**, Belém: Fev. de 2015. Caderno Amazônia Viva, p. 38 a 45.

O LIBERAL. No livro de WH, preciosidades escondidas há quarenta anos. Belém: 12 Fev. 1989. Caderno 2, p.1.

_____. O acervo de Waldemar revela preciosidades. Belém: Jan, 2005. Caderno Cartaz, p.3.

_____. Cd lembra os 10 anos sem Waldemar Henrique. Belém: 30 Março, 2005. Caderno cartaz, p.8.