

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ESCOLA DE MÚSICA

Transcrições das *Lendas Amazônicas* de Waldemar Henrique para
canto e violão: uma abordagem prática e teórica

Anderson dos Reis dos Santos

Belo Horizonte

2017

Anderson dos Reis dos Santos

Transcrições das *Lendas Amazônicas* de Waldemar Henrique para canto e violão:
uma abordagem prática e teórica

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa Performance Musical.

Orientadora: Profa. Dra. Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra

Belo Horizonte
2017

S237t

Santos, Anderson dos Reis dos

Transcrições das *Lendas Amazônicas* de Waldemar Henrique para canto e violão [manuscrito]: uma abordagem prática e teórica / Anderson dos Reis dos Santos. – 2017.
171 f., enc.; il. + 1 DVD

Orientadora: Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra.

Linha de pesquisa: Performance Musical.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

I. Lendas amazônicas. 2. Música de câmara Brasil. 3. Canto. 4. Violão. I. Monteiro de Castro, Luciana. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.2



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música

Dissertação defendida pelo aluno ANDERSON DOS REIS DOS SANTOS, em 29 de setembro de 2017, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Profa. Dra. Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientadora)

Prof. Dr. José Antônio Baêta Zille
Universidade do Estado de Minas Gerais

Prof. Dr. Fernando Araújo de Paula
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Flavio Terrigno Barbeitas
Universidade Federal de Minas Gerais

Agradecimentos

Agradeço a orientadora Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra pelo valiosíssimo apoio, pelas conversas, incentivos e direcionamentos durante o meu percurso na pós-graduação.

Ao professor Flavio Barbeitas, pelas sugestões e críticas e por tanto contribuir para a realização deste trabalho.

Agradeço a companheiríssima Jessyca Rotelli, pela escuta atenta, pelo incentivo, carinho, pela paciência e compreensão.

Aos meus familiares (Andreilson, Maria das Graças, Júlio César e Ivo Luís) por sempre me apoiarem, acreditarem e serem presenças edificantes em minha vida.

Aos amigos que me apoiaram direta e indiretamente, principalmente, Leonardo Araújo, Stanley Levi e Ricardo Jamal por ajudarem desde os primeiros passos no percurso do mestrado. Aos amigos que me apoiaram durante o curso, Marco Teruel e Hevelyn Costa.

Aos cantores Célio Souza e Annelise Diaz por acreditarem na proposta e por participarem do recital final da pós-graduação; à Valquíria Gomes e Hevelyn Costa por me ajudarem nos primeiros ensaios das *Lendas Amazônicas*.

Ao Ravik Gomes por contribuir com os vídeos realizados para a pesquisa.

À Heloísa Daou por me ajudar com livros fora de catálogo de Waldemar Henrique.

Ao violonista e luthier Sérgio Abreu por enviar fotos, cartas e partituras do seu arquivo pessoal e que tanto contribuíram para a pesquisa.

À diretora do MIS/SIM/SECULT – Pará, Dayseane Ferraz da Costa por enviar o DVD Coleção Waldemar Henrique.

À CAPES (Coordenação de aperfeiçoamento de pessoal e nível Superior), agência que me concedeu bolsa, sem a qual não seria viável esta pesquisa.

A Tupã por sempre abençoar minha vida.

Resumo

Este trabalho tem como principal objetivo a realização de transcrições para canto e violão das nove canções denominadas *Lendas Amazônicas*, de Waldemar Henrique (1905-1995), a partir dos originais para canto e piano. Buscamos na biografia do compositor relações estabelecidas entre ele e o violão e observamos as múltiplas possibilidades de execução de sua obra a partir do registro em gravações, com diferentes formações e arranjos, diversos daquelas obras originalmente criadas pelo compositor. Abordamos neste trabalho o conceito de transcrição, aqui compreendido como o reestabelecimento de um texto por meio da mudança de meio ou instrumentação. A transcrição é aqui também relacionada ao conceito de tradução poética, assim como fizeram autores como Barbeitas, Dutra, Szendy, Jarrel e Unes. Neste sentido, nos valem de referências musicais e extramusicais para a elaboração das transcrições, partindo dos conteúdos narrativos das próprias lendas veiculadas nas canções. A partir de elementos da metodologia proposta por Daniel Wolff (1998) e de conhecimentos adquiridos na prática como violonista e acompanhador, foram realizadas as transcrições das nove canções, sendo apresentadas neste trabalho as principais técnicas utilizadas e reflexões acerca das escolhas realizadas. Tendo o processo de transcrição exigido também um processo editorial, apresentamos algumas considerações acerca de conceitos relacionados à edição, justificando a escolha ao final do termo transcrição. Esperamos que estas transcrições possam contribuir para a ampliação do repertório de música de câmara brasileiro para canto e violão, configurando mais uma possibilidade de interpretação da obra de Waldemar Henrique.

Palavras-chaves: Waldemar Henrique; *Lendas Amazônicas*; Canto e violão, Canção de câmara brasileira; Transcrições para violão.

Abstract

The present work's main objective is to transcribe the "*Lendas Amazônicas*" (Legends from the Amazon), a set of nine songs originally for voice and piano by Waldemar Henrique, for guitar and voice. Relations between the composer and the guitar were searched in his biography and different performance possibilities for his work were found different from those originally created by the composer. Transcription is understood in this work as the reestablishment of a text by changing its original medium or instrument. Transcription here is also related to the concept of poetic translation as done by authors such as Barbeitas, Dutra, Szendy, Jarrel and Unes. For such purposes, musical and extra-musical references were used in order to create the transcriptions, departing from the textual content of the legends described in the songs. The transcriptions of the nine songs were elaborated with the support by the methodology developed by Daniel Wolff (1998) and by the personal experience as a guitarist and accompanist and presenting the main techniques and thoughts applied. Since the transcription process also requires an editorial process, some considerations regarding our editions were presented, explaining our choice for the term transcription.

Keywords: Waldemar Henrique, Amazon legends, guitar and voice, Brazilian chamber music. Transcriptions for guitar. Transcriptions for voice and guitar

Lista de figuras

Figura 1: Waldemar Henrique ao centro de cabeça baixa com os violonistas Isaias Sávio e Antônio Rebello. Na parte superior direita da última fila encontra-se Jodacil Damaceno. Fonte: (DAMACENO, 2006)	38
Figura 2: Tonalidades mais frequentes no repertório violonístico	66
Figura 3: Scordatura utilizada em Manha-Nungara e Uirapuru. Fonte: (WOLFF, 1998, p.14)	68
Figura 4: Trecho de transcrição para violão comparado ao original para piano (c.9 a 12) da canção Foi Boto, Sinhá!, de Waldemar Henrique.....	72
Figura 5: Trecho de transcrição para violão comparado ao original para piano (c.13 a 15) da canção Foi Boto, Sinhá!, de Waldemar Henrique.....	73
Figura 6: Trecho de transcrição para violão comparado ao original para piano (c.17 a 21) da canção Foi Boto, Sinhá!, de Waldemar Henrique.....	74
Figura 7: Trecho de transcrição para violão comparado ao original para piano (c.6, 7 e 8) da canção Foi Boto, Sinhá!, de Waldemar Henrique	75
Figura 8: Trecho da transcrição para violão comparado ao original para piano (c. 1, 3 e 25) da canção Cobra Grande, de Waldemar Henrique.	78
Figura 9: Trecho da transcrição para violão comparado ao original para piano (c.8, 9, 10 e 11) da canção Cobra Grande, de Waldemar Henrique.	79
Figura 10: Trecho da transcrição para violão comparado ao original para piano (c. 8, 19, 20, 21 e 22) da canção Cobra Grande, de Waldemar Henrique.	80
Figura 11: Trecho da transcrição para violão (c. 17) da canção Tamba-tajá, de Waldemar Henrique.....	82
Figura 12: Trecho da transcrição para violão (c. 25) da canção Tamba-tajá,83	
Figura 13: Compassos iniciais de Toada p'ra você de Lorenzo Fernandez. ..	84
Figura 14: Compassos iniciais de Tamba-Tajá de Waldemar Henrique.	84

Figura 15: Exemplo de Toada. Fonte (PEREIRA, 2007, p.51)	85
Figura 16: Trecho da transcrição para violão comparado ao original para piano (c.1, 2, 3 e 4) da canção Matintaperera, de Waldemar Henrique.....	87
Figura 17: Trecho da transcrição para violão comparado ao original para piano (c.6, 7 e 8) da canção Matintaperera, de Waldemar Henrique.	89
Figura 18: Trecho da transcrição para violão comparado ao original para piano (c.11 e 12) da canção Matintaperera, de Waldemar Henrique.....	90
Figura 19: Trecho da transcrição para violão comparado ao original para piano (c.20) da canção Matintaperera, de Waldemar Henrique.	90
Figura 20: Trecho da transcrição para violão comparado ao original para piano (c.24) notação da tambora para violão da canção Matintaperera, de Waldemar Henrique.....	91
Figura 21: Trecho da transcrição para violão comparado ao original para piano (c.33, 34 e 35) acréscimo da tambora no violão em Matintaperera, de Waldemar Henrique.....	92
Figura 22: Trecho da transcrição para violão comparado ao original para piano (c. 2 a 6) da canção Uirapuru, de Waldemar Henrique.....	94
Figura 23: Trecho da transcrição para violão comparado ao original para piano (c. 9 e 10), inversão do arpejo, da canção Uirapuru, de Waldemar Henrique.	95
Figura 24: Trecho da transcrição para violão comparado ao original para piano (c. 17 a 20), notas omitidas, da canção Uirapuru, de Waldemar Henrique.	95
Figura 25: Trecho da transcrição para violão comparado ao original para piano (c. 1 e 2) da canção Curupira, de Waldemar Henrique.	98
Figura 26: Trecho da transcrição para violão comparado ao original para piano (c.7) em Curupira, de Waldemar Henrique.	100
Figura 27: Trecho da transcrição para violão comparado ao original para piano (c. 8, 9 e 10) de Curupira, de Waldemar Henrique.	101

Figura 28: Trecho da transcrição para violão comparado ao original para piano (c.13 e 14) de Curupira, de Waldemar Henrique.	102
Figura 29: Trecho da transcrição para violão comparado ao original para violão (c.17 e 18) de Curupira, de Waldemar Henrique.....	103
Figura 30: Trecho da transcrição para violão comparado ao original para piano (c.19 e 20) de Curupira, de Waldemar	104
Figura 31: Trecho da transcrição para violão comparado ao original para piano (c. 3, 4, e 5), da canção Manha-Nungara, de Waldemar Henrique. ..	106
Figura 32: Trecho da transcrição para violão comparado ao original para piano (c. 19 e 26), da canção Manha-Nungara, de Waldemar Henrique.	107
Figura 33: Trecho da transcrição para violão comparado ao original para piano (c. 18, 19, 20 e 21), da canção Nayá, de Waldemar Henrique.....	109
Figura 34: Trecho da transcrição para violão comparado ao original para piano (c.21 e 22), da canção Nayá, de Waldemar Henrique.....	109
Figura 35: Trecho da transcrição para violão comparado ao original para piano (c.23, 24 e 25), da canção Nayá, de Waldemar Henrique.....	110
Figura 36: Trecho da transcrição para violão comparado ao original para piano (c.33), da canção Nayá, de Waldemar Henrique.	111
Figura 37: Trecho da transcrição para violão comparado ao original para piano (c.7), da canção Japiim, de Waldemar Henrique	113
Figura 38: Trecho da transcrição para violão comparado ao original para piano (c.13, 14, 15 e 16), da canção Japiim, de Waldemar Henrique	114
Figura 39: Trechos das transcrições para violão, em Lá menor e Si menor, comparados ao trecho original para piano (c.21, 22, 23, 24 e 25), da canção Japiim, de Waldemar Henrique.....	115
Figura 40: Trechos das transcrições para violão comparados ao original para piano (c.21 e 22) da canção Japiim, de Waldemar Henrique.....	116
Figura 41: Trechos das transcrições para violão comparadas ao original para piano (c. 34,35e 36) da canção Japiim, de Waldemar Henrique.	116

Figura 42: Trechos das transcrições para violão comparados ao original para piano (c.31 e 32), da canção Japiim, de Waldemar Henrique..... 118

Figura 43: Trechos das transcrições para violão comparados ao original para piano (c.23), da canção Japiim, de Waldemar Henrique 119

Figura 44: Trechos das transcrições para violão comparados ao original para piano (c.27 e 28), da canção Japiim, de Waldemar Henrique..... 120

Lista de tabelas

Tabela 1: Gravações realizadas com canto e violão e outras formações das canções do Waldemar Henrique.....	42
Tabela 2: Edições utilizadas para a realização das transcrições para canto e violão	55
Tabela 3: Tonalidades empregadas nas transcrições. Fonte: (WOLFF, 1998, p.14)	67
Tabela 4: Tonalidades de Sol Maior e Ré menor. Fonte: (WOLFF, 1998, p.14)	68
Tabela 5: Tabela com tonalidades empregadas nas transcrições. Fonte: (WOLFF, 1998, p.14)	69

Sumário

Introdução	16
Capítulo 1	24
1.1. O cancionero de Waldemar Henrique	24
1.2. Waldemar Henrique e o violão: “o piano que a gente carrega no colo”	29
1.2.1. Composições originais de Waldemar Henrique para violão	30
1.2.2. Waldemar e os violonistas.....	33
1.2.3. Outras associações.....	38
Capítulo 2	48
Transcrevendo para violão as lendas de Waldemar Henrique	48
2.1 Transcrição, tradução e interpretação.....	48
2.1.2 Transcrições das canções das <i>Lendas Amazônicas</i>	53
2.1.3 Fontes primárias para a transcrição	54
2.1.4 A importância dos documento-fontes na escolha do processo editorial	55
2.1.5 Waldemar Henrique e as editoras	61
2.2 Procedimentos gerais na transcrição.....	63
2.3 Transcrevendo Foi Boto, Sinhá! - Lenda Amazônica nº1	70
2.4 Transcrevendo Cobra Grande – Lenda Amazônica nº 2	76
2.5 Transcrevendo Tamba-tajá - Lenda Amazônica nº 3.....	81
2.6 Transcrevendo Matintaperera – Lenda Amazônica nº4	86
2.7 Transcrevendo Uirapuru - Lenda Amazônica nº 5	92
2.8 Transcrevendo Curupira – Lenda Amazônica nº 6.....	96
2.9 Transcrevendo Manha-Nungara - Lenda Amazônica nº 7	105
2.10 Transcrição de Nayá - Lenda Amazônica nº 8.....	108
2.11 Transcrição de Japiim - Lenda Amazônica nº 9.....	111
Capítulo 3	121
3.1. Violonista, o transcritor/editor	121

3.2. Comentários às lendas: uma proposta narrativa para as lendas de Nayá e Japiim.....	126
3.3 Edição das transcrições das <i>Lendas Amazônicas</i>	128
Lenda Amazônica nº1 — Foi Boto Sinhá!	130
Lenda Amazônica nº2 — Cobra Grande	132
Lenda Amazônica nº3 — Tamba-Tajá.....	134
Lenda Amazônica nº4 — Matintaperera	137
Lenda Amazônica nº5 — Uirapuru.....	139
Lenda Amazônica nº6 — Curupira.....	141
 Conclusão	 148
 Referências bibliográficas	 152
 Anexos	 157

Introdução

O gênero canção é uma forte presença na música brasileira e faz parte da cultura de nossa sociedade. Na canção, para além de outras funções que pode desempenhar, se manifesta o lirismo poético de uma nação em toda a sua diversidade, quer seja expressa pelo texto literário, quer seja pela música.

Se considerarmos o acompanhamento instrumental da canção feito pelo violão, instrumento presente em várias manifestações do nosso povo, com toda sua versatilidade, observamos que ele oferece àqueles dotados de interesse musical e artístico a possibilidade aparentemente rápida de extrair de suas cordas os sons musicais. Logo que são aprendidos os primeiros três ou quatro acordes, e é adquirida certa fluência no instrumento, a veia artística vai lentamente se expandindo e novos conhecimentos vão sendo agregados à tarefa do violonista interessado. Mas por vezes esse músico é levado à sensação de que falta alguma coisa. Essa falta a que me refiro não se relaciona apenas à busca por novos e mais complexos caminhos harmônicos ou ao desenvolvimento da técnica, mas sobretudo à simples e atávica necessidade da melodia, ao desejo de cantar, à expressão musical pela voz.

Cantar e tocar simultaneamente não são uma novidade histórica ou privilégio do músico brasileiro. As práticas trovadorescas na idade média estão consideravelmente documentadas, assim como os cantos dos aedos, da Grécia clássica, que há mais de 3 mil anos cantavam ao acompanhamento das cordas de suas liras.

Seria bastante complexo, se não impossível e desnecessário para o desenvolvimento deste trabalho, abordar a origem e os inúmeros fatos históricos acerca da prática de um músico cantar e se acompanhar. Mas o fato é que, na história de nossa nação, um personagem representativo se destacou nesta prática musical do Brasil do século XVIII. Trata-se do Padre Domingos Caldas Barbosa¹ (1740-1800) conhecido como Lereno Selinuntino, “poeta, cantor de

¹ (GALILEIA, 2012, p.275).

modinhas, exímio improvisador e que, naturalmente, tangia sua própria violade-aramé” (LIMA, s.d., p.49). O músico mulato, Caldas Barbosa, torna-se símbolo desta prática no Brasil, reunindo em sua performance os mais diversos componentes de nossa cultura, indo da música das ruas à música dos salões, da inspiração sacra à profana, da música “de branco” à música “de negro”.

A atividade de cantar e se acompanhar ainda continua tão enraizada na cultura do brasileiro que algumas histórias ilustram essa prática de modo significativo. Para alguns dos nossos representantes populares, uma música puramente instrumental é simplesmente inconcebível. Como exemplo disto, no programa de rádio O Violão Brasileiro² apresentado pelo violonista Fábio Zanon, pode-se perceber um pouco dessa realidade.

O professor mineiro Eustáquio Grillo contou uma história muito saborosa; ele tinha sido contratado por um órgão cultural do estado de Minas para tocar em cidades do interior, mas naquele dia era interior mesmo; ele teve que pegar um ônibus por várias horas de estrada de terra e ainda seguir viagem de charrete até o lugar onde o concerto aconteceria. Ele já tinha escolhido um programa mais acessível, mas quando viu a situação desistiu de seguir qualquer espécie de roteiro; era um lugarejo muito simples com ruas de terra, o teatro era uma choupana e as pessoas que vinham assistir eram, evidentemente, muito humildes. Ele tocou o que achava que iria agradar mais, tocou uma música, tocou duas músicas, quando foi começar a terceira, uma pessoa levantou e disse: O moço, o senhor já afinou muito essa viola aí, quando é que vai a começar a cantar?(ZANON, 2007a)

Não nos restam dúvidas de que situações semelhantes a essas são muito mais corriqueiras do que imaginamos em nosso país. Por outro lado, a tradição das serestas, serenatas e outras manifestações do “cantar e tocar” incorporaram-se às práticas musicais brasileiras desde os primórdios de nossa história, advindas das tradições ibéricas trazidas pelos colonizadores e mantidas e/ou transformadas pelos colonizados.

Minha iniciação musical seguiu de certa forma os caminhos traçados por esta tradição. Aproximei-me da música e conseqüentemente do violão pelo

² Os programas com Fábio Zanon eram transmitidos pela Rádio Cultural FM de São Paulo. O programa referido no texto é de nº 97. O violão Brasileiro: no nordeste VI pode ser acessado pelo link: <http://vcfz.blogspot.com.br/2007/11/97-nonato-luiz.html>.

desejo de cantar e de me vincular a um coral de jovens da igreja que frequentava na adolescência. Passei então a ter aulas particulares de violão que se tornaram mais significativas a partir do momento em que comecei a estudar na Casa de Música de Ouro Branco³.

Posteriormente, ao ingressar no curso de graduação em música, habilitação em violão, na Escola de Música da UFMG em 2010, tinha bem claro o objetivo de desenvolver trabalhos de música de câmara que aproximassem o canto e o violão. Lembro-me de ter assistido a dois recitais de canto e violão, ainda na minha cidade natal, Ouro Branco; o primeiro em 2005⁴ com a soprano Mônica Pedrosa e o violonista Fernando Araújo e o segundo, em 2009⁵ com a mezzo-soprano Luciana Monteiro de Castro e o violonista Celso Faria. Talvez estes dois concertos tenham estabelecido de forma decisiva meu interesse pelo repertório para canto e violão e posteriormente para a realização desta atividade como música de câmara.

Assim, no percurso de minha graduação, dediquei-me de modo especial ao repertório para o duo de canto e violão, e pude constatar que, embora o violão fosse, a meu ver, um dos instrumentos mais representativos da musicalidade brasileira, poucas vezes era contemplado com composições originais no âmbito das canções de câmara. O repertório de peças originalmente compostas para canto e violão mostrou-se muito reduzido se comparado ao repertório para canto e piano.

Seria possível levantarmos questões que buscassem elucidar motivos de compositores eruditos brasileiros não escreverem ou de pouco se dedicarem às obras para esta formação, mas esse não é o intuito deste trabalho. Uma situação simbólica, contudo, poderia de alguma maneira auxiliar-nos na compreensão desta lacuna. Refiro-me ao fato de que o violonista esteve, em certa medida, marginalizado na sociedade brasileira de finais do séc. XIX até o início do século XX, sendo por muitos considerado um “boêmio” ou mesmo

³ Associação cultural Casa de Música de Ouro Branco <http://www.casademusica.org/>

⁴ Concerto realizado no dia 23 de agosto de 2005, na série concertos para Ouro Branco.

⁵ Concerto realizado dentro da programação da Semana da Música de Ouro Branco no dia 13 de setembro de 2009.

um vagabundo, chegando por vezes a ser preso simplesmente por ter as pontas dos dedos marcadas pelas cordas do violão. (TABORDA, 2011 p. 177). Compor música camerística para o violão não faria sentido para muitos compositores que desejassem se estabelecer como grandes autores da música erudita brasileira.

Felizmente, já distante desta situação, a despeito da carência de peças camerísticas brasileiras para este duo, continuei meus estudos com especial enfoque neste repertório, o que culminou na elaboração de uma proposta de um recital que apresentava as múltiplas facetas da canção brasileira. O projeto foi intitulado *Retratos da Canção Brasileira*. Para a formação do repertório, buscamos selecionar peças de diferentes compositores que julgamos ser representativos. Um repertório original para esta formação, contudo, mostrou-se limitado, e houve grande dificuldade de abrangermos um número mais amplo e diverso de compositores. Do repertório de dezesseis peças escolhidas, apenas uma era original para canto e violão. Então, a fim de apresentarmos um repertório mais variado, contemplando uma diversidade maior de compositores, optamos pela realização de transcrições de obras originais de canto e piano de diferentes compositores para canto e violão.

Dentre as obras selecionadas, estava a canção *Uirapuru – Lenda Amazônica nº 05*, para canto e piano de Waldemar Henrique. A transcrição da obra gerou um resultado bastante satisfatório e sua apresentação obteve acolhimento especial por parte do público e, ao final, julguei obter um resultado musical interessante, o que me levou a novas proposições e a possíveis desdobramentos. Não poderiam ser transcritas para canto e violão as demais canções que compunham o conjunto das *Lendas Amazônicas*? O que as tornaria adequadas ao violão? Tais questionamentos me levaram a investigar a possibilidade de transcrever as nove peças que compõem as *Lendas Amazônicas* de Waldemar Henrique, originalmente escritas para canto e piano: *Foi Boto SInhá!*, *Cobra Grande*, *Tamba-tajá*, *Matintaperêra*, *Uirapuru*, *Curupira*, *Manha-Nungára*, *Nayá* e *Japiim*.

A transcrição se revelou assim uma atividade instigante, possível e benéfica para a minha leitura, expressão e performance musical. Se o contexto de escassez de obras associado à possibilidade de nossa contribuição para formação de um repertório variado de canções para canto e violão justificariam por si só a realização de transcrições de canções para o violão, a atividade revelou-se para mim de grande importância pessoal. Se por um lado foi extremamente didática ao exigir-me um olhar analítico das obras e a realização de exercícios criativos capazes de estimular a descoberta de possibilidades idiomáticas e expressivas de meu instrumento, por outro permitiu meu envolvimento congenial com as obras transcritas, ou seja, possibilitou, por meio da tradução/transcrição⁶, um contato aprofundado com obras que há muito me eram especialmente caras.

As nove *Lendas Amazônicas* de Waldemar Henrique foram compostas entre os anos de 1933 e 1936 e se destacam no repertório de canções de câmara brasileiro com seu enfoque na temática amazônica, especialmente nacionalista, evocando personagens, lendas e histórias de uma região simbólica para o país, tratando de elementos de um folclore regional estreitamente relacionados ao universo do compositor. Se as composições de Waldemar Henrique se situam numa fronteira tênue entre o erudito e o popular, provavelmente fruto de sua formação musical feita em conservatório associada ao convívio do músico com a música popular e folclórica da região, marcam, por outro lado, um período criativo de grande valorização e difusão no país dos elementos regionalistas, sobretudo por meio do rádio, meio de comunicação que penetrou grande parte do espaço brasileiro, de meados dos anos 20 até finais dos anos 50, quando foi gradativamente perdendo espaço para a televisão.

Poderíamos afirmar que estas canções se adequam, na atualidade, assim como no tempo de sua criação, a um contexto musical a que chamaríamos “erudito”, se considerarmos que Waldemar Henrique escreveu-as valendo-se

⁶ As proximidades entre transcrição e tradução já foram apresentadas em dois trabalhos anteriores, no artigo do Flavio Terrigno Barbeitas (2000) e na tese de doutorado da Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra (2009).

de uma notação musical tradicional e as colocou em partituras, trabalhando a partir de seus conhecimentos musicais advindos de uma formação acadêmica e, de maneira sensível e criativa, empregando elementos da linguagem de um instrumento tradicionalmente representativo de práticas ditas eruditas - o piano. Suas canções, entretanto, neste mesmo meio “erudito”, soam especialmente “populares”, não apenas por apresentarem-se em uma linguagem musical que se adapta à releitura por músicos populares, mas por veicularem predominantemente uma temática enraizada no folclore e em elementos da música popular urbana do país. Se tais obras oferecem musicalmente boas possibilidades de releituras, tais práticas receberam o aval do próprio compositor, o que permitiu que suas obras fossem interpretadas, rearranjadas, harmonizadas e transcritas por diferentes músicos brasileiros.

Para a interpretação das canções de Waldemar Henrique, a tessitura exigida no canto é geralmente reduzida, não exigindo do cantor(a) esforços técnicos avançados quanto à extensão e, assim, à articulação das palavras, como ocorre em algumas obras camerísticas da mesma época. As boas vozes, ainda que sem preparação no canto lírico, se sentiam aptas a interpretá-las. Além disto, o acompanhamento instrumental constituído de elementos musicais harmônicos e melódicos relativamente simples, permitiu arranjos, transcrições e adaptações às mais diferentes realidades culturais e aos diferentes níveis de informação musical presentes nas práticas musicais populares brasileiras. Assim, as canções de Waldemar Henrique, como as de alguns outros compositores de sua época, como Oswaldo de Souza, Ernani Braga, Marcelo Tupinambá, Joubert de Carvalho, dentre outros, estabeleceram-se no que chamariamos “fronteira” entre o popular e o erudito, configurando uma possível tipificação do amplo repertório da canção de câmara brasileira.

As *Lendas Amazônicas* corroboraram seguramente com os interesses de formação de uma música nacional, de busca por uma brasilidade genuína, principalmente direcionados pelos princípios difundidos pelo Movimento Modernista. Ao utilizar elementos da cultura paraense, Waldemar Henrique, in-

divíduo nativo da região norte do Brasil, possuiria a autoridade e a autenticidade exigidas para compor uma música de caráter nacional, segundo as diretrizes explicitadas por Mário de Andrade em seu *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1928). Outra característica que propiciaria uma aproximação diferenciada da obra por parte de músicos ou ouvintes estaria relacionada ao conteúdo narrativo dos textos empregados pelo compositor, de apurado caráter folclórico.

O que foi anteriormente descrito, se por um lado apontou para a importância do cancionário de Waldemar Henrique na música brasileira, por outro estimulou meus anseios de violonista em direção à performance e à releitura das canções deste compositor paraense, assim como meu interesse em divulgar uma obra com características tão especiais e com as quais me identifiquei desde as primeiras leituras.

Tais narrativas e argumentos apresentados anteriormente parecem-me justificar a proposta que apresento de transcrição para violão das *Lendas Amazônicas*. De forma sintética, poderia apresentar como objetivos deste trabalho: conhecer de modo aprofundado as *Lendas Amazônicas*, sob os pontos de vista musical e textual, a ponto de ser capaz de transcrevê-las; realizar a transcrição das *Lendas Amazônicas*; desenvolver capacidades em elaboração de transcrições violonísticas, abrindo perspectivas para novos trabalhos; editar as transcrições realizadas; realizar a performance das referidas obras.

Apresento nos parágrafos que se seguem um delineamento do conteúdo deste trabalho, que será dividido em três capítulos. No Capítulo 1, abordo a relação que Waldemar Henrique estabeleceu ao longo de sua vida com o violão, referindo-me não apenas à elaboração de suas peças escritas para o instrumento, mas aos muitos arranjos e transcrições de suas obras realizadas por violonistas contemporâneos ao compositor, com sua anuência. Por fim, avalio como o compositor assimilou tendências musicais de sua época. Toda a narrativa deste capítulo aponta para a pertinência de realização de transcrições no contexto de leitura e performance da obra de Waldemar Henrique.

Início o Capítulo 2 com uma breve discussão sobre os conceitos de transcrição, tradução e interpretação, a fim de avaliar as práticas propostas nesta pesquisa e suas implicações de caráter criativo. Na sequência, descrevo e comento os critérios utilizados para realização das transcrições de cada uma das nove *Lendas Amazônicas*, apontando aspectos comparativos entre as partituras originais para canto e piano e as partituras das transcrições, justificando algumas de minhas principais escolhas musicais, não apenas de caráter técnico e idiomático, mas artístico, musical, estilístico. Apresento ao longo deste capítulo figuras que elucidam algumas das principais operações de transcrição utilizadas, tais como redução de tessitura, supressão de notas, mudança de disposições de acordes, acréscimos e reordenações de notas. Inicialmente é exposto um resumo das operações transcritivas e em seguida são descritos mais detalhadamente os procedimentos mais relevantes.

No Capítulo 3 apresento a edição propriamente dita das transcrições realizadas das nove peças que integram as *Lendas Amazônicas*. Na introdução a este terceiro capítulo, discuto os conceitos de transcrição e edição, que se confundem no processo geral, ao ocorrerem simultaneamente, ainda que apresentem características bastante distintas. Em seguida, apresento as observações editoriais à edição da parte vocal das canções, atividade assumida como uma edição revisada. Descrevo ainda o processo técnico e formal da edição musical das transcrições com uso de software de edição de partituras, assinalando cuidados em sua elaboração gráfica e layout, para além das ações de caráter interpretativo e criativo empreendidas ao longo do processo de transcrição. Finalmente, apresento as partituras das nove transcrições, com suas partes vocal e violonística, seguidas de breves textos que comentam as narrativas míticas que deram origem às *Lendas Amazônicas* representadas em cada canção.

Encerro o trabalho com uma breve conclusão, onde descrevo dificuldades e benefícios do processo desenvolvido e teço comentários acerca da obra escolhida em sua adaptabilidade à prática da tradução/transcrição.

Capítulo 1

Waldemar, a canção e o violão

1.1. O cancioneiro de Waldemar Henrique

O cancioneiro do Waldemar Henrique, embora não contenha um número extenso de obras, comparativamente a outros compositores brasileiros, encontra-se certamente em posto de destaque no repertório brasileiro de obras para canto e piano. Sua música, calcada em conhecimentos musicais a que chamariamos formais, sempre registrada pelo compositor em partituras, foi veiculada tanto nos meios eruditos quanto populares de sua época e períodos posteriores, tendo sido gravada por intérpretes reconhecidos de diferentes vertentes musicais como Gastão Formenti, Francisco Alves, Inezita Barroso, Fafá de Belém, Zizi Possi, Mônica Salmaso, Dilermando Reis, Maria Lucia Goldoy, Turíbio Santos, Alexandre Trick, Maura Moreira, Carol McDavid, Mônica Pedrosa, dentre muitos outros.

Composições como *Valsinha do Marajó*, *Boi-bumbá*, *Côco perenuê*, *Minha terra*, *Hei de seguir teus passos*, *Sem Seu*, *Aba-logum*, *Trem de Alagoas*, *Tamba-tajá*, *Uirapuru e Foi Boto*, *Sinhá!*, têm mantido seu lugar assegurado em programas musicais de estudantes e profissionais de canto lírico em todo o país há mais de cinquenta anos. Inúmeras são as gravações de vídeo que encontramos no canal *Youtube* com apresentações destas e de outras suas.

Tendo nascido e vivido no estado do Pará, o compositor se inspirou de modo especial em lendas e mitos que compõem o imaginário amazoniense, valorizando também em sua obra manifestações culturais da região norte, como danças e os motivos populares. Pode-se afirmar que Waldemar foi também influenciado pelo pensamento nacionalista de Mario Andrade, a quem conheceu no Rio de Janeiro, o que, a nosso ver, contribuiu e estimulou sua natural aptidão para a composição a partir de matérias-primas advindas do folclore brasileiro.

O estudioso da canção brasileira Vasco Mariz classifica Waldemar Henrique como um compositor da terceira geração nacionalista, ao lado de nomes como Oswaldo de Souza, Radamés Gnattali, Camargo Guarnieri, José Siqueira, José Vieira Brandão, dentre outros (MARIZ, 2002). Interessante observar como o compositor teve livre trânsito entre músicos populares e eruditos de sua época, tanto compositores quanto intérpretes, a ponto de seu biógrafo Claver Filho sugerir que tenha influenciado algumas composições célebres da Bossa Nova e mesmo inspirado a reconhecida “levada” violonística do cantor e compositor João Gilberto. Claver relata ainda em seu trabalho a opinião espontânea do compositor acerca de diversos artistas hoje reconhecidos quando do início de suas carreiras, a exemplo de observações feitas sobre Caetano Veloso, Chico Buarque, Geraldo Vandré, Johnny Alf etc.

Segundo Claver Filho, as obras henriquianas podem ser agrupadas em: amazônicas, danças dramáticas regionais, temas indígenas, motivos infantis, folclore nordestino, folclore negro e motivos folclóricos de São Paulo, Rio Grande do Sul, Mato Grosso, Minas Gerais e Portugal. (CLAVER FILHO, 1978, p.84). Uma classificação semelhante à de Claver Filho pode ser observada na biografia do compositor elaborada por Ronaldo Miranda⁷ (1978), que classifica as canções em lendas amazônicas, canções amazônicas, cenas amazônicas, danças dramáticas regionais, temas indígenas, motivos infantis, folclore nordestino e folclore negro. Percebe-se que Miranda subdividiu a categoria “amazônicas” anteriormente apresentada por Claver Filho, apontando para a importância dada à região amazônica e a seu povo em sua criação musical.

Baseando-se no catálogo de obras publicado por Claver Filho, que apresenta obras escritas até 1978, Vicente Salles⁸ elaborou uma nova relação de obras de Waldemar Henrique, constituída de 149 títulos para voz e instrumento, 3 títulos para piano solo, 13 títulos para coro, 26 títulos de música

⁷ Escritor, jornalista e biógrafo de Waldemar Henrique na obra *Waldemar Henrique compositor brasileiro*. Não nos referimos aqui ao compositor.

⁸ Musicólogo.

para novela, teatro e filme e 1 título para orquestra (HENRIQUE, 1996. p.19). Percebe-se que a obra do compositor em sua quase totalidade foi composta de canções para voz e instrumento ou para coro. Acreditamos que a catalogação de obras de Waldemar Henrique mereceria uma atualização, considerando-se que foram encontradas informações divergentes. Na contagem de obras totais do compositor, Vicente Salles aponta para um total de 192 obras, enquanto a pesquisadora Michelly de Jesus Martins (2008) cita que o catálogo de Claver Filho lista 196 obras (2008, p.51). No livro de Vasco Mariz *A canção brasileira de câmara*, importante referência sobre o tema, o autor relata que o compositor teria escrito mais de 120 canções (MARIZ, 2002, p.138), enquanto Maria de Fátima Barros somou um total de 193 obras (BARROS, 2005, p. 27). Talvez estas imprecisões numéricas sejam de difícil elucidação, uma vez que o compositor caracterizava-se por certa atitude de desapego em relação a suas obras, oferecendo, por diversas ocasiões, versões originais de suas obras a músicos e interpretes amigos, as quais podem estar perdidas em acervos particulares (HENRIQUE, 1996, p.09). Outro fato indicativo de que o último catálogo de obras compositor esteja ainda incompleto é o de que localizamos indicações da existência da peça *Os mansos da Terra*, de 1978, para canto e violão, canção composta especificamente para o teatro de mesmo título. Esta canção está catalogada por Ronaldo Miranda no livro biográfico sobre o compositor e é o único registro encontrado da obra.

Não nos restam dúvidas de que, como afirma Claver Filho, “a Amazônia é presença predominante na obra de Waldemar Henrique...” (1978, p.85), afirmação corroborada por Barros em sua avaliação:

[...] entre 130 canções de WH analisadas, excluídas as obras para teatro e cinema, até 1935 a obra do compositor era constituída 75% utilizando-se da temática amazônica; após essa data essa porcentagem diminui para 42%.” (BARROS, 2005, p.13).

A estatística da autora busca revelar a influência do pensamento de Mário de Andrade sobre Waldemar Henrique. Assim que o compositor conheceu o musicólogo, começou a diversificar a temática de suas composições, mas mesmo assim, sua motivação de retratar a Amazônia em suas canções era grande, tanto que a sua produção diminuiu, mas continuou ocupando parte considerável do seu cancioneiro. E este desejo não arrefeceu, tanto que em 1968 o compositor afirmaria: “na fase em que me encontro, vencidas as influências, despojado de planos ambiciosos, aguardo hoje ou amanhã para continuar a execução de um velho desejo: retratar a Amazônia” (CLAVER FILHO, 1978 p.49). Em outro depoimento, já aos 84 anos, perguntado sobre qual seriam os seus sonhos em termos musicais responderia:

Eu ainda tenho obras para escrever sobre a Amazônia, sobre os nossos rios famosos, eu adoro os nossos rios, o Amazonas, Tapajós, o Tocantins, adoro muito a ilha do Marajó e enfim, o meu compromisso será esse, ainda com a nossa terra" (BERMEGUY, s.d.)

Percebe-se assim que a riqueza cultural amazônica teria dimensão incalculável para Waldemar Henrique.

As *Lendas Amazônicas* constituem, pois, um dos conjuntos de obras mais famosos do compositor e, até o momento, é constituído de nove canções⁹, sendo consideradas uma série¹⁰ pois, ainda que suas canções possam ser consideradas independente umas das outras, têm como foco e temática unificadora as lendas da região com seus personagens e narrativas de mitos e tradicionais. O conceito de série foi defendido por Claver Filho ao analisar programas de recitais do compositor, e conclui:

Cada uma de suas canções tem vida própria e não necessita agrupar-se, nem mesmo como as danças das antigas suítes ou movimentos de uma sonata. As séries reúnem peças que mantêm entre si algo em comum quanto ao espírito, ao assunto, à forma, à origem, mas cada peça da série pode ser cantada sozinha sem prejuízo do todo ou das partes. (CLAVER FILHO, 1978, p.83)

⁹ Há relatos de que haja ainda duas canções que ainda estão perdidas: *Pahy-tuna* e *Uiara*.

¹⁰ Para melhor compreenderem estas classificações em série ler Santos, 2009, capítulo 2.

Sobre o estilo composicional das *Lendas Amazônicas* e possíveis adaptações da obra, Claver Filho fez recomendação para a qual nos mantivemos atentos neste trabalho:

A escrita dessas *Lendas Amazônicas* é essencialmente pianística para o acompanhamento, devendo os arranjadores ter o máximo de cuidado para que não se perca a originalidade de cada peça e o resultado não seja desastroso para o reconhecimento da estilística de um compositor que já caiu até nas malhas de mentes duvidosas que não sabem a diferença entre música folclórica e composição. (CLAVER FILHO, 1978 p.86)

Outros aspectos musicais das *Lendas Amazônicas* que merecem ser comentados estão relacionados à sua forma, melodia, ritmos e o caráter expressivo. Estas características estão elencadas por Claver Filho e parecem-nos pertinentes. A forma com características de recitativo é um elemento presente em obras como *Manha-Nungára*, *Tamba-tajá*, *Cobra grande*, *Curupira*, *Japiim* e *Matintaperera*, assim como a forma baseada na apresentação de estrofe e refrão se faz presente em *Foi Boto Sinhá!*, *Naya*, *Uirapuru*, *Japiim*, *Tamba-tajá* e *Cobra Grande*. Sobre características do elemento melódico, observa-se que a obra é essencialmente silábica, como emprego sistemático de graus conjuntos.

O acompanhamento harmônico nas *Lendas Amazônicas* possui funções para além daquela de simplesmente dar suporte à melodia vocal. Muitas vezes o acompanhamento busca reiterar, complementar ou ampliar o sentido texto, oferecendo à canção uma atmosfera ou ambiência propícia para que a lenda seja “contada”, configurando ainda um elemento narrativo da canção ou representando alguns dos personagens das lendas. Citamos como exemplos destes processos, o clima de suspense que é criado pelo acompanhamento em *Foi Boto Sinhá!*, o da personificação da Boiuna de prata pelos arpejos iniciais na canção *Cobra Grande*, a representação do canto do pássaro na introdução de *Japiim* e na *Matintaperera* ou ainda a referência ao matreiro Curupira, na canção de mesmo nome, por meio da escala ascendente e descendente.

Sobre o caráter expressivo das *Lendas Amazônicas*, podemos dizer que é bem variado, com predominância de indicações de ideias de mistério, terror e medo, como preconizam as próprias narrativas das lendas. Tais efeitos são perceptíveis em *Foi Boto*, *Sinhá!*, *Cobra Grande*, *Matintaperera* e *Manha-Nungára*. Além disso, o compositor deixou outras indicações nas partituras com intuito de guiar o intérprete na formulação da expressividade de cada obra, utilizando alguns advérbios ou adjetivos como, *misteriosamente*, *com temor*, *lamentoso*, *saltitante*, *quase falando*, *com embalo* etc. Enfim, as *Lendas* alternam quanto ao caráter expressivo, indo da doçura de *Tamba-Tajá* à dramaticidade de *Naya*, *Cobra Grande*, *Foi Boto*, *Sinhá!* e *Manha-Nungára*, ou ao caráter cômico e brejeiro de *Curupira* e *Uirapuru*.

1.2. Waldemar Henrique e o violão: “o piano que a gente carrega no colo”

Waldemar Henrique esteve ao longo de sua vida artística especialmente associado à criação de canções. Pianista de formação, suas canções foram, via de regra, escritas para a formação canto e piano. Neste tópico do capítulo, entretanto, relacionamos a obra do conhecido compositor ao violão.

Segundo levantamentos recentes, Waldemar Henrique teria composto apenas três obras para interpretação pelo violão: duas peças para canto e violão e uma para violão solo. Mesmo frente a esse número reduzido, aproximações do compositor com o instrumento se revelaram surpreendentemente amplas ao verificarmos como o violão esteve presente em sua inspiração criativa e na difusão de sua obra. O violão protagonizou algumas das principais reinterpretações do cancioneiro de Waldemar Henrique, em obras bem acolhidas pelo compositor, e inseriu-se em sua vida cotidiana através de sua escuta, de seus projetos musicais e mesmo de suas confissões de juventude.

Tais aproximações emergem da observação de uma diversificada documentação, reunida ao longo desta pesquisa, consistindo de um conjunto de

partituras, fotos, gravações, entrevistas, transcrições, estudos analíticos e depoimentos do compositor.

A vertente da pesquisa ora apresentada, de caráter preponderantemente musicológico, busca fornecer amparo ao enfoque interpretativo dado à pesquisa, cujo objetivo principal relaciona-se à elaboração de transcrições para violão e voz de canções de Waldemar Henrique originalmente escritas para voz e piano. Boa parte da documentação reunida em nossas pesquisas é composta por gravações, transcrições e referências de terceiros aos trabalhos do compositor, revelando as muitas vias pelas quais o violão integrou-se à obra de Waldemar Henrique e como o compositor assumiu posição de destaque na história da música brasileira.

Se por um lado o estudo da música de Waldemar Henrique como “texto” nos aponta para uma linguagem e uma temática nacionalista que propiciariam e justificariam sua transcrição para o violão, instrumento cuja sonoridade encontra-se fortemente relacionada à ideia de brasilidade, por outro, observa-se que boa parte das relações entre Waldemar e o violão se estabeleceu de modo indireto, não por sua própria ação ou intenção, mas por condições inerentes ao contexto em que esteve inserido. Estas relações indiretas estariam associadas a aspectos musicais e idiomáticos da obra e a elementos contextuais de ordem diversa, como influências do pensamento nacionalista de vertente modernista, inserção do compositor no ambiente radiofônico - mídia através da qual sua obra foi predominantemente veiculada e ainda à própria personalidade generosa do compositor. Estes fatores, em conjunto, estimularam iniciativas de diferentes intérpretes - violonistas, cantores e transcritores na realização de releituras de sua obra com participação do violão.

1.2.1. Composições originais de Waldemar Henrique para violão

Consideraríamos como relações diretas de Waldemar Henrique com o violão aquelas que se estabeleceram por meio de suas composições originais para o instrumento. Identificamos a existência de obras suas para violão por

meio de indicações expressas no livro *Canções*, publicado em 1996. Nessa publicação constam duas versões de uma mesma obra: a primeira delas, para piano solo, intitulada *Valsinha do Marajó*, onde lê-se a informação de que foi escrita originalmente para violão em 1929, junto de uma indicação interessante do compositor: *soando como um violão*; a segunda é uma versão escrita para canto e piano em 1946 sobre texto de Paulo Waldemar Falcão: a canção *Valsinha de Marajó*. Não se tem notícia, contudo, da referida versão original para violão desta obra. Assim, dispõe-se da informação de existência de uma peça escrita originalmente para violão da qual não foram encontradas nem a partitura nem informações sobre sua localização, publicação ou gravação.

Na biografia do compositor escrita por José Claver Filho (1978) novas informações acerca da origem da *Valsinha do Marajó* fornecem esclarecimentos acerca das origens violonísticas da canção. Percebe-se neste relato como o violão esteve presente na juventude do compositor:

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, às ilhas, e demorava no Marajó e Mosqueiro, onde tínhamos uma casa. Nessas andanças, impregnei-me de folclore e cantigas’, diz o músico. Em torno de 1920, começou a compor; ‘buscando no fundo da memória, talvez fosse a canção *Olhos verdes*’ a primeira composição, “feita em Soure, nas férias, acompanhando-me ao violão. Devia ter uns 14 anos. Nunca a esqueci, tanto que da melodia fiz a composição para piano que Arnaldo Rebello gravou com o nome de *Valsinha do Marajó*. Fez sucesso”. (CLAVER FILHO, 1978, p.22).

O próprio Waldemar Henrique explicou a origem da composição naquela que foi possivelmente sua última entrevista, concedida a Mauro Bonna, em 1994¹¹. O compositor assim se referiu à *Valsinha do Marajó*: “O maestro Mignone dizia que era uma das valsinhas mais bonitas que ele conhecia”. E indagado sobre a inspiração para compô-la, Waldemar respondeu: “o céu...

¹¹ Entrevista disponível no youtube no link: https://www.youtube.com/watch?v=Xue4KnCSgc&index=13&list=PLUUnj8_6LzBXyTcQrbilKCxI7KFNRKfo.

final de tarde, o pôr do sol tudo isso ajudava a inspiração”¹². Então, teria tomado o violão das mãos de um amigo que o acompanhava na praia e criado a canção. E completou: “Eu ia fazendo a valsinha com muito cuidado para não esquecer”¹³. Além da paisagem da praia do Matafome, da Ilha do Marajó, “tinha uma menina de olhos verdes... eu nunca vi olhos verdes daquele jeito... aqueles olhos enormes... aquilo me enterneceu demais!”¹⁴. Este breve relato esclarece a dúvida sobre como a canção *Olhos Verdes*, inspiração original, que veio a chamar-se posteriormente *Valsinha do Marajó*, numa referência ao local de sua criação.

A partir destas informações, poderíamos indagar se houve de fato uma versão escrita e original da canção para violão, considerando-se que o compositor a registrou, como comentou, com muito cuidado “para não esquecer”, em sua memória. A história nos leva a conjecturar se o jovem compositor não teria utilizado naquele momento o violão apenas como um *caderno de anotações*¹⁵, como Turíbio Santos sugere no prefácio de seu CD em relação à prática empregada por Villa-Lobos. Parece-nos, entretanto, mais representativo que, mesmo decorridos tantos anos da composição sob o título *Olhos verdes*, transposta para piano em 1946 como *Valsinha do Marajó*, os editores, ou o próprio compositor, tenham tido o cuidado e o interesse de indicar na partitura que se tratava de uma canção originalmente escrita para violão. Situação semelhante ocorreu com a única peça solo do compositor, como veremos adiante.

Além da *Valsinha do Marajó*, Waldemar Henrique compôs em 1958 uma obra original para violão solo. Trata-se de *Tema Severino*, utilizada como trilha sonora da peça teatral “Morte e vida Severina”, de João Cabral de Melo Neto. A divulgação pública dessa obra, entretanto, ocorreu por meio de sua

¹² Transcrição da fala de Waldemar Henrique na entrevista.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ “Heitor Villa-Lobos sempre utilizou o violão como seu caderno de anotações sobre a música brasileira. No caso das canções, os exemplos mais notórios são as *Bachianas no. 5*, a *Seresta no. 5* e a *Canção do amor*. Temos o direito de nos perguntar, tal intimidade que ele tinha com o violão, se os originais dos acompanhamentos não seriam para o instrumento? Baseado nesses originais do mestre, transcrevi a *Melodia sentimental*, *Viola quebrada* e o *Lundu da Marquesa de Santos*” (SANTOS *apud* DUTRA, 2009, p.187).

publicação em uma versão para piano, também nas páginas do livro *Canções* (1996). Esta transcrição do *Tema Severino* para piano de obra escrita originalmente para o violão, empreendida pelo próprio compositor, nos sugeriria a naturalidade com que a prática de transcrição entre esses dois instrumentos poderia realizar-se em sua obra.

Uma terceira obra do compositor dedicada à formação canto e violão foi registrada no catálogo de composições apresentado no livro *Waldemar Henrique – Compositor Brasileiro* de 1978, de Ronaldo Miranda¹⁶. O nome da peça é *Os Mansos da Terra*, composta em 1978, e serviu como tema da peça teatral de mesmo nome. Sobre esta obra não obtivemos mais nenhuma informação além das encontradas neste livro.

Para além destas informações, há rumores ainda não comprovados de que Waldemar Henrique teria escrito outras obras para violão. Em um dos programas apresentados pelo violonista Fábio Zanon na Rádio Cultura de São Paulo, o apresentador informou que o também violonista “Sérgio Abreu relatava que Waldemar Henrique teria lhe dito que estava trabalhando em uma suíte para violão nos idos anos 60” (ZANON, 2008).

1.2.2. Waldemar e os violonistas

Em entrevista, Waldemar Henrique foi indagado sobre que razões o teriam levado a escolher o piano como seu instrumento principal, a que o compositor respondeu:

Porque ele estava em casa e a vizinha me ensinou a tocá-lo. Mas poderia ter enveredado por outro instrumento. No Rio de Janeiro peguei o violão e achei maravilhoso porque o violão é um piano que a gente carrega no colo, tem uma sonoridade maravilhosa e, além da possibilidade de acompanhar bem, tem nuances muito ricas. Então eu passei a estudar violão, comprei um belíssimo, mas tive de optar entre os dois instrumentos porque o piano eu estudava 24 horas por dia. Como eu já ganhava dinheiro como pianista e era

¹⁶ Escritor, jornalista e biógrafo de Waldemar Henrique na obra *Waldemar Henrique compositor brasileiro*. Não nos referimos aqui ao compositor.

reconhecido como tal, fiquei com o piano. (MAUÊS e ZAGHETTO, 1992)

Esse relato evidencia o apreço e o envolvimento que Waldemar Henrique mantinha com o violão, e aponta para um aprendizado formal do instrumento posterior ao do piano, seguindo uma formação tradicional aos moldes eruditos. Por outro lado, o compositor esteve em sua juventude estreitamente envolvido com a música popular e interessado na atividade musical de violonistas profissionais, desde o período em que viveu em Belém, onde trabalhou na rádio. Na década de 1920, “Belém ainda mantinha tradições da bela-época” (CLAVER FILHO, 1978), provavelmente devido ao período próspero que a cidade viveu no fim do século XIX (CANO e VIEIRA, 2014). Eram comuns os saraus familiares frequentados por vários artistas da época, dentre eles Tó Teixeira e Artemiro da Ponte e Sousa, conhecido como Bem Bem, dois reconhecidos violonistas. Em nota assinada por Waldemar Henrique, publicada em 25/01/1993 no Jornal Cartaz – o Liberal, contendo matéria sobre o violonista Tó Teixeira, que faria cem anos naquele ano, leem-se as seguintes palavras de Waldemar Henrique, sob o título “Violão que o silêncio escutava”:

A mais remota lembrança que guardo de Tó Teixeira está intimamente ligada à minha adolescência. Nessa época, por volta de 1923/24, já completamente atraído pela música, ia ouvi-lo tocar, juntamente com outros seresteiros, que se reuniam em logradouros do bairro de São Brás. Mesmo morando na avenida 16 de Novembro, próximo a travessa Trunvirato, a distância não me arrefecia o entusiasmo de permanecer, às vezes até o início da madrugada, ouvindo embevecido os acordes bem temperados das serenatas sentimentais que Tó interpretava com emoção. Creio que o poema “Chorinho” de Bruno Menezes, um dos frequentadores assíduos dessas tertúlias, foi inspirado nesse ambiente enluarado onde até o silêncio parava pra ouvir o som do violão, da flauta e cavaquinho... como bem disse o poeta. Teixeira é um nome que merece ser destacado na história da música no Pará. (HENRIQUE, 1993)

A mudança de Waldemar Henrique para o Rio de Janeiro em 1933, capital federal do Brasil, permitiu que o compositor passasse a vivenciar um período efervescente da produção musical brasileira, tanto na música popular

quanto na música erudita. A primeira emissora de rádio brasileira, a Rádio Sociedade Roquette Pinto, havia sido inaugurada há pouco mais de dez anos e surgiram no país novas rádios, mídia que se tornou a mais importante do Brasil nas primeiras décadas do século XX. Dentre essas rádios, Calabre (2009) cita a Rádio Mayrink Veiga, no Rio de Janeiro em 1926, a Rádio Clube no Pará, na qual Waldemar Henrique trabalhou por alguns anos, a Rádio sociedade Phillips (1930, RJ), a Rádio Tupi (1935, RJ) e a Rádio Nacional (1936, RJ).

Um dos primeiros empregos assumidos pelo compositor no Rio de Janeiro foi justamente na Rádio Roquette Pinto onde, juntamente com sua irmã cantora Mara Henrique, obteve acolhimento e sucesso quase que imediatos, tendo recebido convite para se apresentarem na rádio em um programa semanal. Por intermédio desse programa, conheceram diversos artistas populares, dentre eles Dorival Caymmi e Carmem Miranda, esta última muito admirada pelo compositor: “Ela era uma autêntica vedete...¹⁷ muito simpática, porque não era pretensiosa, não era orgulhosa, era muito simples”. (PEREIRA, 1984, p.43). Os dois se encontravam nos estúdios da Rádio Tupi onde mantinham, cada um, programa semanal.

Dentre os muitos músicos com quem Waldemar Henrique teve contatos profissionais, um violonista se destacava por suas habilidades musicais. Era Aníbal Augusto Sardinha (1915-1955), mais conhecido como Garoto¹⁸, posteriormente reconhecido como um dos precursores da Bossa Nova. O talento desse violonista não passou despercebido aos olhos do músico paraense, que apontou sua presença marcante na configuração do rico repertório de música popular brasileira à época de ouro das rádios:

¹⁷ Vedete é como eram chamadas, no teatro de revista, as atrizes que sobressaíam durante as apresentações. O termo, de origem italiana (*vedétta*) pelo francês *vedette*, foi incorporado no Brasil como sinônimo de grande atração, em qualquer evento - embora seu significado esteja adstrito às grandes estrelas do período áureo do teatro de revista.

¹⁸ Para uma breve descrição biográfica do Aníbal Augusto Sardinha o “Garoto” <http://www.violaobrasileiro.com/Cards/view/35>.

Não há propriamente uma transformação; houve, sim, uma gestação laboriosa consistente, compositores lúcidos que visavam atingir o estado atual, rompendo barreiras, influências, descasos, pobreza de meios, preconceitos. Desde Pixinguinha (Carinhos), Ary Barroso (Fa-ceira) Dorival Caymmi (Dora), Garoto (Duas contas), Dolores Duran (Por causa de você) A coisa vinha surgindo, desabrochando para o magnífico jardim que apreciamos hoje. (CLAVER FILHO, 1978, p.75)

A presença importante de Garoto na música popular brasileira e sobretudo para os violonistas que o consideram pai do violão moderno foi atestada por Waldemar Henrique, que assim definiu sua atuação no âmbito da canção popular brasileira:

[...] o verdadeiro mestre, o guia modesto, a figura marcante que preparou o advento da bossa-nova foi Garoto. Ao redor do seu **violão maravilhoso** estavam Radamés Gnattali, Chiquinho e uma turma de meninos talentosos garimpando dia e noite: Donato, João Gilberto, Tom, Ed Lincoln, Vandrê, Bonfá, Luiz Eça e a própria Dolores Duram. (CLAVER FILHO, 1978, p.75)(grifo nosso)

Outro importante violonista de que se aproximou Waldemar Henrique foi Antônio Rebello, a quem o compositor dedicou o *Tema Severino*. Para melhor compreendermos quem foi Antônio Rebello e sua importância para a música violonística brasileira, descreveremos brevemente sua trajetória. Rebello nasceu em 1902, na Ilha Terceira dos Açores, Portugal. Quando criança aprendeu a tocar viola açoriana, instrumento similar à viola sertaneja brasileira. Migrou para o Brasil em 1920 aos 18 anos, indo viver na cidade do Rio de Janeiro, onde teve contato com diversos violonistas importantes na consolidação de uma escola de violão brasileira. Este contato inicial se deu possivelmente pelo fato de Rebello frequentar as lojas de instrumento, onde teria conhecido João Pernambuco e Quincas Laranjeiras. Com Laranjeiras foi iniciado no violão, tendo posteriormente estudado com o violonista Isaias Sávio, que havia se mudado para o Rio de Janeiro em 1934 e ali permanecido até 1940. Isaias Sávio é considerado um violonista de grande relevância no Brasil, sobretudo por ter criado uma sistematização de ensino de violão. Isaias retornou a São Paulo e Antônio Rebello adotou no Rio de Janeiro a didática herdada

de Isaías, tendo sido professor de seus netos Sérgio e Eduardo Abreu e ensinado também aos violonistas Turíbio Santos e Jodacil Damaceno¹⁹, expoentes da interpretação violonística nacional.

Voltando às relações entre Antônio Rebello e Waldemar Henrique, lembremo-nos de que a única peça localizada para violão solo escrita pelo compositor, *Tema Severino*, foi dedicada ao violonista amigo, segundo informação também veiculada em programa de rádio com narração de Fabio Zanon²⁰. Por meio desse mesmo programa, pudemos ouvir a gravação da versão original para violão do *Tema Severino* que, segundo José Claver Filho (1978, p. 42), recebeu o prêmio de melhor música de Teatro em 1958, prêmio entregue ao compositor no dia 16 de dezembro de 1959 nas dependências da Rádio Tupi. As músicas foram ao ar na Rádio Ministério da Educação – Rádio MEC em um recital de violão na interpretação do próprio Antônio Rebello.

Outro documento que aponta para o envolvimento de Waldemar Henrique com atividades violonísticas à época é a foto²¹ que se segue (Figura 1), feita no hall do andar térreo da Sala Leopoldo Miguez, da Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, onde são vistos o compositor e os professores Antônio Rebello e Isaías Sávio²² ladeados por um grande grupo de alunos e alunas de violão. É importante ressaltar que o violonista Isaías Sávio arranjou para violão solo sete peças de Waldemar Henrique: *Hei de Seguir teus passos*, renomeada como *Maracatu* e publicada na Revista Guitar Review n. 21, em 1957, *Coco Perenuê* e cinco das *Lendas Amazônicas - Uirapuru, Cobra-grande, Foi Boto, Sinhá!, Matintaperera e Tamba-tajá*.

¹⁹ José Lucena Vaz também contribuiu para o estabelecimento do ensino do violão como uma disciplina acadêmica. Mais informações sobre isto em: <http://www.violaobrasileiro.com/dicionario/visualizar/jodacil-damaceno>.

²⁰ O programa foi ao ar no dia 26 de setembro de 2007. Link: [http://vcfz.blogspot.com.br/2007/09/91-personalidades dos violonistas -do-violao-carioca-i.html](http://vcfz.blogspot.com.br/2007/09/91-personalidades-dos-violonistas-do-violao-carioca-i.html)

²¹ Fonte: <http://jodacildamaceno.blogspot.com.br/>

²² Para se informar sobre Isaías Sávio <http://www.violaobrasileiro.com/dicionario/visualizar/isaias-savio>



Figura 1: Waldemar Henrique ao centro de cabeça baixa com os violonistas Isaias Sávio e Antônio Rebello. Na parte superior direita da última fila encontra-se Jodacil Damaceno.
Fonte: (DAMACENO, 2006)

1.2.3. Outras associações

Se as relações entre Waldemar Henrique e o violão apontadas anteriormente se estabeleceram por meio de obras originais do compositor para o instrumento e do seu contato com importantes violonistas, a rede de conexões se amplia de modo surpreendente frente ao grande número de gravações fonográficas de obras do compositor realizadas por músicos populares e eruditos em releituras ao violão de suas obras.

De um primeiro levantamento em LPs e CDs, foram localizadas mais de sessenta diferentes publicações que contêm pelo menos uma peça gravada de autoria do compositor, incluindo versões originais, arranjos e transcrições de suas obras para diferentes formações instrumentais. Posteriormente, encontramos na base de dados do IMMUB – Instituto Memorial Música Brasileira, 264 gravações a partir da palavra-chave Waldemar Henrique. Estes dados, embora

sejam mais completos que o levantamento empreendido por nós, não está atualizado, sendo a última gravação listada do ano de 2010. As gravações localizadas foram feitas entre 1934 e 2016, consistindo de interpretações diversas realizadas por orquestras de câmaras, duos de canto e piano ou canto e violão, violão solo, dentre outras. Dentre essas gravações, destacamos aquelas em que o violão ocupou papel de destaque como instrumento solista ou como principal instrumento acompanhador do canto, se alinhando aos objetivos iniciais de nossa pesquisa.

Obtivemos como resultado desta delimitação os seguintes registros fonográficos: gravações de violão solo com 1- Dilermando Reis e 2- Maria Livia São Marcos (1978); gravações de canto e violão de 3- Clara Petraglia se acompanhando ao violão (1958), 4- Inezita Barroso se acompanhando ao violão (1962), 5- Turíbio Santos e Maria d'Apparecida (1966), 6- Kathleen Battle e Christopher Parkening (1986); 7- Mônica Salmaso e Paulo Bellinati (1997), 8- Reginaldo Monteiro e Fábio Shiro (1998), 9- Jane Duboc e Sebastião Tapajós (2000), 10- Turíbio Santos e Carol McDavit (2002), 11- Joel Pereira se acompanhando ao violão (2006), 12- Maguinha e Douglas Lora (2007), 13- Fernando Araújo e Mônica Pedrosa (2010) e uma gravação para canto, violão e outros instrumentos com 14- Gastão Formenti (1934) e 15- Maria Lucia Godoy (1969) e diversos instrumentistas.

A gravação realizada por Gastão Formenti foi provavelmente umas das primeiras gravações feitas com violão da obra do compositor. A obra *Cabocla Malvada* foi gravada em LP em 1934 pela gravadora Victor com dois violões e bandolim. A gravação com a soprano Maria Lúcia Godoy no Lp o *Canto da Amazônia*²³ de 1969 contém sete canções das *Lendas Amazônicas* arranjadas por César Guerra-Peixe para violão, clarineta, flauta e violoncelo, incluindo as

²³ Este LP é o que mais se alinha a esta pesquisa, pois consideramos haver uma significativa diferença entre arranjar e transcrever. Estes arranjos ainda não foram publicados e encontrá-los seria uma interessante contribuição para o desenvolvimento das pesquisas sobre a música de Waldemar Henrique.

peças *Cobra Grande*, *Curupira*, *Foi boto*, *Sinhá!*, *Manha-Nungára*, *Matintapereira*, *Uirapuru* e *Tamba-tajá*. Apesar de nossos esforços, as partituras deste trabalho não foram localizadas.

Entre as gravações selecionadas, a única em que o registro contém exclusivamente obras de Waldemar Henrique é a do violonista e cantor Joel Pereira, amigo do compositor. Neste CD²⁴, intitulado *Waldemar pelos olhos da alma*, Joel Pereira canta dezessete canções acompanhando-se ao violão, com arranjos próprios do qual o acompanhamento se difere do composto originalmente. A gravação original foi feita em fita cassete na residência do músico. Tal gravação foi posteriormente lançada em CD e integra o volume 8 do projeto 'Pará Instrumental', da Secretaria Executiva de Cultura (Secult - PA).

A gravação de Turíbio Santos e Maria d'Apparecida de 1966, no LP²⁵ *Chants Brésiliens*, contém oito obras para canto e violão, tendo sido gravadas *Uirapuru*, *No jardim de Oeira*, *Foi boto, sinhá!*, *Boi-bumba*, *A Rolinha*, *Matintapereira*, *Tamba-tajá* e *Abaluiaê*. É interessante ressaltar que depois de Mara Henrique, irmã do compositor, Maria d'Apparecida foi uma das intérpretes que mais se apresentou com o compositor Waldemar Henrique, tendo o duo realizado vários recitais no Brasil e no exterior. Em 2002, Turíbio gravou com a soprano Carol McDavit no CD *Amazônia é Brasil* seis canções do compositor, *Matintapereira*, *Tambatajá*, *Rolinha*, *Boi Bumbá*, *Uirapuru* e *Coco Peneruê*. Clara Petrágia, que segundo um artigo de Luís Nassif (2001) teria sido aluna de Isaias Sávio, gravou seis músicas de Waldemar Henrique, cantando e acompanhando-se ao violão: *Boi-tungão*, *Se fores ao rio roxo*, *No jardim de Oeira*, *Violeiro da Estrada* e *O que Ôro não arruma*. Esse LP, de 1956, foi intitulado *Songs of Brazil*, mais tarde gravado em 1958 como uma versão brasileira do mesmo disco, com o acréscimo da canção *Rolinha*.

²⁴ As gravações podem ser ouvidas em <http://jornalgggn.com.br/audio/waldemar-henrique-por-joel-pereira>.

²⁵ Infelizmente não nos foi possível ouvir nenhuma das faixas que integram o disco.

Ainda que tenhamos localizado um número significativo de gravações que incluem o violão, as que se restringem à formação canto e violão são quatorze. Dentre elas, até o momento, somente de uma única gravação foi possível localizar a versão editada da partitura utilizada. Trata-se da partitura de uma transcrição publicada no livro *Canções da terra, canções do mar* e gravada em CD de mesmo nome por Fernando Araújo e Mônica Pedrosa, de 2010. A tabela 1 abaixo apresenta os registros fonográficos localizados na pesquisa.

Intérprete	Ano	Formação	Nome do CD/LP	Gravadora	Músicas gravadas
Inezita Barroso	?	Canto e Violão	Série Colagem - Inezita Barroso	Copacabana - Série Colagem CGLP 90004	Duas
Inezita Barroso	1962	Canto e Violão	Recital	Copacabana 11271	Duas
Maria D'Apparecida, Turibio Santos	1966	Canto e Violão	Chants Brésiliens	RCA Victor Stereo 540.045 M	Oito
Joel Pereira	2006	Canto e Violão	Waldemar Pelos olhos da alma	'Pará Instrumental', da Secretaria Executiva de Cultura (Secult)	Dezessete
Fernando Araújo e Mônica Pedrosas	2010	Canto e Violão	Canções da Terra canções do Mar	MPFA 01	Uma
Turibio Santos e Carol McDavit	2002	Canto e Violão	Amazônia é Brasil	ROB DIGITAL 0054	Seis
Clara Petraglia	1958	Canto e Violão	Canções do Brasil	Westminter/Sinter 5707	Uma
Clara Petraglia	1956	Canto e Violão	Songs from Brazil	WP 6030	Cinco
Kathleen Battle e Christopher Parkening	1986	Canto e Violão	Pleasures of Their Company	Angel Records – 37351	Uma
Maguinha e Douglas Lora	2007	Canto e Violão	Voyage to Vera Cruz	Maguinha and Douglas Lora	Uma

Reginaldo Monteiro e Fábio Shiro	1998	Canto e Violão	Modinha : Brazilian songs with guitar	Aurea Vox CDC 9819-25	Sete
Dilermundo Reis		Violão solo	Sua Magestade o Violão,	Continental 1965 LP 1.01.405.001	Uma
Maria Livia São Marcos	1978	Violão solo	Saudades do Brasil	RGE – Fermata 303 1013	Três
Jane Duboc e Sebastião Tapajós	2007	Canto, violão e outros instrumentos	Da minha terra	CD Pará Instrumental	Duas
Mônica Salmaso e Paulo Bellinati	1998	Canto e Violão	Trampolim	Pau Brasil	Uma
Maria Lúcia Goldoy	1969	Canto, violão e outros instrumentos	O canto da Amazônia	Museu da Imagem e do som – MIS016	Sete
Gastão Formenti	1934	Canto, dois violões e bandolim	?	?	Uma

Tabela 1: Gravações realizadas com canto e violão e outras formações das canções do Waldemar Henrique.

Além de obras autorais e releituras registradas em gravações, outro possível modo de associação entre Waldemar Henrique e o violão pode ser percebido na escolha feita pelo compositor de textos para composição de suas canções e no seu próprio estilo composicional. Esses casos são bem exemplificados pelas canções *Violeiro da Estrada*, *Meu último luar* e *Confissão*. Outro exemplo em que tanto a música quanto o texto trazem referências ao violão e ao seu contexto é a canção *Minha Terra*, de 1923, uma das mais conhecidas do compositor. O texto fala da grandiosidade do país, de suas riquezas naturais e culturais, enaltecendo a toada e a serenata e o “lamento do seu pinho”, clara referência ao violão seresteiro. Essa canção teve o reconhecimento de Luiz Gonzaga, que a considerou o “hino” dos calouros dos programas de rádio. Sobre a canção, disse: “quando eu preciso de ganhar num programa de calouro, eu vou cantando a *Minha Terra*, sou aprovado logo e me dá pra ganhar

alguma coisa” (PEREIRA, 1984, p. 88). A canção chegou a ser considerada equivocadamente pelo então embaixador do Uruguai no Brasil como sendo o hino nacional brasileiro. Sobre este episódio, o diplomata comentou: “eu pensava que esta música fosse o hino nacional do Brasil. Porque é tão cantada sempre nas estações de rádio, nos prefixos de rádios, nas festividades...” (PEREIRA, 1984, p.89).

Minha Terra

*Este Brasil tão grande amado
É meu país idolatrado
Terra do Amor e Promissão
Toda Verde, toda nossa
De carinho e coração.*

*Na noite quente enlustrada
O sertanejo está sozinho
E vai cantar pra namorada
No lamento do seu pinho*

*E o sol que nasce atrás da serra
A tarde em festa rumoreja
Cantando a paz da minha terra
Na toada sertaneja*

*Este sol, este luar
Estes rios e cachoeiras
Estas flores, este mar
Este mundo de palmeiras*

*Tudo isto é teu, ó meu Brasil
Deus foi quem te deu
Ele por certo é brasileiro
Brasileiro como eu. (Waldemar Henrique, 1923)*

Outro exemplo de obra com referências ao violão pode ser encontrado na canção *Chorinho* de 1932, na qual o compositor utiliza-se de texto adaptado do poema de mesmo nome, de autoria do conterrâneo Bruno de Menezes.

*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
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,
Consagram amantes
Na paz da noite enlustrada (Bruno Menezes, 1932)*

Na canção *Juriti* (1936) o violão se torna uma amplificação dos sentimentos do sujeito lírico:

Juriti, Juriti, Juriti!
Teu gemido me faz tanto bem.
Juriti, Juriti, Juriti!
Como tu, vivo eu triste também.

Juriti, Juriti, Juriti!
Deus te deu este canto dolorido.
Juriti, Juriti, Juriti!
Pro consolo de quem tem sofrido.
Juriti,
-Eu, nas cordas do meu violão,
Geme a voz do próprio coração,
-Juriti...

Juriti, Juriti, Juriti!
Tua flauta é a flauta de Pan.
Juriti, Juriti, Juriti,
Doce alma de minh'alma irmã
Juriti,
-Quando iremos deixar de gemer?
Só no instante fatal de morrer,
-Juriti. (Jorge Hurley, 1936)

E na canção *Remadores Seringueiros*, com texto de Álvaro Maia, a canoa, veículo essencial para as populações ribeirinhas, é comparada ao violão.

Remadores seringueiros,
Que remais cantando amores,
Cantadores seringueiros
Vão cantando suas mágoas.

Quando passa uma canoa,
É um violão de amor e graça,
Quando passa,
O rio canta pelas bolhas,
O arvoredor pelas folhas
Canta a ave que esvoaça (Álvaro Maia s.d)

Na canção *Violeiro da estrada* (1936), referida anteriormente, o compositor cita a viola, outra nomenclatura possível do instrumento, uma vez que o termo é utilizado genérica e popularmente em substituição ao termo violão.

*Todo homem que é vaqueiro,
Vai pro campo vaquejar.
Mas nem todos têm destino de trabalhar.
Eu me agarro na viola
E a viola em mim,
Cada um com sua sorte,
Pois o mundo é assim!*

*Ó seu moço, me despache
Que mandaram me chamar,
Pra cantar na Vila Nova
Adeus! Sabiá...*

*Não quisera ser ingrato
Com o amor de minha vida,
Mas o triste violeiro
Tem outra lida.
Eu me agarro na viola
E a viola em mim.
Meu amigos
Vou embora,
Meu viver é assim! (Waldemar Henrique, 1936)*

Estes últimos exemplos que ilustram também relações entre o compositor e o violão não configuram, de fato, características exclusivas da obra de Waldemar Henrique. Estão também presentes em obras de outros compositores brasileiros inseridos nos ideais de uma escola nacionalista, em que temáticas tipicamente brasileiras eram propositalmente incorporadas, tanto por meio do conteúdo poético quanto pelo emprego de elementos musicais sugestivos de uma sonoridade específica, muitas vezes caracteristicamente violonística, instrumento cuja presença foi significativa e emblemática na interpretação de gêneros de caráter originalmente popular, como a seresta, a toada, o choro ou o samba-canção.

Todo o relato anterior aponta para relações estabelecidas entre um compositor de formação pianística que soube, como poucos, inserir-se com êxito na configuração da música popular urbana brasileira, sujeita a uma mobilidade contextual extraordinária, que permitiu sua sobrevivência até a atualidade, tanto na performance em concertos tradicionais de música erudita quanto em contextos eminentemente populares, mantendo-se aberta às mais diversas releituras. Cremos que Waldemar Henrique configura-se como

exemplo de compositor sobre o qual os estudos musicológicos e performáticos poderiam aliar-se em favor do reconhecimento e da divulgação de sua obra, com estabelecimento definitivo de seu nome no panorama da música brasileira.

Capítulo 2

Transcrevendo para violão as lendas de Waldemar Henrique

2.1. Transcrição, tradução e interpretação

Estes três conceitos, percebidos isoladamente, podem parecer não estar minimamente relacionados, sobretudo, se entendidos em referências a certas atividades que são de fato bastante distintas. No que se refere à abordagem deste trabalho, esses termos estão profundamente associados à prática do músico intérprete. Veremos como musicólogos, compositores, poetas, tradutores e músicos extrapolam os limites tradicionais destes conceitos e nos fazem compreender como se relacionam.

A atividade de transcrição musical tem várias reflexões. Muitos trabalhos têm abordado o tema sob o viés que nos é pertinente. Para exemplificar alguns desses trabalhos consultados: Vale & Barbeitas, (2016), Ranna & Meirinhos, (2015), Santos, (2015), Barbeitas & Castro, (2013), Rodrigues (2011), Pereira (2011), Barbeitas, (2000) e Wolff (1998). A maior parte dos trabalhos consultados foram desenvolvidos por músicos e nos fazem perceber a dimensão da discussão em torno do termo “transcrição” em suas implicações na vida do músico que a realiza. Sabemos que o termo transcrição tem múltiplas acepções. Entretanto, no que se refere ao trabalho ora desenvolvido, abordaremos a transcrição musical como sendo aquela que se efetiva quando ocorre a transposição de uma obra musical de um instrumento para outro, ou seja, quando há mudança no meio instrumental e, no nosso caso, há alteração de uma peça concebida originalmente para piano, transcrita para violão.

Davies (1988), apresenta em seu artigo²⁶ a concepção de transcrição que envolve uma mudança de meio ou de instrumentação, na qual se faz necessário que o texto musical original seja adaptável ao novo meio, sendo, por-

²⁶ Transcription, Authenticity and Performance, Stephen Davies.

tanto, aceitáveis e necessárias eventuais mudanças. Essas mudanças, no entanto, não podem ser feitas de modo mecânico, a partir de uma simples e desprezível leitura e reescrita. Elas são fundamentadas em escolhas de interpretação, as quais o transcritor considera relevantes. É preciso considerar o novo meio. Davies sugere que seja recriada uma condição sonora aproximada daquela que existia no original e admite a possibilidade de várias transcrições serem igualmente fieis ao original, ainda que diferentes, embasando sua opinião nas transcrições da *Chacone* de Bach realizadas pelo compositor Johannes Brahms (1833 - 1897) e pelo pianista italiano Ferruccio Busoni (1866 - 1924).

Reflexões acerca da transcrição são também apresentadas na tese *As práticas de reelaborações musical* de Flávia Vieira Pereira (2011) e se alinham à prática empregada neste trabalho:

A transcrição não é tão livre, pois o intuito é guardar ao máximo a ideia original, além de que o meio para o qual se destina é fundamental, pois as variações que surgem, vêm a partir da necessidade de adequação às especificidades de cada instrumento. Quando se faz uma transcrição, muda-se o meio, não se pode fazer uma transcrição para o mesmo meio instrumental. (PEREIRA, 2011, p.52)

Em outro trecho a pesquisadora acrescenta:

De imediato, podemos dizer que ao transcrever uma ideia ou material, fica-se de certa forma limitado por um material pré-existente com o qual se irá confrontar. Com isso, surgem escolhas e soluções a partir de inúmeras possibilidades de escuta, de interpretação e de reelaboração (idem)

Partindo destas diretrizes acerca da atividade da transcrição, assumiremos outras abordagens que contribuem com aportes teóricos e práticos para a realização das transcrições das *Lendas Amazônicas* de Waldemar Henrique. Abordaremos a transcrição, como afirmamos anteriormente, aproximando-a da tradução literária, ou mais especificamente, da tradução poética. A tradução, à primeira vista, poderia em nada remeter às atividades de um músico ou ainda, o trabalho de um músico poderia não ter qualquer relação com o trabalho de um tradutor. No entanto, no que se diz respeito à função destas duas

atividades, traduzir e fazer música, ambas, apresentam como objetivo comum, ao menos em boa parte das traduções e de obras musicais, a comunicação e a expressão. E sobretudo, fundamenta sua feitura, o ato de interpretar. Se o tradutor lê algo em sua língua e transpõe para outra, de fato ele estará interpretando o que leu; assim também um músico que lê uma partitura estará necessariamente interpretando o que lê, afetado por suas experiências musicais e vivências anteriores. Sobre essa aproximação entre as atividades Wolney Unes comenta em seu livro *Entre tradutores e músicos* (1998), e aponta tais profissionais como intermediadores de um determinado texto.

Esta mesma analogia foi empreendida por músicos pesquisadores que a relacionaram às suas práticas musicais, como é o caso do compositor suíço Michel Jarrel, que nos revela em seu artigo “*A Orquestração como Arte de Mentir (a respeito dos Três estudos de Debussy)*” sua perspectiva da arte de orquestrar:

A orquestração é como uma tradução. Um tradutor como Philippe Jaccottet, cujo trabalho sobre Rilke, Musil ou Gongora eu admiro, permanece muito próximo do sentido sem, entretanto, se restringir a uma estrita relação palavra por palavra: ele encontra na sua língua riquezas que, sem querer ou poder reproduzi-las, reinventam aquelas do original (JARREL, 2007:105 *apud* PEREIRA, p.37)

Embora Jarrel se refira a outra prática, a orquestração, poderíamos facilmente empregar a mesma analogia à transcrição que, no nosso caso, consistiria de ações semelhantes às realizadas em uma orquestração, porém feitas não para a interpretação por um conjunto de instrumentos, mas para as cordas de um violão em suas possibilidades harmônicas, melódicas e tímbricas.

A analogia entre transcrição/tradução também é descrita por pesquisadores do Grupo Resgate da Canção Brasileira, do qual participo atualmente como pesquisador. Os professores e músicos Flavio Terrigno Barbeitas

(2011)²⁷ e Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra (2009)²⁸ desenvolvem pesquisa contínua relacionada à canção brasileira de câmara²⁹ e têm nos seus estudos da tradução importante subsídio teórico para suas pesquisas, atividades didáticas e de performance.

Etimologicamente, as palavras transcrição e tradução possuem definições semelhantes, onde a relação de analogia poderia ser levada além, e até consideradas, em certo sentido, sinônimas.

a palavra “transcrição” tem origem no verbo latino transcribere, composto do prefixo trans (de uma parte a outra; para além de) + scribere (escrever), significando, “escrever para além de”, ou ainda “escrever algo, partindo de um lugar e chegando a outro”. A palavra “tradução”, por sua vez, origina-se também de um verbo latino, transducere, composto por trans (de uma parte a outra; para além de) + ducere (levar, conduzir), significando “levar, transferir, conduzir para além de”. (BARBEITAS & DUTRA, 2013, p.89)

Partindo desse pressuposto, a ideia de transcrição/tradução poderia ser vista por alguns músicos e escritores como sendo predecessora da própria escrita criativa e original, o que nos dá uma perspectiva mais ampla da importância dessas práticas.

Em uma reflexão trazida à tona por Barbeitas (2000), fundamentado em uma citação de Paul Valéry (1871-1945), o próprio ato de escrever ou compor trariam em si a ideia de tradução pois, uma vez que o autor se propõe a registrar com a escrita um pensamento, encontra-se aí o conceito de tradução; o que se estabelece entre o pensamento e a escrita é o próprio processo tradutório, o “conduzir para além de”.

Escrever o que quer que seja, desde o momento em que o ato de escrever exige reflexão, e não é a inscrição maquinal e sem detenções de uma palavra interior toda espontânea, é um trabalho de tradução exatamente comparável àquele que opera a transmutação de um texto de uma língua em outra. (VALÉRY, *apud* CAMPOS, 1996, p.201)

²⁷ No artigo *Reflexões sobre a prática da transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia*. (BARBEITAS, 2011)

²⁸ Na tese de doutorado *Traduções da lírica de Manuel Bandeira na canção de câmara de Helza Camêu*. (DUTRA, 2009)

²⁹ No artigo *Transcrições para voz e violão das canções de Alberto Nepomuceno: traduzindo um nacionalista romântico*. (BARBEITAS & DUTRA, 2013)

Barbeitas afirma que, “uma apreensão radical, portanto, do sentido de transcrição/tradução permitiria asseverar tanto que escrever (poesia) é traduzir, quanto que compor (música) é transcrever” (2000 p.91). Ideia semelhante foi expressa por Ferruccio Busoni, em 1910, no seu texto *Valeur de L’arrangement*:

Cheguei a pensar que toda anotação já é uma transcrição de uma invenção abstrata. A partir do momento que o bico da pena se apodera, a ideia perde sua figura de origem. Mesmo a interpretação de uma peça é uma transcrição. A invenção se torna uma sonata, ou um concerto: já é um arranjo do original, (BUSONI, 2007: 25 *apud* PEREIRA, 2011, p.28)

Outros exemplos desta aproximação conceitual são apresentados pelo poeta e tradutor brasileiro Haroldo de Campos e pelo musicólogo e filósofo francês Peter Szendy, que possuem concepções semelhantes acerca das atividades de traduzir/transcrever. Para Haroldo de Campos “a tradução de poesia é antes de tudo uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido [...] Como que se desmonta e se remonta a criação...” (CAMPOS, 2011). Em outros trechos afirma: “[...] a tradução é crítica” e que “traduzir é a maneira mais atenta de ler” (*ibidem*). Peter Szendy, por sua vez, ao falar sobre os arranjadores, caso em que se inclui, e diz:

Now, it seems to me that what arrangers are signing is above all a listening. Their hearing of a work. They may even be the only listeners in the history of music to write down their listenings, rather than describe them (as critics do³⁰). (SZENDY, 2008p.36)

Assim, músicos e tradutores podem atuar como leitores/ouvintes que, ao vivenciarem uma obra, convertem-na por meio dessa vivência em uma notação por meio da qual um segundo leitor poderá acessá-la, e o fará segundo sua própria perspectiva.

³⁰ Agora, o que me parece que os arranjadores estão cantando, acima de tudo, o que eles ouvem. A escuta deles do trabalho. Eles podem ser os únicos ouvintes da história da música que escrevem o que eles ouvem, ao invés de as descreverem (como os críticos fazem).

Se a tradução é crítica, como afirmou Haroldo de Campos, a transcrição também o é; e se a tradução pode ser considerada como uma maneira mais atenta de ler, a transcrição seria uma maneira mais atenta de ouvir. Vale assim também neste trabalho a ideia de transcrição como operação análoga à tradução, abordagem que emprego na realização das transcrições das *Lendas Amazônicas*.

Observamos que a transcrição pode revelar características musicais e semânticas que estariam menos evidentes na escrita original. Um exemplo desse efeito foi percebido ao longo do processo de transcrição para violão das *Lendas Amazônicas* na canção *Foi Boto, Sinhá!*, originalmente escrita para voz e piano. Percebemos que a sonoridade e a imagem do violão estariam mais fortemente relacionadas ao contexto da narrativa da lenda do boto do que o piano.

Nas narrativas sobre o boto, mamífero de água doce bem semelhante ao golfinho, o simpático animal se transforma em homem e seduz as mulheres moradoras das margens dos rios nas noites enlustradas. Indo além, e buscando outras referências sobre o boto, encontramos a personagem Joaninha Vintém, que no poema *Cobra Norato* de Raul Bopp, descreve o boto como um jovem boêmio, bonito, elegante e tocador de violão. Nesta descrição do boto, percebe-se uma relação direta com o violão e assim, com nossa transcrição da canção para esse instrumento. A transcrição poderia criar uma aproximação ainda mais precisa entre a música e a lenda.

2.1.2. Transcrições das canções das *Lendas Amazônicas*

Nos itens que se seguem, apresentamos os passos metodológicos e algumas das principais escolhas interpretativas assumidas na realização das transcrições das nove *Lendas Amazônicas*, iniciando com indicação das fontes utilizadas, comentários gerais sobre processos da transcrição violonística e, na sequência, descrevendo o processo de desenvolvimento das transcrições das *Lendas Amazônicas*, canção a canção.

2.1.3. Fontes primárias para a transcrição

Para a realização das transcrições das *Lendas Amazônicas*, foram utilizados três diferentes tipos de fontes. As principais delas, constituindo a maior parte das edições das canções transcritas, foram as publicações de sete das canções pela Editora Melodia - Mangione, realizadas entre os anos de 1933 e 1936, como descrito na tabela abaixo. A canção *Nayá* foi publicada em 2005 no livro *Waldemar Inédito e Raro Henrique*, e a canção *Japiim* foi revisada por Isabela Santos a partir de um manuscrito (2009) e inserida em sua dissertação de mestrado. A tabela 2 a seguir relaciona todas as obras transcritas.

Lendas	Ano de composição	Edição/editora	Nº
<i>Lenda Amazônica nº 1 Foi Boto, Sinhá!</i>	1933	Edição Melodia - Mangione	508
<i>Lenda Amazônica nº 2 Co-bra Grande</i>	1934	Edição Melodia - Mangione	1028
<i>Lenda Amazônica nº 3 Tamba-tajá</i>	1934	Edição Melodia - Mangione	1117
<i>Lenda Amazônica nº 4 Matintaperera</i>	1933	Edição Melodia - Mangione	1356
<i>Lenda Amazônica nº 5 Uirapuru</i>	1934	Edição Melodia - Mangione	1351
<i>Lenda Amazônica nº 6 Curupira</i>	1936	Edição Melodia - Mangione	3305
<i>Lenda Amazônica nº 7 Manha-Nungára</i>	1935	Edição Melodia - Mangione	3304

<i>Lenda Amazônica n° 8</i>	1933	SECULT (2005)
<i>Nayá</i>		
<i>Lenda Amazônica n° 9 Japiim</i>	1933	Isabela Santos (2009)

Tabela 2: Edições utilizadas para a realização das transcrições para canto e violão

Outras duas canções, não localizadas, que seriam consideradas respectivamente a *Lenda Amazônica n° 10 - Pahy-tuna* (1937) e a *Lenda Amazônica n° 11 - Uiara* (1945), parecem não ter sido editadas, possivelmente devido ao descontentamento do compositor com seus editores, tendo sofrido aborrecimentos em relação aos direitos autorais. Sobre a *Lenda Amazônica n° 11 Uiara*, encontramos apenas um registro que pode ser interessante para uma busca futura da obra. Segundo Waldemar Henrique, sua irmã Mara Henrique a teria cantado na inauguração da Rádio Globo em uma versão orquestrada por Dival³¹ (PEREIRA, 1984, p.105).

2.1.4 - A importância dos documento-fontes na escolha do processo editorial

Ao lidar com a série das *Lendas Amazônicas*, percebemos significativas diferenças entre documentos fonte utilizados, ou seja, entre as edições originais das *Lendas Amazônicas* publicadas pela Editora Mangione e as edições destas mesmas lendas publicadas no livro *Canções* de Waldemar Henrique, de 1996. Notáveis também foram as diferenças entre as edições das lendas *Nayá* e *Japiim*, a primeira publicada em 2005 no livro *Waldemar raro e Henrique* e a segunda realizada pela soprano Isabela Santos em 2009, a partir de

³¹ Sobre Dival não foram encontradas outras informações além das expressas pelo compositor no livro.

um manuscrito. Optamos por trabalhar as sete primeiras lendas com as edições da Mangione, pelo nível de detalhamento das mesmas quanto à dinâmica e agógica, considerando ter sido estas as edições acompanhadas pelo autor, como comentaremos posteriormente.

Diferentemente das publicações posteriores, feitas em uma coletânea publicada em um único volume, nas sete *Lendas Amazônicas* publicadas pela Mangione encontram-se nas capas das edições de cada canção, individualmente, um texto explicativo referente à lenda apresentada na respectiva canção.

Em *Nayá*, que foi publicada junto a uma coleção de partituras que foram lançadas 10 anos após a morte do compositor, encontra-se uma página separada com a letra da canção, na qual poderia constar a narrativa da lenda, contextualizando a canção, como nas edições das demais. Contudo, há ali apenas a indicação "Extraída de um conto de Juanita Machado". Mais abaixo consta a informação de que se trata de uma canção com letra e música do próprio Waldemar Henrique. Porém, encontramos em nossas pesquisas um programa de recital organizado por Waldemar Henrique em 1933, intitulado "Noite da Canção Paraense", com o seguinte programa:

1ª parte

– *Muiraquitan – ouverture para orquestra.*

– *Por que partiste?*

Canção com palavras de Ilná Pontes de Carvalho

Cantora Mme. Liberdade Nery Costa

Acompanhamento ao piano pelo autor

– *Fiz da vida uma canção.*

Valsa – letra de W. Henrique.

Cantor Aldemar Duarte Guimarães c/orq.

— *Não faz mal...*

Canção - letra de Waldemar Henrique.

Cantora Idália Mara

Acompanhamento ao piano pelo autor

— *Quando a saudade acorda...*

Canção – versos de Antônio Tavernard.

Cantora Rosita Serra c/orq.

— *Nêgo Véio.*

Canção – palavras de Waldemar Henrique.

Cantor Aldemar Duarte Guimarães c/orq.

— *Amor!Amor!*

Valsa-canção – palavras de Waldemar Henrique.

Cantora Waldomira Queiroz c/orq.

— *Você não casa comigo.*

Samba-canção – versos de Campos Ribeiro.

Cantora Idália Mara, com autor ao piano

— *Felicidade.*

Canção – palavras de De Campos Ribeiro.

— *Fugi só pra vortá.*

Canção – palavras de Ilná Pontes de Carvalho.

Cantora Waldomira Queiroz c/o autor ao piano.

— *Boquinha mimosa.*

Canção – versos de Leonardo Ribas.

— *Chorinho*

Canção - versos de Bruno de Menezes

Cantor Aldemar Duarte Guimarães c/orq.

2a parte

— *Há de acabar um dia o nosso amor.*

Fox-canção – versos de Wladimir Emanuel.

Cantor Aldemar Duarte Guimarães c/orq.

— ***Nayá (Lenda da Vitória Régia).***

Canção – versos de Juanita Machado.(grifo nosso)

Cantora Idália Mara com acompanhamento de orquestra.

— *Suave —Spleen. Fox-canção*

Palavras de W. Henrique.

Cantora Rosita Serra c/orq.

— *Viens! Je n'attends que toi.*

Canção – versos de Marcontian.

Cantora Mme. Liberdade Nery Costa c/ orq.

— *Cabocla Malvada.*

Canção - versos de Wladimir Emmanuel.

— *Canção Nômade.*

Versos de Waldemar Henrique.

Cantora Waldomira Queiroz c/o autor ao piano

— *Amar de Longe*

Modinha – versos de Edgard Proença.

Cantora Rosita Serra c/orq.

— *Canção do Meu Coração.*

Canção – versos de Martins Fontes.

Cantora Idália Mara c/ autor ao piano.

— *Romance*

Canção – versos de Antônio Tavernard.

Cantora Mme. Liberdade Nery Costa c/ orq.

— *Vaidade.*

Valsa – versos de Waldemar Henrique.

Cantor Aldemar Duarte Guimarães c/orq.(MIRANDA, 1978, p.31)

Notamos que neste programa apenas duas peças apresentaram temática folclórica: *Muiraquitan e Nayá*. Notamos também que houve interesse de se especificar no programa a autoria da letra de cada peça do recital. No caso

de *Nayá*, lê-se “versos da Juanita Machado”, levando-nos a entender que o compositor teria utilizado versos contidos no conto para compor a canção, assim como fez com os textos de Bruno de Menezes e Antônio Tavernad, autores das outras lendas. Em razão deste programa, ampliaram-se as dúvidas sobre a autoria das letras, uma vez que, pela edição de 2005, seria o próprio Waldemar Henrique. Buscamos acesso ao texto de Juanita Machado, para esclarecer por fim esta dúvida, mas não nos foi possível localizar o conto da escritora, e informações sobre quando e onde foi publicado também não foram encontradas. Suspeitamos que o conto se encontre no livro *Terra cabocla - Lendas y contos*, de 1928. Assim optamos por, em nossa transcrição, incluir o nome de Juanita Machado como sendo autora do conto em que se baseou a letra da *Lenda Amazônica* nº08, *Nayá*.

A peça *Japiim* encontra-se em uma situação semelhante à de *Nayá* e também foi publicada no livro de 2005 pela SECULT – PA. Porém nesta edição não há sequer a letra da canção. Por meio desta edição de 2005, ressalte-se, nem seria possível afirmar que se trata de mais uma *Lenda Amazônica*. No seu cabeçalho consta apenas o título *Japiim* e o subtítulo “Canção”. Essa edição trata a obra como uma peça para piano solo, apresentando-a em partitura para piano com melodia e acompanhamento. Partimos para a realização de nossa transcrição desta canção de outra fonte: uma partitura editada (ver anexo p.170) pela cantora e pesquisadora Isabela Santos (2009) durante seu mestrado. Isabela Santos editou-a a partir da fotocópia de um manuscrito autógrafo (ver anexo) que lhe foi cedido pela cantora Diones Colares, ex-diretora do Teatro da Paz em Belém, que gravou a peça em CD³². Observam-se significativas diferenças entre a edição apresentada pela SECULT (2005) e aquela feita por Isabela Santos (2009), não apenas pelas diferentes tonalidades em que se encontram, mas pelo fato marcante de a segunda trazer notado um texto, adequado à execução melódica pelo canto.

³² Waldemar Henrique (1905-1995) – Waldemar inédito e raro Henrique.

Referentemente às observações editoriais, percebe-se também uma significativa diferença quanto às indicações de dinâmica e de agógica entre ambas as versões. Os detalhes e a quantidade de indicações, comparados às edições anteriores publicadas pela Mangione, estão muito menos presentes. Tal fato nos sugeriu que o processo de edição das lendas realizado pela Mangione tenha se baseado em manuscritos elaborados pelo próprio compositor, que já os teria experimentado anteriormente em seus concertos. Waldemar Henrique, por um bom tempo, fez turnês nacionais e internacionais e, acreditamos que, por essa razão, as peças que foram editadas anteriormente poderiam carregar esse trabalho performático do compositor, já trabalhado em inúmeros concertos, o que daria “autoridade” as edições. Por isso, em nossas edições, procuramos manter as indicações o maior número de vezes possível, não só para tentar reproduzir uma possível intenção do autor, mas para que os intérpretes tivessem informações e recursos para a interpretação da obra. Essas indicações, inclusive, nos guiaram tanto para as transcrições quanto para nosso estudo de suas performances.

Para sermos ainda mais assertivos e justificarmos nossa escolha por manter as indicações de dinâmica e agógica nas transcrições, procuramos os manuscritos do compositor para avaliarmos se o que dissemos anteriormente realmente faria sentido. Infelizmente, tivemos um acesso reduzido aos manuscritos do compositor, tendo encontrado apenas alguns trechos manuscritos em três fontes documentais: livro de partituras de 1996, cópia de documento cedido por Sérgio Abreu e DVD cedido pelo MIS-PA³³.

Na edição de 1996 *Waldemar Henrique - Canções* há apenas um manuscrito que foi adicionado à edição, de forma ilustrativa, da peça *Fiz da vida uma canção*.³⁴ Neste manuscrito, nota-se a quantidade de detalhes de indicações de agógica e dinâmica, que também estão presentes na edição contida no mesmo livro. No manuscrito da peça *Tema Severino* em transcrição para piano, que nos foi cedido por Sérgio Abreu a quem o compositor entregou a

³³ O DVD com diversos arquivos cedido pelo MIS – Belém do Pará.

³⁴ Conferir anexos com as cópias das edições.

partitura, constatamos as várias indicações notadas, a começar pela indicação geral *Lento e com expressão* do início da peça, e as indicações de *p*, *allarg.*, *agitato*, *ten.*, *Tempo primo*, *rit.poco*, *rall*, *>*, *mf*, e *pp*. Essas mesmas indicações estão presentes na edição da peça que também foi publicada no livro de 1996.

Obtivemos também acesso a outros manuscritos nos arquivos do DVD *Coleção Waldemar Henrique*, onde há uma coletânea de vários arquivos do compositor fotos, partituras, cartas e manuscritos. Alguns destes manuscritos são apenas anotações de melodias, enquanto outros são peças nas quais percebemos o mesmo cuidado com indicações musicais de dinâmica e agógica, sobretudo nas peças *Boquinha Mimosa*, *Primavera de Amor*, *Jacaré e Pirarucu*, e *Louvação*.

2.1.5. Waldemar Henrique e as editoras

Lendo a biografia do compositor constatamos, pelo menos em parte, que as questões relativas aos direitos autorais e às edições de partituras no Brasil tornou-se um problema sério para o compositor e que este seria o único assunto que deixaria Waldemar Henrique realmente consternado (CLAVER FILHO, 1978, p. 100). Algumas obras do compositor foram perdidas provavelmente em razão destas questões. Em uma entrevista concedida ao jornalista Sérgio Cabral em 1978, o compositor relatou que, após ter editado algumas de suas peças, tinha tido problemas em encontrá-las disponíveis e que não havia percebido o cuidado e interesse dos editores de reeditá-las, constatando assim que, para ele, não valeria a pena editar mais nada. Na mesma entrevista, Waldemar Henrique relata que compositores como Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone, Radamés Gnattali e José Siqueira o aconselharam a não editar as suas peças. Sobre esta situação disse Waldemar Henrique:

“Os editores não pareciam ser nossos amigos, mas nossos inimigos. Um deles me pediu, de uma vez, 20 músicas, e eu dei. Assim que assinei o contrato, um empregado da editora me advertiu: ‘Você caiu

numa tolice, não deveria ter assinado esse contrato' ".(CALBRAL, 1979, p.217 e BONNA, 1994)³⁵

Não é por coincidência que recentemente vem sendo encontradas várias peças destes compositores. Como por exemplo, citamos os manuscritos de Buenos Aires de Francisco Mignone, que foram encontradas na Biblioteca do Instituto Nacional de Musicologia “Carlos Vega” em foco na tese de doutorado de Fernando Araújo, mencionada anteriormente. Na realidade, percebe-se no Brasil uma grande lacuna editorial de obras de compositores relevantes, sobretudo daqueles contemporâneos a Waldemar Henrique, assunto que nos parece interessante para pesquisas posteriores.

Esta situação a que se sujeitavam os compositores brasileiros talvez os tenha levado a abrir mão de editarem suas obras e consequentemente a que se perdessem alguns originais de suas obras, que teriam se deteriorado com o tempo ou que permaneceram guardadas em arquivos particulares, ocultos à espera de momento oportuno para sua edição. Assim como fez Francisco Mignone com as peças para duo de violões, Waldemar Henrique também cedeu, por muitas vezes, originais de suas peças a instrumentistas ou cantores que executariam suas obras. O musicólogo Vicente Salles chamou-nos atenção para esta prática na introdução do livro *Waldemar Henrique — Canções* (1996), e pudemos constatar-la ao recebermos o manuscrito da peça *Tema Severino*. Sérgio Abreu disse ter encontrado o compositor e lhe perguntado se teria uma versão original para violão (ZANON, 2007a). Como Waldemar Henrique não possuía essa versão, entregou a Sérgio a versão manuscrita para piano que possuía.

Claver Filho também relatou o problema pelo qual passara o compositor e podemos perceber que as questões dos direitos autorais e das edições eram os que mais incomodavam o compositor. Mas tais questões eram postas

³⁵ Trecho do qual Waldemar Henrique fala no vídeo sobre os direitos autorais <https://youtu.be/Xue4KnCSgc?t=17m11s>.

em segundo plano pelo compositor, provavelmente por estar envolvido em atividades pelas quais poderia ser remunerado mais efetivamente:

“Acontece que sempre precisei arduamente ganhar o pão de cada dia. Concentrei-me nesse dever primordial minha memória, acertando novos concertos, novos shows, novas audições, lecionando, estudando. (...) Dessas andanças em rádios, cassinos, salas, tournées frequentes é que eu recebia o dinheiro necessário. Editores editavam, ganhavam, mas não tinham nada a pagar ao autor. Os direitos autorais eram outro mistério”(CLAVIER FILHO, 1978, p.100)

Ainda sobre os direitos autorais de suas gravações, o compositor dizia que sempre recebia alguma quantia vinda de países como Japão, Itália, Estados Unidos, Argentina, Bélgica e Portugal, mas que no Brasil o direito autoral só “dava dinheiro” no período de carnaval (CLAVIER FILHO, 1978, p.100) e (BERMEGUY, [S.d.]³⁶). Talvez por receber pouquíssimos direitos autorais em toda sua vida e por não depender deles para viver, o compositor manteve, ao contrário do que se esperaria, uma atitude otimista acerca de tudo isso. Sebastião Godinho, secretário e amigo do compositor, que o acompanhou por muito tempo, sendo atualmente quem administra alguns dos direitos autorais de Waldemar Henrique que não foram “vendidos”, revela:

“Me ligam, mandam e-mails e eu libero os direitos, porque o maestro jamais impediu qualquer pessoa de gravar uma música dele e nunca cobrou um centavo por isso. Esse era o espírito dele e eu estou seguindo o que ele faria se estivesse aqui”(“Revista Amazônia Viva ed. 42 / fevereiro de 2015 by Revista Amazônia Viva - issuu”, 2015)

2.2. Procedimentos gerais na transcrição

Transcrever peças originais de piano para o violão envolve geralmente uma série de processos e adaptações, a fim de que a peça se torne exequível no novo instrumento. A razão primeira de tais adaptações é bastante evidente:

³⁶ Trecho do qual Waldemar Henrique fala no vídeo. https://youtu.be/bNr-11d5j_4?t=18m29s.

o violão, por não possuir uma capacidade polifônica compatível com a do piano, exigirá que o texto musical transcrito se adeque melódica e harmonicamente ao novo meio, de vez que não há como nele sejam tocadas todas as notas de uma obra que foi escrita para a extensão e a disposição de tais notas no teclado. Os violonistas e transcritores David Tanenbaum e Sergio Assad apresentam visões iniciais semelhantes ao tratarem do processo da transcrição. Tanenbaum nos revela o modo como abordam inicialmente uma transcrição: “Geralmente se começa com uma transcrição que é a mais próxima do original possível, então gradualmente se vai costurando isso ao que soa mais natural no instrumento.” (1986 p.149 *apud* WOLFF, 1998, p.72)³⁷

Sergio Assad, por sua vez, aponta para um procedimento semelhante:

Ele inicia a transcrição mantendo a maior quantidade notas quanto possível, então percebe que algumas notas são muito difíceis de tocar e decide então tocá-las mais suave, para saber se fazendo isso com as notas elas se tornem inaudíveis, e então talvez seguramente omiti-las.
³⁸. (WOLFF, 1998, p.72)

Esta primeira aproximação com a atividade de transcrição pode ser importante para romper qualquer pretensão de excesso de fidelidade ao texto musical e conduzir a um caminho para realizar uma primeira tentativa de transcrição, que muitas das vezes, é compreendido como um objeto não suscetível de modificações. Para as transcrições das *Lendas Amazônicas*, a tese de Daniel Wolf (1998) foi por nós utilizada como principal referência bibliográfica, uma vez ser este um trabalho que aborda específica e diretamente a atividade de transcrição de obras musicais do piano para o violão.

Especificamente sobre as peças que compõe as *Lendas Amazônicas*, não identificamos características idiomáticas que as definissem e as condicionassem exclusivamente para a execução ao piano, ou que inviabilizassem

³⁷ Generally start(s) with a transcription that is close to the original as possible, then gradually tailoring it to where it sounds natural on the instrument.(tradução livre).

³⁸ He starts a transcription by keeping as many notes as possible, then realizes that some notes are too hard to play and decides to play them softer, only to notice that by doing so such notes become almost inaudible and therefore may be safely omitted.(tradução livre).

uma transcrição. Ao contrário, o próprio compositor afirmava que não era sua preocupação fazer uma música complexa, “erudita”, e que “elas se destinavam a serem cantadas... e não trabalhadas pianisticamente no acompanhamento” (PEREIRA, 1984, p.117). Deparamo-nos assim com mais um estímulo à realização das transcrições às quais nos propusemos.

As principais técnicas de transcrição utilizadas neste trabalho foram a redução de tessitura, as mudanças de oitavas, a omissão de notas, a adição de notas e as reordenações de notas do acorde, empregadas em praticamente todas as transcrições realizadas. Outros procedimentos foram utilizados, mas em menor grau, como a *scordatura*, o uso de harmônicos artificiais, a mudança de tonalidade e o uso do *capotraste*³⁹. A *scordatura*, por exemplo, foi crucial nas transcrições de *Manha-Nungára*, *Foi boto*, *Sinhá!*, *Matintaperera*, *Cobra Grande*, *Curupira*, e *Uirapuru*. A mudança de tonalidade foi utilizada nas canções *Tamba-tajá*, *Japiim* e *Curupira*. O *capotraste*, por sua vez, pôde ser utilizado como recurso para trocas de tonalidades ou para mantê-las, em *Japiim*.

Outra possibilidade para a transcrição, indicada por Wolf (1998), estaria relacionada à digitação da mão esquerda, sendo considerada pelo autor como uma técnica de transcrição, pois dependendo das escolhas feitas pelo violonista, seria viabilizada ou não a execução de um determinado trecho ao violão. Assim, avaliamos qual poderia ser a alternativa mais adequada e, sobretudo, mais musical. Temos exemplos disso em todas as transcrições.

A tonalidade de cada uma das peças foi cuidadosamente considerada, pois julgamos que ao alterá-las, sobretudo elevando a tessitura, poderíamos interferir negativamente na sonoridade do conjunto das canções, ou seja, na obra como um todo, caso pensássemos a obra como uma série de canções a serem apresentadas conjuntamente em um recital. O compositor valorizava

³⁹ O *capotraste* é um dispositivo que funciona como a técnica da pestana, servindo para encurtar o tamanho das cordas assim facilitando a transposição para uma altura mais aguda sem alterar a digitação.

sistematicamente o texto cantado, sobre isso disse: “Então, a melodia e harmonia têm que estar sujeitas ao texto, e essa sujeição para mim é rigorosa.”(PEREIRA, 1984,p.87). E indagado sobre qual seria a intérprete ideal para a sua música, respondeu: “A intérprete que eu considero ideal para as minhas músicas é a intérprete que põe seu primeiro cuidado na interpretação do texto; seria uma declamadora que cantasse” (*ibidem* p.119).

Ao transcrever para violão, ressaltamos que a tonalidade se configura de fato como um fator determinante. Os violonistas costumam reconhecer pela simples prática diária as tonalidades mais idiomáticas para o instrumento, ou seja, aquelas que melhor aproveitam sua ressonância natural e que fazem maior uso de cordas soltas. Para um melhor esclarecimento sobre a questão da tonalidade, vejamos o que o Daniel Wolf (1998) aponta como tonalidades mais frequentes na literatura do violão. Na figura 2 a seguir, os graus das escalas de cada tonalidade estão relacionados com as cordas soltas do violão⁴⁰

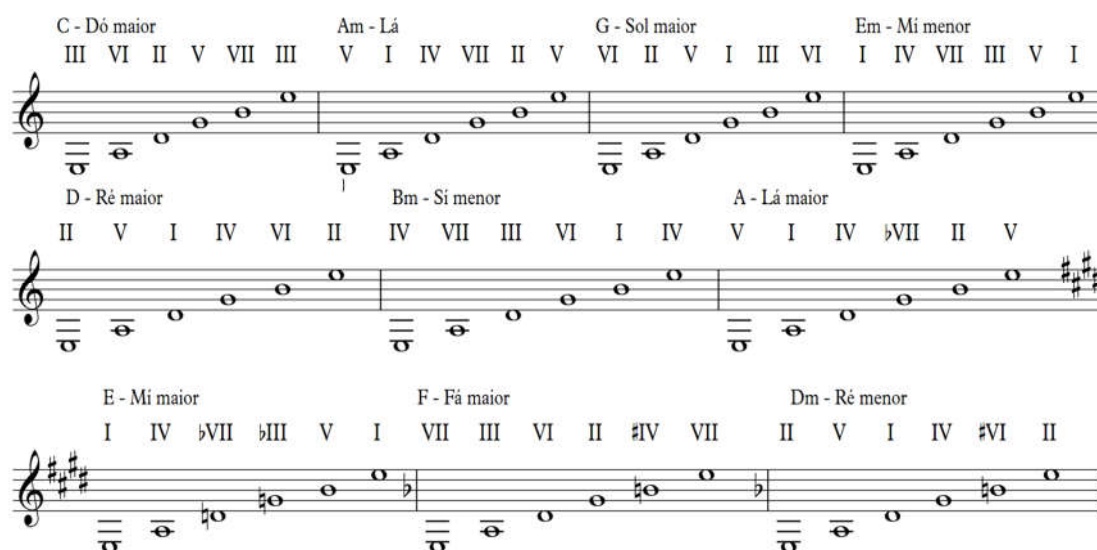


Figura 2: Tonalidades mais frequentes no repertório violonístico
Fonte: (WOLFF, 1998, p.10)

⁴⁰ As seis cordas soltas do violão são: 1-mi, 2- si, 3-sol, 4-ré, 5-lá, 6-mi.

Os graus I, V, IV (tônica, dominante, subdominante) são os graus mais marcantes na condução harmônica de uma obra tonal, sendo definidos como graus primários. Estes graus tonais, quando coincidem com as três cordas mais graves do violão (quarta, quinta e sexta cordas), os bordões, conferem na execução da peça mais possibilidades de se tocar notas mais graves e mais agudas ao mesmo tempo, pois é permitido que sejam empregadas as cordas soltas e que se possa melhor explorar o braço do violão, tocando-se em posições “mais altas” do instrumento.

A próxima tabela mostra as tonalidades que foram empregadas nas transcrições⁴¹ e sua relação com os graus da escala:

Tonalidade	Graus da escala nas cordas soltas	Graus primários nos Bordões	Graus primários na 3ª corda	Graus primários (total)
Lá menor	6(5) ⁴²	3	Nenhum	4
Sol maior	6	1	Tônica	2
Lá maior	5	3	Nenhum	4
Ré menor	5	2	Subdominante	3
Ré maior	5	2	Subdominante	3

Tabela 3: Tonalidades empregadas nas transcrições. Fonte: (WOLFF, 1998, p.14)

Considerando-se que foi utilizada a *scordatura* nas transcrições de *Manha-Nungára*, *Cobra Grande*, *Matintaperera*, *Curupira*, *Foi boto*, *Sinhá!* e em *Uirapuru*, as tonalidades de Sol maior, Ré maior e Ré menor terão ainda os graus primários totais maiores. Abaixo a figura ilustra as afinações utilizadas.

⁴¹ *Tamba-Tajá* (Lá maior), *Uirapuru* (Ré menor), *Manha-Nungára* (Sol Maior), *Naya* (Lá menor) e *Japiim* (Dó menor/ Lá menor).

⁴² Considere-se neste caso que o 7º grau da escala menor pode ser alterado de Sol natural para Sol sustenido.

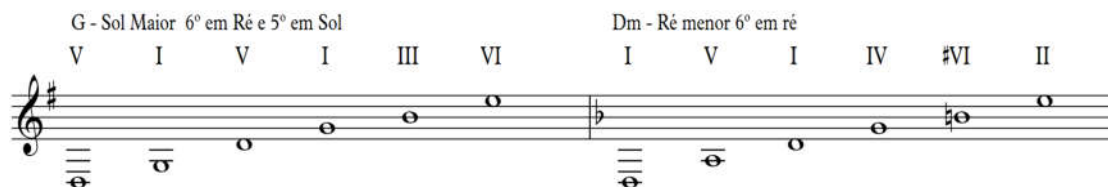


Figura 3: *Scordatura* utilizada em *Manha-Nungara* e *Uirapuru*. Fonte: (WOLFF, 1998, p.14)

Assim, os graus primários em relação as cordas soltas do violão ficam do seguinte modo (Tabela 4):

Tonalidade	<i>Scordatura</i>	Graus da escala nas cordas soltas	Graus primários nos bordões	Graus primários na 3ª corda	Graus primários (total)
Sol maior	6º em Ré e 5º em Sol	6	3	Tônica	4
Ré menor	6º em ré	5	3	Subdominante	4
Ré maior	6º em ré	5	3	Subdominante	4

Tabela 4: Tonalidades de Sol Maior e Ré menor. Fonte: (WOLFF, 1998, p.14)

Deste modo, ao utilizarmos a *scordatura*, aumentamos o número de cordas soltas das tonalidades de Sol Maior, Ré maior e Ré menor e as tonalidades empregadas adquirem o mesmo número de graus primários nos bordões e nos totais, como pode ser comparado na tabela abaixo, resultante das duas anteriores.

Tonalidade	<i>Scordatura</i>	Graus da escala nas cordas soltas	Graus primários nos bordões	Graus primários na 3ª Corda	Graus primários (total)
------------	-------------------	-----------------------------------	-----------------------------	-----------------------------	-------------------------

Sol maior	6° em Ré e 5° em Sol	6	3	Tônica	4
Ré menor	6° em ré	5	3	Subdominante	4
Ré maior	6° em ré	5	3	Subdominante	4
Lá menor	Nenhuma	6(5)	3	Nenhum	4
Lá maior	Nenhuma	5	3	Nenhum	4

Tabela 5: Tabela com tonalidades empregadas nas transcrições. Fonte: (WOLFF, 1998, p.14)

Nesse sentido, poderíamos afirmar que as tonalidades em que fizemos uso da técnica de *scordatura* possuem um potencial idiomático melhor do que as que não foram utilizadas, pois além de terem o mesmo número de graus primários totais, coincidem, na terceira corda do violão, com um dos graus primários.

Vejamos detalhadamente nos próximos tópicos como foram empregadas as técnicas de transcrição de acordo com as especificidades de cada peça e com nossas intensões interpretativas/tradutórias.

2.3. Transcrevendo *Foi Boto, Sinhá! - Lenda Amazônica nº1*

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 festa, dança e seduz as virgens morenas do arraial. Nessas noites, ouve-se bem alto o choro do tapanema, a planta alma da beira dos rios, avisando a população do mal que se aproxima.⁴³ (HENRIQUE, 1933)

A partir apenas do que foi referido no texto acima, não se pode ter a dimensão da força desta lenda e de toda a representatividade do boto para as populações ribeirinhas da Amazônia, assim como sua preponderância dentre as *Lendas Amazônicas*. Talvez por carregar essa representatividade, ela seja a primeira das canções do grupo composta por Waldemar Henrique, tema também presente na canção de nº7, *Manha-Nungára*. Compreender que a lenda do boto, nas palavras do compositor, é “um igapó⁴⁴ de tantos mistérios, tantos envolvimento, tantas complicações ficcionistas...” (HENRIQUE e GODINHO, 1989, p.69) e como esta lenda ainda se encontra enraizada na cultura amazônica, sendo possível encontrar ainda pessoas que afirmam terem vivenciados casos, nos leva a buscar elementos para recriar aspectos da dramaticidade desta canção e carregar de significados não apenas o processo criativo da transcrição, mas o da sua performance.

Buscamos então outras referências sobre a lenda do boto na tentativa de melhor imaginarmos e vivenciarmos as circunstâncias descritas pela lenda, mesmo estando distantes no tempo e espaço deste interessante mito. O próprio Waldemar Henrique nos inseriu neste universo, a partir do registro de uma de suas palestras, proferida no curso de folclore ocorrido em agosto de 1971 em Brasília, sob o título *Fascínio e persistência do boto no folclore amazônico*. Nela, o compositor comenta haver três tipos de botos: o Tucuxi (preto), o boto branco, e o boto avermelhado. O boto preto seria o boto bom, que salva

⁴³ Texto presente na capa da partitura publicada pela Editora Mangione.

⁴⁴ Tipo de vegetação típica da floresta amazônica sendo uma vegetação submersa em solos constantemente alagados, próximos de rios. Vegetação densa de cipós, árvores e plantas aquáticas.

os náufragos e protege as cunhatãs⁴⁵, enquanto que o boto branco e o vermelho⁴⁶ seriam os mais perversos, sendo eles os vilões de que falam as lendas, incluindo aquelas apresentadas em suas canções. O compositor afirmaria na palestra: “Inúmeras são as lendas das águas amazônicas. Do boto, correm tantas que daria para escrever um livro” (idem, p.54). Para ilustrar o *igapó de complicações ficcionistas* ao qual se referiu Waldemar Henrique, podemos lembrar-nos da referência do poema *Cobra Norato*, de Raul Bopp, feita no início deste capítulo no item 2.1.

Observando a escrita musical e o texto na canção original, nota-se que o acompanhamento do piano inicia a canção com uma célula rítmica em ostinato no registro grave do acorde, que se mantém presente ao longo de toda peça. Essa célula rítmico-melódica em ostinato, em intervalos melódicos de segunda menor, seguidamente ascendente e descendente, cria uma atmosfera de tensão apropriada ao desenrolar da trama descrita pelo texto. A introdução se repete por três vezes sendo capaz, em razão da reiteração, de nos remeter um estado de tensão, que se expressa, seguidamente, pelo aviso enunciado no texto: *Quem tem filha moça é bom vigiar*. A narrativa fala pois, da virgem que é levada ao rio pelo boto, não resistindo aos seus encantos sobrenaturais. Na segunda estrofe do texto repete-se o alerta sobre aos poderes de sedução do boto.

Para melhor compreendermos outros elementos que compõem a narrativa da canção, vejamos o significado do verso “*Tajá-Panema chorou no terreiro*”, segundo Aliverti:

O Tajá-Panema é uma variedade de tajá que chora, pois expele gotas de líquidos de suas folhas. Segundo o povo da região, esse fenômeno dá-se como prenúncio de uma desgraça ou acontecimento triste.
(ALIVERTI, 2005, p.284)

⁴⁵ Palavra de origem tupi guarani que significa moça, menina.

⁴⁶ Sobre o boto vermelho na palestra referida acima o compositor descreve um episódio curioso e cita haver até outro domínio, como uma comunidade de botos vermelhos.

Na primeira estrofe, na parte do canto, elementos musicais empregados pelo compositor sugerem o estado de espanto do narrador. As notas da melodia vocal são as mais agudas de toda a peça e a frase melódica, que vinha em figurações rítmicas em notas curtas, é finalizada com uma mínima sustentada (c.11), indicativa de um estado lamentoso, que aponta para a “culpa” do boto.

The image shows a musical score for the song 'Foi Boto, Sinhá!'. It consists of three staves: 'Voz' (Vocal), 'Violão' (Guitar), and 'Piano'. The vocal line is at the top, followed by the guitar and then the piano. The lyrics are written below the vocal line. The guitar part has two circled sections of music. The piano part has a 'Lamentoso' marking. The score is for measures 9 to 12.

Figura 4: Trecho de transcrição para violão comparado ao original para piano (c.9 a 12) da canção *Foi Boto, Sinhá!*, de Waldemar Henrique.

Sob esta exclamação vocal, o acompanhamento descreve um motivo sinuoso de semicolcheias, como bordaduras inferiores descendentes, que aparecem unicamente neste trecho, numa referência, para nós, ao movimento envolvente e sedutor do boto. As sonoridades provocadas pelos acidentes musicais alteram a escala que vinha sendo empregada, lhe conferindo um caráter misterioso e exótico, sobretudo pela configuração dos graus de quarta aumentada e de sétima maior da escala, assinalados nas figuras 4 e 5, onde os trechos estão em destaque.

O acompanhamento na transcrição é simplificado a fim de privilegiar o motivo melódico superior, circulado na figura acima. Para isso, foi necessário omitirmos duas notas que compõem o *ostinato* na região grave; mantivemos apenas uma nota no bordão, a nota mais grave do acompanhamento.

Ainda neste trecho, optamos por privilegiar uma digitação da mão esquerda do violonista, buscando ir de encontro aos significados do texto. Nesse sentido, optamos por tocar determinados trechos utilizando duas cordas diferentes, dando ao trecho um efeito semelhante ao de *campanela*⁴⁷, permitindo que os intervalos de semitom nos c. 9, 11, 13 e 15 soem simultaneamente, conferindo ao trecho uma sonoridade exótica, referente à movimentação sedutora e envolvente do boto. No c.15 não foi possível manter no violão a mesma altura do *ostinato* rítmico. Por isso, os intervalos de segunda menor entre as notas Lá e Si bemol foram omitidos (destacado dentro do quadrado), conforme demonstra a Figura 5 abaixo, ainda que tenhamos mantido a mesma célula rítmica. Esse procedimento é necessário para que se possa executar a melodia no acompanhamento com maior facilidade e fluência, sem perda da ideia rítmica e melódica.

The image displays a musical score for the song 'Foi Boto, Sinhá!' by Waldemar Henrique. It consists of three staves: Voice (Voz), Guitar (Violão), and Piano. The Voice staff shows the lyrics: 'nhô ri - - o que ve - io ten - tá... seu dom é - - nor - - me - -'. The Guitar staff shows a transcription of the piano accompaniment, with specific intervals highlighted by circles and numbered 1, 2, and 3. The Piano staff shows the original accompaniment, with a specific interval highlighted by a square.

Figura 5: Trecho de transcrição para violão comparado ao original para piano (c.13 a 15) da canção *Foi Boto, Sinhá!*, de Waldemar Henrique.

Assim como associamos o *ostinato* rítmico empregado no acompanhamento da introdução a um caráter dramático, no trecho do c. 17 ao 21 (figura

⁴⁷ *Campanela* é o nome dado a trechos escalares do qual cada nota é tocada em uma corda diferente. Desse modo é criado um efeito sonoro semelhante ao de uma harpa.

6 a seguir), pode ser conferido a este mesmo elemento um caráter expressivo diferente do anterior, pois no texto o narrador se refere ao “*Tar dansará*” que, segundo Aliverti (2005), representa um tal “local descampado, reservado às festas ribeirinhas”. Para entendermos o contexto, vejamos a primeira estrofe do texto:

*Foi Boto, Sinhá...
Foi Boto, Sinhô,
Que veio tentá...
e a moça levou.
No tar dansará,
aquele doutô,
Foi Boto, Sinhá...
Foi Boto, Sinhô.* (Antônio Tavernard)

The image shows a musical score for Violão and Piano, measures 17 to 21. The Violão part (top staff) features a rhythmic pattern of eighth notes with a melodic line, marked with 'morrendo' and 'rallentando'. The Piano part (bottom staff) features a rhythmic pattern of eighth notes, marked with 'accelerando', 'morrendo', and 'rall'. The score ends with 'D. C. al'.

Figura 6: Trecho de transcrição para violão comparado ao original para piano (c.17 a 21) da canção *Foi Boto, Sinhá*, de Waldemar Henrique.

A tessitura empregada pelo compositor no acompanhamento do piano está praticamente contida na tessitura do violão, desde que a sexta corda do violão seja afinada em Ré, de modo que seja alcançada exatamente a mesma tessitura do piano na peça.

O que julgamos ser um elemento de grande importância na obra, sendo fundamental sua manutenção na transcrição, é o ostinato rítmico, pelos motivos já descritos anteriormente, relacionados ao sentido do texto. Embora a

composição original se encontre dentro dos limites do violão e não haja elementos exclusivos e especificamente direcionados a um acompanhamento pelo piano, ainda sim há alterações a serem feitas, a fim de que seja traduzido de modo mais efetivo o texto musical da canção para a linguagem violonística. As disposições dos acordes no acompanhamento original necessitam ser alteradas e algumas notas omitidas.

Nos compassos 6, 7 e 8 foi preciso realizar pequenas alterações visando a adaptação ao violão. Foram alteradas as notas que compõem o intervalo harmônico de uma oitava e se repetem nos dois compassos seguintes, além do intervalo de oitava utilizamos o intervalo de sexta (conforme destacado nos retângulos). No c.7 não foi possível manter a mesma disposição intervalar original na metade do primeiro tempo, que foi alterada, como mostra a Figura 7 abaixo.

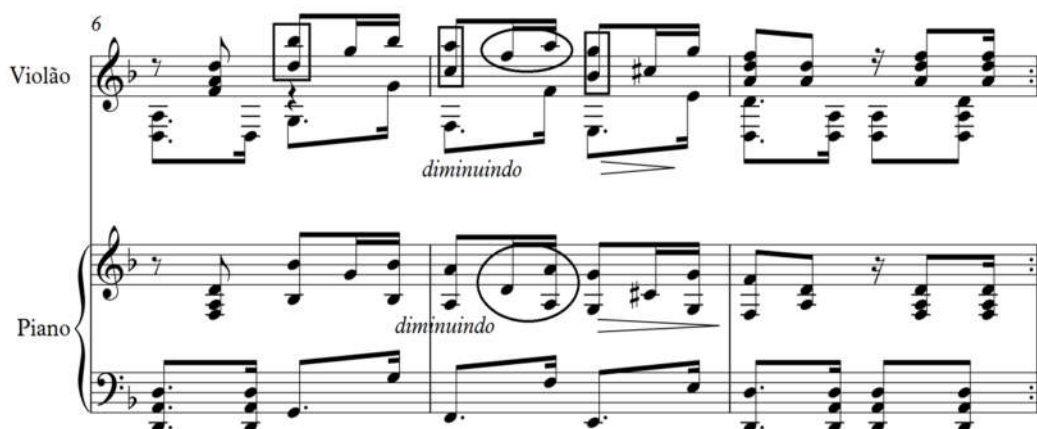


Figura 7: Trecho de transcrição para violão comparado ao original para piano (c.6, 7 e 8) da canção *Foi Boto, Sinhá!*, de Waldemar Henrique

A transcrição desta peça envolveu diversas outras observações relacionadas à busca por uma valorização das relações texto-música, presentes na versão original, ou seja, buscamos traduzir da melhor forma possível a lenda para canto e violão. Como vimos, o boto é muito representativo na cultura nortista e tentamos expressar ao máximo seus atributos de sensualidade e

envolvimento por meio da execução musical pelo violão, assim como a dramaticidade e o estado de alerta gerados por sua presença, o que é sugerido continuamente na obra original.

2.4. Transcrevendo *Cobra Grande – Lenda Amazônica nº 2*

“Uma vez por ano a Boiúna sai de seus domínios para escolher uma noiva entre as cunhatãs da Amazônia. E, diante daquele enorme vulto prateado de luar que atravessa vertiginosamente o Grande-Rio, os pajés rezam, as redes tremem, os curumins escondem-se, chorando, imenso delírio de horror rebenta na mata iluminada... Credo! Cruz!”⁴⁸
(HENRIQUE, 1934)

Se a lenda do boto, como referiu Waldemar Henrique, é um igapó de várias versões, causos e credices, a lenda da Cobra Grande certamente também o é. A Boiúna ou Cobra Grande foi definida como o “mito mais poderoso e complexo das águas amazônicas, mágica, irresistível, polifórmica, aterroradora” (CASCUDO, 1999, p.290). Este ser é capaz de fazer-se passar por um navio ou uma canoa como é contado por Raul Bopp no poema *Cobra Norato*:

“Lá vem um navio
Vem-que-vindo depressa todo aluminado
Parece feito de prata...
Aquilo não é navio Cumpadre
Mas os mastros...e as luises...e o casco doirado?
Aquilo é a Cobra Grande: Conheço pelo cheiro.
Mas as velas de pano branco embojadas ao vento?
São mortalhas de defuntos que eu carreguei:
(...)
São camisas de noivas da Cobra-Grande: (...)
Eh! Cumpadre
(...) Neste silêncio de águas assustadas
Parece que ainda oiço um ‘aí aí’ se quebrando no fundo”.

(Cobra Norato, Raul Bopp)

⁴⁸ Texto presente na capa da partitura publicada pela Editora Mangione.

É possível identificar dois elementos musicais que fazem referência a cobra Boiúna na obra do Waldemar Henrique. O primeiro deles é apresentado logo no primeiro compasso da canção, nos dois arpejos iniciais e no último c.25; o segundo elemento aparece de forma indireta, Waldemar Henrique, possivelmente, tentou expressar a grandeza da cobra grande e seu modo aterrador através de uma sonoridade mais densa nos acordes do acompanhamento. Como em outras lendas, o compositor explora de modo inteligente o registro grave do piano. Nessa canção, os c.9. 10 e 19 são as passagens de maiores tensões e onde há a maior distância intervalar entre as notas mais graves e as mais agudas. No c.9 a tensão é anunciada pelo texto que descreve o terror causado pela cobra grande: “*e o vento grita alto no meio da mata*”. No c.19 o texto, na primeira estrofe, descreve a habilidade da cobra - “*e a Boiúna passou logo tão depressa que somente um clarão foi que se viu*” -, e na segunda fala do provável desfecho trágico da moça: “*e o luar faz mortalha em cima dela, pela fresta quebrada da janela*”.

Além de todo o caráter aterrador expresso no texto, o compositor deixou indicações que podem contribuir para a expressividade da peça. Essas indicações vão além de simplesmente indicar *crescendo*, *forte* e *piano*. Elas apontam caracteres expressivos bem específicos como *misteriosamente*, *com temor*, *brusco*, *assombrado* e *com expressão*, que podem auxiliar na construção de uma performance com maior riqueza de elementos expressivos, a serem aproveitados tanto pela gestualidade vocal e corporal do cantor (a) quanto do violonista, uma vez que esse não dispõe da dimensão sonora do piano. É, portanto, aconselhável ao violonista trabalhar igualmente na transcrição, e de modo ainda mais atento, as indicações de expressividade, a fim de aprimorar o controle de intensidade sonora e criação da atmosfera exigida.

Devido à utilização de notas com uma oitava de distância em várias partes da peça, na maior parte das vezes, no registro grave, houve a necessidade de fazermos diversas omissões, principalmente, ante a impossibilidade de realização no violão. Embora as omissões de notas diminuam, em princípio,

a ressonância da peça, a tonalidade utilizada pelo compositor favorece a sonoridade do violão e o menor número de notas presas favorece a reverberação das cordas. Lembramos que foi preciso afinar a 6ª corda do violão um tom abaixo, para Ré, aproveitando-se assim de melhor maneira a ressonância natural do instrumento.

Nos c. 1, 3 e 25, o arpejo se repete igualmente nos três compassos. Foi necessário mudar apenas a articulação do arpejo, como pode ser visto na Figura 8, a seguir.

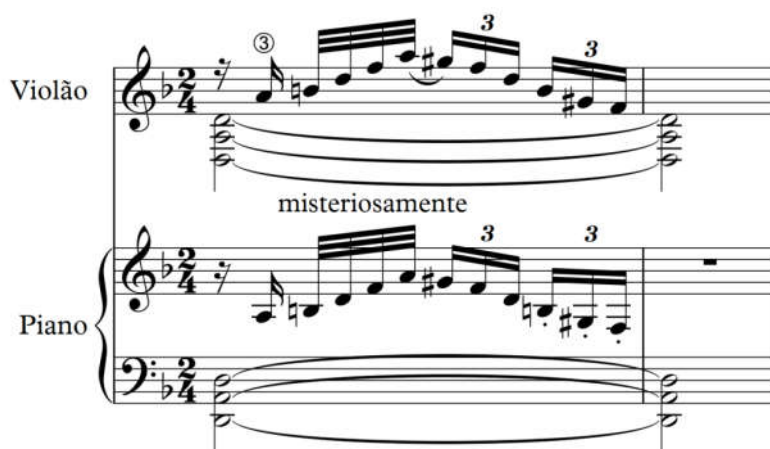


Figura 8: Trecho da transcrição para violão comparado ao original para piano (c. 1, 3 e 25) da canção *Cobra Grande*, de Waldemar Henrique.

Nessa figura se nota a diferença de articulação nos dois instrumentos; no violão, é recomendável usar o ligado de mão esquerda entre as notas Lá e Sol# para manter arpejo mais fluente. Quanto ao *stacatto* presente na parte do piano, julgamos não ser recomendável mantê-lo, sendo preferível deixar as notas soarem juntas, utilizando-se o Si natural na segunda corda solta em aproveitamento da ressonância da corda solta.

Os compassos seguintes, c. 8, 9, 10 e 11, são uma amostra dos procedimentos realizados em outras passagens. As notas muito graves foram omitidas. Consideramos que suas funções eram apenas de adensar o acompanhamento, portanto, ao omiti-las, perdemos apenas uma nuance na dinâmica da

obra. Os acordes da mão direita do piano também foram omitidos, pois eram os mesmos acordes que estavam sendo realizados em alturas diferentes. Estando além da tessitura do violão, as notas ou acordes foram igualmente omitidos. No c.10, omitimos as notas muito graves e muito agudas, por estarem fora das possibilidades do violão. Entretanto, no c. 11, foi possível manter a mesma disposição das notas superiores, e pudemos aproveitamos os bordões⁴⁹ para produção de uma sonoridade mais cheia e aproximada do acompanhamento original. Na Figura 9 abaixo se pode verificar as diferenças entre piano e violão.

The image shows a musical score for Violão (Guitar) and Piano, measures 8 through 11. The tempo is marked 'rall.' (rallentando). The Violão part is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The Piano part is written in grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature. The score shows the adaptation of the piano accompaniment for guitar. In measure 10, the piano part has notes marked '8vb' (8va below) in the bass clef, indicating they are omitted for the guitar version. The guitar part uses chords and single notes to approximate the piano's texture.

Figura 9: Trecho da transcrição para violão comparado ao original para piano (c.8, 9, 10 e 11) da canção *Cobra Grande*, de Waldemar Henrique.

Os c.19, 20, 21 e 22 compõem o trecho de maior tensão da peça, quando, no texto, a cobra grande passa como um trovão e a lua prenuncia o fim da cunhatã. Este trecho exigiu várias adaptações; o compositor explora a sonoridade do piano empregado uma textura musical mais densa e carregada de acordes, que possuem, ao nosso ver, a função de dramatizar o trecho junto com o texto. Percebe-se que o c.19 é o mais tenso e há uma condução melódica na parte do canto para o c.20, com uma fermata na segunda semicólcheia do

⁴⁹ Cordas 4, 5 e 6 do violão (graves).

primeiro tempo, que interrompe a narrativa. O que se segue à fermata é um motivo melódico descendente no qual na parte do piano faz-se a melodia junto com o canto, o c.21 e 22 até alcançar um relaxamento. Ao analisarmos o acompanhamento, entendemos que foram feitos divisões dos acordes entre as duas mãos. O acorde realizado pela mão direita ao piano e aquele realizado pela mão esquerda são os mesmos e os baixos são oitavados. Transcrever esse trecho implicou em buscar no violão uma textura semelhante e que mantivesse a condução melódica e harmônica. O resultado pode ser visto na Figura 10 abaixo.

19

Voz

ú-na pas-sou lo - go tão-de-pres-sa que so-men-te um cla-rão foi que se viu...
ar... faz mor-ta-lha em ci-ma de - la, pe - la fres - ta que-bra-da da ja -

Violão

Piano

rall

Figura 10: Trecho da transcrição para violão comparado ao original para piano (c. 8, 19, 20, 21 e 22) da canção *Cobra Grande*, de Waldemar Henrique.

A transcrição desta lenda revelou-se bastante interessante para o violão, pois foi possível manter diversos aspectos musicais da obra de origem ao mesmo tempo em que foram exploradas as capacidades expressivas do violão. O aspecto sonoro da obra, no que se refere a intensidade, infelizmente não pode ser integralmente mantido na transcrição, pelas razões já descritas.

Mesmo assim, acreditamos que tais diferenças resultam pouco representativas, considerando-se o resultado final da transcrição e principalmente seu potencial expressivo na performance.

2.5. Transcrevendo *Tamba-tajá* - *Lenda Amazônica nº 3*

Anaro, um jovem índio da tribo Macuxi do Amazonas, nutria profundo amor por sua esposa. Certo dia ela não pôde levantar-se, estava parálitica das pernas. Anaro ficou muito triste e não a quis abandonar; armou uma tipóia em seus ombros fortes e carregou-a consigo por toda parte. Passado algum tempo, sentiu que o precioso fardo pesava demasiadamente. Verificou então que sua esposa havia falecido, e ainda para não abandoná-la, abriu uma grande cova e enterrou-se junto com seu amor. Nasceu então uma planta estranha que os índios denominaram tamba-tajá. Venerada como símbolo de um grande amor, há sempre um pé desta planta ao lado da barraquinha de uma cabocla apaixonada. E contam que o seu poder miraculoso jamais foi desmentido.⁵⁰ (HENRIQUE, 1934)

A canção *Tamba-tajá*, diferentemente das demais lendas, é a única que expressa no texto e na música um caráter ligeiro, uma leveza e certa ternura. Embora a lenda tenha um conteúdo dramático, numa referência à morte trágica do casal apaixonado, o que sobressai é a entrega do índio ao seu sentimento.

[...] as variadas lendas de Tajá, planta de grande estima na Amazônia, sendo encontrada em todos os jardins, em todas as casas, da choça mais humilde ao palacete aristocrático. (...) Cada folha larga de um verde brilhante, carrega na costa outra folha menor, morta, de verde fosco. Desde então o tamba-tajá passou a ser um símbolo de amor sagrado. A planta que protege os corações apaixonados com poderes nunca desmentidos. (HENRIQUE & GODINHO, 1989, p.58)

A canção apresenta originalmente um acompanhamento para o piano relativamente simples, não havendo o emprego de efeitos ou recursos idiomáticos específicos do piano, como arpejos ou acordes sustentados por vários compassos. A tessitura do acompanhamento pianístico está contida dentro da

⁵⁰ Texto presente na capa da partitura publicada pela Editora Mangione.

tessitura do violão, facilitando o processo de transcrição. Esta simplicidade e clareza da escrita parece-nos reforçar o caráter popular da toada. A tonalidade original de Lá bemol não é, contudo, favorável à execução pelo violão, pois não permite a utilização mais ampla das cordas soltas do violão. Para resolver essa questão, optamos pela transcrição da canção para a tonalidade meio tom acima, Lá maior.

Com essa transposição, tornou-se possível manter o desenho rítmico-melódico da partitura original sem nenhuma outra alteração até o compasso 12, sendo possível tocar todas as notas da partitura original na transcrição para o violão. Nos compassos seguintes (13 a 18) algumas alterações foram necessárias, visando uma execução mais fluente pelo violão. No compasso 17, por exemplo, seria possível tocar todas as notas transcritas, mas não manter-se integralmente sua sonoridade. Para isso, o dedo 4 toca na primeira colcheia (Sol#) e na segunda semicolcheia pontuada (Ré) do compasso, como indicados na Figura 11. A possibilidade de utilizar outro dedo, o dedo 3, por exemplo, que estaria livre, é viável, deixando livre o dedo quatro. Essa alternativa, porém, não traz outro benefício senão o de permitir a execução de todas as notas, ainda que sem uma sustentação eficiente de sonoridades. A alternativa sugerida para minimizar o problema é executar-se o acorde com uma brevíssima *tenuta* a fim de facilitar o traslado transversal do quarto dedo.



Figura 11: Trecho da transcrição para violão (c. 17) da canção *Tamba-tajá*, de Waldemar Henrique.

Situação semelhante ocorre no segundo tempo do c. 15, onde nos pareceu mais adequado não manter a duração total das notas a fim de permitir

uma passagem mais fluente e idiomática na transcrição. Por esta razão, optamos pela supressão de algumas notas e/ou pela diminuição na duração de outras. Os compassos c.19-24 permaneceram como no original. No último compasso, c.25, verificou-se a possibilidade de se tocar todas as notas escritas como no original, mas não mantivemos totalmente a duração do acorde, em razão da execução dos harmônicos em seguida pela mão esquerda. Na Figura 12 abaixo, os números circulados indicam em qual corda os harmônicos são tocados.



Figura 12: Trecho da transcrição para violão (c. 25) da canção *Tamba-tajá*, de Waldemar Henrique.

Curiosamente, esta canção poderia ser comparada, sob certos aspectos, à canção *Toada p'ra você* de Oscar Lorenzo Fernandez, compositor com quem Waldemar Henrique teve aulas de piano e que, provavelmente, o inspirou na composição de seu *Tamba-Tajá*. A referida canção de Lorenzo Fernandez foi escrita em 1928 e que obteve considerável sucesso, tendo a tiragem da partitura alcançado os 1000 exemplares, que se esgotaram em apenas algumas semanas, fato significativo no histórico da música impressa no Brasil (Cf. CORRÊA, 1992, p22 *apud* PÁDUA, 2009). Vasco Mariz reforça o sucesso de *Toada p'ra você* em seu livro *A canção brasileira de câmara* (2002) e a destaca como a “mais celebrada das canções nacionais”. Talvez, por tal repercussão, o paraense tenha se inspirado em Lorenzo Fernandez quando teve que escrever *Tamba-tajá* sob a pressão de um prazo curto. Sua composição apresenta características semelhantes à canção *Toada p'ra você*, a começar pela tonalidade comum, o Lá bemol Maior. No acompanhamento do piano vêm-se,

entretanto, as principais semelhanças de caráter rítmico, sendo que em ambas as canções o *ostinato* do baixo se faz presente em quase em toda a obra como vemos na Figura 13 e 14, a seguir:



Figura 13: Compassos iniciais de *Toada p'ra você* de Lorenzo Fernandez.



Figura 14: Compassos iniciais de *Tamba-Tajá* de Waldemar Henrique.

Interessante notarem-se ainda as semelhanças harmônicas no trecho exemplificado. O ritmo executado pela mão direita do pianista corresponde à figuração rítmica de uma “toada” característica, como Lorenzo Fernandez evidencia no título da canção. O livro *Ritmos Brasileiros* de Marco Pereira (2007) faz o seguinte comentário acerca da toada:

A toada é um ritmo que pode ser encontrado em várias partes do Brasil. Em cada uma das diversas regiões em que se constata sua presença, lhe é atribuído um significado diferente e praticamente não existe nenhuma célula rítmica comum que lhe dê unidade. Da música sertaneja mais tradicional do interior dos estados de Goiás, São Paulo e Minas Gerais, passando pela música de certas regiões do Sul do país,

até manifestações musicais do universo 'pop' do Amazonas, a denominação 'toado' é encontrada. (PEREIRA, 2007)

Não é nossa intenção cobrir todas as possibilidades e variações que este ritmo possui, mas não poderíamos deixar de observar que, embora Marco Pereira afirme que não há nenhuma célula rítmica que dê unidade à *Toada*, o exemplo que o autor expõe em seu livro (figura 15) é muito semelhante aos ritmos empregados por Lorenzo Fernandez em *Toada p'ra Você* e por Waldeimar Henrique em *Tamba-tajá*. Como pode ser observado no exemplo a seguir extraído do livro:



Figura 15: Exemplo de Toada. Fonte (PEREIRA, 2007, p.51)

A transcrição para violão desta canção aponta ainda para uma grande naturalidade de execução da peça, levando-se em consideração as pouquíssimas alterações necessárias na escrita de nossa transcrição, gerando certo conforto na tradução do meio pianístico para o meio violonístico. A digitação da mão esquerda na peça funciona como um recurso importante para a transcrição, como aponta Daniel Wolff (1998 p.25), pois, a digitação da mão esquerda do violonista e sua indicação na partitura diminuem ou evitam as dúvidas de como o trecho deve ser executado. Este recurso pode, inclusive, reduzir o número de intervenções no texto musical de modo geral.

2.6. Transcrevendo *Matintaperera* – Lenda Amazônica nº4

Matintaperera é um passarinho notívago de espécie rara, cujo canto estridente dizem prenunciar desgraça. Em toda Amazônia o têm como encarnação de alma-penada ou metamorfose da velha malvada a pedir tabaco para cachimbo. Nas noites de sexta-feira é maior o temor que inspira e, por isso, ao escutá-lo gritam: vem buscar tabaco amanhã... E, conta a lenda, no dia seguinte se há de ver uma negra velha de saia vermelha toda esfarrapada, rondando a casa em busca do fumo prometido (HENRIQUE, 1935)⁵¹

A letra desta canção, *Foi boto, Sinhá!* e *Nayá* são as únicas da série das *Lendas Amazônicas* que não são da autoria de Waldemar Henrique. A canção *Matintaperera* leva versos de Antônio Tavernad, que teria escrito um poema como o mesmo nome da canção (Barros, 2005, p.96). A lenda da *Matintaperera*, como muitas lendas, possui inúmeras variações e, provavelmente, cada vez que é recontada, ganha novos elementos que adicionam detalhes à lenda. Sobre a personagem da narrativa Waldemar Henrique escreveu:

A este, (*Matintaperera*) atribuem a faculdade de virar gente. Transforma-se numa velha de saia encarnada, que, nas noites de sexta-feira, vem para a rua buscar tabaco para o seu cachimbo, Quando a pessoa não lhe arranja o fumo, há de passar por maus bocados, até morrer. A *Matintaperera* se faz anunciar por um assobio fortíssimo que parece soar como se dissesse “*mati-taperê*”. E se alguém o escuta na calada da noite, deve gritar para fora *Vem buscar tabaco amanhã*, livrando-se assim das ameaças do pássaro agourento. (HENRIQUE e GODINHO, 1989, p.57)

Assim como as lendas da *Cobra Grande*, *Manha-Nungara* e *Foi Boto, Sinhá!*, a lenda de *Matintaperera* é carregada de mistérios aterrorizantes; a velha maltrapilha assombra, amaldiçoa e inferniza. Novamente vemos a descrição das noites como ambiente preferencial para que ocorra o fenômeno mitológico. A canção descreve o local (a clareira) e a hora do dia (entardecer, noite e alvorada) em que provavelmente a velha faz soar seus silvos. Praticamente toda a canção nos traz uma sensação de estaticidade. Essa sensação advém

⁵¹ Texto presente na capa da partitura publicada pela Editora Mangione.

não só do texto com todas as suas descrições, que nos transmitem a sensação de medo, mas sobretudo pela atmosfera criada pela música, desde a escolha do modo tonal, a sequência harmônica, o ritmo e a melodia, elementos que nos conduzem a um estado de estarecimento.

Logo na introdução o caráter misterioso é estabelecido no acompanhamento, empregando o compositor um intervalo de quintas graves ao longo de quatro compassos e um motivo melódico que se repete por três vezes nas notas agudas, o que acreditamos fazer referência ao canto do pássaro Matintaperera. (Ver Figura 16, abaixo).

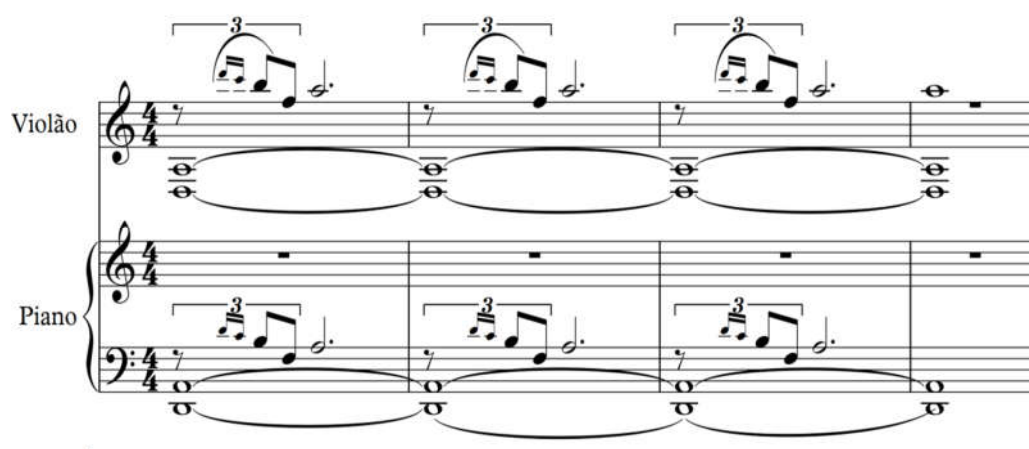


Figura 16: Trecho da transcrição para violão comparado ao original para piano (c.1, 2, 3 e 4) da canção *Matintaperera*, de Waldemar Henrique.

Para este trecho, utilizamos um recurso idiomático do violão para obtenção de uma articulação mais interessante e violonística. Utilizamos o ligado de mão esquerda para alcançarmos o efeito desejado. Na Figura 16 esse efeito corresponde às linhas curva sobre as notas agudas. Na parte vocal as notas utilizadas encontram-se em uma altura que favorece a narrativa, notas de uma região média que facilita o entendimento do texto cantado e permite execução de efeitos tímbricos interessantes, como o da soprosidade na voz, que condiz com a ideia de apreensão sugerida no texto.

O acompanhamento coloca-se como um suporte para canto, caracterizando-se sobretudo pela harmonização da melodia, como em recitativos. Porém, o acompanhamento vai além da simples função harmônica e auxílio na condução da melodia vocal. Ao nosso ver, na introdução o acompanhamento personifica a própria Matintaperera em sua forma alada. Em outros momentos percebemos o acompanhamento com desempenhando o papel de representar velha, como por exemplo, no c.1 – 4 e no c. 6, no “*silvo*”, que é realizado no piano, relembrando o pássaro neste trecho. Na passagem dos compassos 16 a 20, quando o canto descreve o medo personagem, há no acompanhamento uma movimentação que não havia aparecido até então, sendo esse o único trecho onde percebemos um movimento musical mais intenso, com as seguintes indicações: *animando* c.17, *crescendo* c.18 e19). Tais indicações ajudam a compor a cena descrita pelo cantor. O acompanhamento também complementa a narrativa que está sendo cantada, como pode-se observar no arpejo sobre o acorde diminuto que reforça a tensão no c.11 (ver Figura 18). Manduca Torquato, provavelmente, por não ser um consumidor de tabaco, não teria a oferta que havia prometido a Matintaperera e por isso o narrador avisa: “*Matintaperêra vai tê-la bonita*” (o que pode ser entendido como “ela vai levar a melhor sobre ele”) (ALIVERTI, 2005, p.297).

Há a sugestão de um caráter *lamentoso* expresso na partitura original (c.12 e 13) do qual o acompanhamento junto com o canto possui uma linha descendente, seguido do motivo melódico que apareceu na introdução (porém feito uma oitava abaixo). O compositor deixou indicações que contribuem para a criação dessa ambiência sonora de tensão, como indicações de *agitato* (c.4), *lamentoso*, *rall. In tempo rubato* (c.16), *animando crescendo* (c. 17-18), *forte*, *brusco* (c.20), *correndo* (c.23) e *alargando* (c.27).

Partindo desta breve descrição musical da *Lenda Amazônica nº4* buscamos manter a sonoridade criada pelo acompanhamento do piano procurando transcrevê-la ao violão não apenas na tonalidade original, Ré menor, mas mantendo o propósito expressivo do acompanhamento. Assim como em

outras obras da série, o compositor não explora os limites do piano - notas ou muito graves ou muito agudas.

No c.6 houve a necessidade de simplificarmos o acorde, com intuito de diminuir o número de notas para sua execução ao violão, sendo possível manutenção de todas as notas principais dos acordes. Adicionamos notas no c.8 a fim de melhor aproveitarmos a sonoridade do violão.



Figura 17: Trecho da transcrição para violão comparado ao original para piano (c.6, 7 e 8) da canção *Matintaperera*, de Waldemar Henrique.

No c.11 transcrevemos para o violão utilizando-se um *glissando* de mão direita, o acorde que está arpejado no 4ºt. como está escrito originalmente, não é possível realizar ao violão as notas sustentadas do acorde e realizar o arpejo simultaneamente. Então decidimos utilizar esse recurso característico do violão e que melhor traduz efeito do piano no trecho.



Figura 18: Trecho da transcrição para violão comparado ao original para piano (c.11 e 12) da canção *Matintaperera*, de Waldemar Henrique.

O c.20 e o c. 6 apresentam o mesmo arpejo para o qual optamos utilizar recurso semelhante ao descrito acima, como pode ser visto na Figura 19 a seguir.

Figura 19: Trecho da transcrição para violão comparado ao original para piano (c.20) da canção *Matintaperera*, de Waldemar Henrique.

É possível realizar o trecho no violão como foi escrito para o piano nos c.20 e 36. Porém, para obter um efeito mais eficiente no violão, ou um que consideramos mais violonístico, pareceu-nos interessante acrescentar notas ao arpejo inicial. A nota Ré 5 do 2ºt foi primeiramente pensada para execução utilizando-se o harmônico da terceira corda solta na sétima casa do violão.

Esta solução se mostrou inviável ao ser testada nos ensaios em performance conjunta com o cantor; a voz, no c.20, entoando a mesma altura do violão na nota Ré5, soava mais intensamente que o instrumento e encobria sua sonoridade. No entanto, no c.36, o uso do recurso torna-se mais viável, realizando o violão o arpejo sem a presença do canto.

Quanto ao compasso que antecede a repetição, que se seguirá a partir do c.25, optamos por acrescentar o efeito da *tambora*. Essa técnica consiste da execução de um ataque percussivo, neste caso, no cavalete do violão, pouco acima de onde as cordas são amarradas. No piano, o compositor utilizou duas notas graves, os Ré1 e Ré2, com uma *acciaccatura*⁵². O efeito que essas duas notas acrescentam à música, a nosso ver, é sobretudo percussivo, sugerindo-nos a possibilidade do também percussivo efeito da *tambora*. Esse recurso será utilizado tanto no c. 24 quanto nos c. 33, 34 e 35, como pode ser visto nas Figuras 20 e 21 que se seguem, exemplificando a notação musical desta técnica.

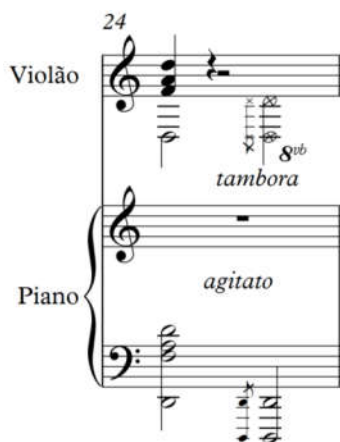


Figura 20: Trecho da transcrição para violão comparado ao original para piano (c.24) notação da *tambora* para violão da canção *Matintaperera*, de Waldemar Henrique.

⁵² Notas ornamentais tocadas de modo muito rápido, que são realizadas apenas pelo acompanhamento.

The image shows a musical score for Violão and Piano. The Violão part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. Both parts are in 3/4 time and G major. The Violão part features a triplet melody in measures 33, 34, and 35, with a 'tambora' (drum) sound effect indicated by a symbol. The Piano part features a triplet accompaniment in the same measures. The score is in 3/4 time and G major.

Figura 21: Trecho da transcrição para violão comparado ao original para piano (c.33, 34 e 35) acréscimo da *tambora* no violão em *Matintaperera*, de Waldemar Henrique.

Assim como ocorreu na canção *Tamba-tajá*, consideramos que a transcrição de *Matintaperera* deu margens à exploração do potencial tradutório do violão em sua tradução do piano. Consideramos que os recursos violonísticos empregados enfatizaram com eficiência o ambiente sonoro sugerido pelo texto e música da canção. O quesito intensidade sonora, de que não dispomos com facilidade no violão, acabou por contribuir na criação da tensão e da ambiência estática suscitada pela ideia de medo indicada no texto.

2.7. Transcrevendo *Uirapuru* - *Lenda Amazônica nº 5*

Por toda a floresta amazônica nota-se um silêncio de êxtase quando canta o uirapuru. Este maravilhoso passarinho, escondido nas mais altas e espessas ramagens, solta tão vibrantes, tão apaixonados e caprichosos gorjeios que todos os seres, presos e fascinados, quietam-se à escuta. Mas, para os habitantes supersticiosos do grande vale, possuir um embalsamado preparadinho num breve, é dispor de extraordinário poder sobre os corações alheios; é dominar e atrair os sentimentos mais ausentes; é ser querido e feliz por toda a parte. Arrumam-no. Vendem-no. Revendem-no. Nas cidades, o feitiço é disputado por altos preços... todos o querem... todos o buscam... E assim espalhou-se a lenda do uirapuru – o fetiche canoro das selvas amazônicas.⁵³ (HENRIQUE, 1934)

⁵³ Texto presente na capa da partitura publicada pela Editora Mangione.

Nesta canção, o compositor não fala do pássaro em seu habitat natural nem conta como surgiu a lenda ou como o uirapuru passou a possuir seus maravilhosos poderes. Narra, contudo, uma situação que é a consequência da existência deste mito. O importante na canção, ao nosso ver, não é descrever a lenda e seu mito, mas demonstrar seus efeitos na vida dos habitantes da região. E o compositor não se limita a citar o uirapuru. Fala também no texto de outros seres míticos que povoam o imaginário local, como o Lobisohomi, a surucucu, o Jurutaí, o Tajá e a Mãe d'água, que contribuem para engradecer os feitos do caboclo e situar o ouvinte. Tem-se, neste caso, um acompanhamento sem maiores pretensões simbólica. Vejamos alguns aspectos musicais que conduziram nossas escolhas na transcrição desta canção.

Apesar de possuir uma tessitura ampla, de um Ré1 a um Ré 6, essas notas extremas são tocadas pouquíssimas vezes e o acompanhamento do piano é praticamente realizado na região média do instrumento. Uma das principais características do acompanhamento do piano e, de certo modo, também, da linha vocal, é a figuração rítmica utilizada, que confere à obra certo caráter ligeiro, composto com alternâncias de linhas graves e agudas. Na versão original de *Uirapuru*, as notas graves, que ultrapassam a extensão do violão, desempenham uma função harmônica e ajudam a estabelecer o pulso rítmico da peça, como é possível visualizar nas figuras 22 e 23. Afinando-se a 6ª corda em Ré, o instrumento ganha em extensão. As execuções do Ré1 e Ré 6 que, aparecem apenas duas vezes em momentos cadenciais da peça original, podem ser transposto para uma oitava cima ou para baixo na transcrição sem prejuízos da realização. Quanto às notas Lá2 e Dó#2, serão tocadas em um registro mais agudo, uma oitava acima.

O único momento em que consideramos ser conveniente acrescentar notas à transcrição foi no c.6, pois como houve a utilização de um Ré1, nota muito grave, consideramos possível acrescentar notas para formar um acorde, na tentativa de ampliar a densidade sonora ao violão, como pode ser visto na Figura 22, a seguir.

The image shows a musical score for two instruments: Violão (Guitar) and Piano. The Violão part is written in treble clef with a 2/4 time signature and is marked 'Saltitante'. It features a melodic line with a double bar line and first/second endings. The Piano part is written in grand staff (treble and bass clefs) with a 2/4 time signature and provides harmonic accompaniment with chords and single notes. The score covers measures 2 to 6 of the piece.

Figura 22: Trecho da transcrição para violão comparado ao original para piano (c. 2 a 6) da canção *Uirapuru*, de Waldemar Henrique.

Como pode ser observado na figura anterior o c.5 também é alterado; o acorde foi transcrito uma oitava abaixo em relação à escrita do piano. Além deste recurso, o acorde no violão ganhou uma organização diferente de notas e, sendo sete notas no acorde original, no violão algumas destas notas foram omitidas, sem perda da ideia harmônica. No primeiro tempo do c.9 foi preciso inverter o arpejo para garantir uma melhor fluência do trecho. Se fossemos tocar exatamente como escrito na partitura original, seria necessário fazermos uma extensão para pressionar o Dó# na terceira corda, 6º casa, e, com o dedo 1 (da mão esquerda), apertar a 6º corda ao mesmo tempo em que se fizesse uma pestana na terceira casa. Enfim, implicaria em um trabalho técnico complexo e desnecessário, com grande probabilidade de erro e perda de qualidade sonora, uma vez que o andamento da obra é rápido. Foram consideradas outras possibilidades de digitação para o trecho, mas optamos finalmente por inverter o acorde e facilitar sua execução.



Figura 23: Trecho da transcrição para violão comparado ao original para piano (c. 9 e 10), inversão do arpejo, da canção *Uirapuru*, de Waldemar Henrique.

As omissões de notas nos compassos identificados na Figura 24, a seguir, ocorreram em duas ocasiões: quando a nota estava sendo dobrada e quando se desejava privilegiar uma execução mais fluente e idiomática.



Figura 24: Trecho da transcrição para violão comparado ao original para piano (c. 17 a 20), notas omitidas, da canção *Uirapuru*, de Waldemar Henrique.

As notas que estão circuladas na pauta do piano foram omitidas ao violão. No c.20 vemos como o acorde é reordenado ao violão e a seta indica um arpejo rápido.

Com este conjunto de técnicas, acrescida a *scordatura*, foi possível transcrever a canção *Uirapuru* com bastante eficiência, o que foi bem perceptível em sua performance. Tal fluência violonística foi testada em ensaios junto a colegas cantores com quem a obra foi testada. Interessante notar que, mesmo não havendo na partitura original qualquer indicação escrita de que a

canção tivesse influências de músicas regionais, acreditamos que existe uma relação da obra com o xote, dança proveniente da região da Bragança (Pará), conhecido como xote Bragantino (ALIVERTI, 2005). Essa referência seria estabelecida a partir do c.7. Por meio da escolha da tonalidade e das decisões que visaram buscar o idiomatismo do violão, acreditamos que a canção possua características de fato violonísticas, ainda que não tenha sido escrita para esse instrumento. Waldemar Henrique, ao elaborar um acompanhamento homofônico, com arpejos de mão direita de quatro notas e com uma escrita de mão esquerda que executa apenas as notas graves dos acordes, permitiu que a sua obra se aproximasse do violão.

2.8. Transcrevendo *Curupira – Lenda Amazônica nº 6*

“O curupira é um duende protetor de todos os bichos e todas as árvores da planície amazônica. É um endiabrado caboclinho de um metro de altura, franzino com um único olho brilhando no meio da testa e os calcanhares voltados para frente. Usa no pescoço um capuz como de frade e tem a cabeça raspada. Diverte-se em atrapalhar os caboclos que se atrevem a penetrar na floresta. Esconde-se atrás dos troncos das árvores e assobia chamando o caçador. Este, atraído pelos sucessivos chamados que partem dos pontos mais diversos da mata, acaba por perder completamente o rumo. O espetáculo do homem assim desorientado e alucinado provoca ao curumim-demônio a mais descomedida hilaridade. Suas risadas estridentes vibram então por toda a imensa floresta virgem.” (HENRIQUE, 1936)⁵⁴

O Curupira é, portanto, o guardião da floresta, sempre pronto a enganar aquele que caça por esporte, podendo tornar-se aliado ou inimigo de quem adentra a floresta, dependendo de seus objetivos. (CAMARA CASCUDO *apud* BARROS, 2005, p.132). Partindo da descrição do “curumim-demônio” feita pelo compositor e buscando possíveis relações entre o texto e música, podemos inferir diversos momentos onde a música, acompanhamento ou melodia, reforçam o potencial semântico do texto cantado. Um exemplo disso são os

⁵⁴ Texto presente na capa da partitura publicada pela Editora Mangione.

trechos de pequenos e regulares saltos intervalares em figuração rítmica repetitiva associada ao trecho *“pula pra frente, defronta com a gente, negrinho covarde matreiro”*. De fato, nesta canção há dois elementos musicais marcantes que perpassam toda a canção. Um deles é o motivo melódico escalar, ascendente e descendente, presente no acompanhamento e na melodia; o outro elemento é o emprego reiterado de *acciaccature*, notas ornamentais tocadas de modo muito rápido, que são realizadas apenas pelo acompanhamento. O motivo ascendente e descendente sugeriria, a nosso ver, o movimento e o estado de um caçador perdido à procura da caça, como revela, logo no início, o texto da canção: *“Já andei três dias e três noites pelo mato sem parar e no meu caminho não encontrei nenhuma caça prá matar”*. As *acciaccature* poderiam também representar o chamado do Curupira, sugerindo um ruído sobrenatural, semelhante à risada estridente do duende na floresta, como aponta a declaração do “eu lírico”: *“só escuto pela frente pelo lado o curupira me chamar”*. Tais figuras rítmico-melódicas, como pisadelas incertas e ligeiras, poderiam também remeter à incerteza do caçador a procura de um caminho na mata.

Tais elementos musicais, a um só tempo, nos auxiliam na condução da escrita da transcrição e nos propõem problemas técnicos. As *accicature* duplas, por exemplo, apresentam certo grau de dificuldade de execução, sendo um recurso dificilmente encontrado na literatura violonística. Vejamos na Figura 25 uma comparação entre a versão original para piano e a transcrição feita para violão. Observa-se que no piano as *acciaccature* são repetidas simultaneamente em duas vozes (MD e ME), alcançando acordes e assim maior sonoridade, o que, no violão, não seria de execução técnica simples, uma vez que para realizar tal articulação seria necessário que o violonista realizasse um ligado ascendente e descendente, ao mesmo tempo.



Figura 25: Trecho da transcrição para violão comparado ao original para piano (c. 1 e 2) da canção *Curupira*, de Waldemar Henrique.

Outro elemento musical representativo na canção e que a princípio nos desafiou bastante foram os arpejos ascendentes presentes nos c. 10 e 18, sendo que o primeiro nos sugeriu a fuga do Curupira e o olhar ávido do caçador a procura do protetor da floresta, e o segundo arpejo, no c.18 sugeriu-nos um momento de tensão na narrativa, quando o caçador pareceu definitivamente desafiar o Curupira.

Tendo em mente a sincronia entre a narrativa textual e o acompanhamento instrumental, considerando as relações texto/música, buscamos na transcrição manter o maior número de elementos possíveis apresentados no original, sobretudo aqueles que reafirmassem tais relações, buscando, em alguns casos, reforçar as relações tradutórias, valendo-nos de recursos específicos do violão. Vejamos algumas questões que também definiram escolhas para a realização desta transcrição.

A tonalidade empregada originalmente para a música foi a de Mi bemol Maior, pouco adequada a uma transcrição para o violão. Um fator que nos auxiliou na definição de qual a seria a melhor tonalidade foi levarmos em consideração a presença de notas longas no acompanhamento, geralmente notas graves, (c.2, 4, 6, 8, 12, 14, 17, 18 e 20), que no violão, deveriam coincidir com as cordas soltas do instrumento, permitindo maior duração da sonoridade. Caso isso não ocorresse, elas teriam que ser sustentadas pela mão esquerda

do violonista, restringindo a movimentação da mão no braço do instrumento. Frente a tal constatação, optamos por abaixar a tonalidade da peça em meio tom e transcrevê-la na tonalidade de Ré Maior, tonalidade comumente utilizada no violão e associada à técnica da *scordatura*, afinando-se a sexta corda em Ré (meio tom abaixo do padrão), e aproveitando assim a sonoridade das cordas soltas. Foi também levado em conta que a descida de meio tom não seria comprometedora para a execução por um cantor, ainda que de voz mais aguda.

Escolhida a tonalidade, logo nos c.1 e c.2 revelou-se na obra original um contorno melódico que deveria ser mantido. Para isso, optamos por omitir o motivo melódico intermediário, entre a linha mais aguda e a mais grave ao piano, que seriam mantidas (como pôde ser visto na Figura 25). Priorizamos a realização das figuras rítmico-melódica executadas pela MD no original, trecho de melodia ascendente e descendente, que consideramos ser marcantes na identificação da canção. Assim, permanecemos com o baixo caminhando de modo cromático e mantivemos o contorno da melodia mais aguda. Adicionamos uma articulação (um ligado na mão esquerda) para obtenção de uma melhor fluência na execução da passagem. Esta articulação manteve-se presente em passagens semelhantes nos c.3, 5, 11 e 13. Observemos ainda na figura 25, na parte do violão, como foi acrescentado o ligado (destacado dentro da elipse).

No c.2, localizaram-se as significativas *acciaccature* para as quais necessitamos fazer adaptações para execução ao violão. No 2º tempo deste compasso, omitimos uma nota e acrescentamos uma *acciaccatura* ao Dó sustenido, a fim de compensarmos a *acciaccatura* que estava presente na nota omitida; o mesmo procedimento foi feito no 3º tempo do compasso. O acorde mais agudo no piano foi substituído na transcrição por um harmônico, que a princípio pareceu ser uma solução inviável, pois tratava-se de substituir um acorde por uma nota em harmônico. Contudo, essa escolha colaborou, em nossa opinião, na representação da presença sorrateira e furtiva do ser so-

brenatural. Os harmônicos no violão conduzem a uma sonoridade bem diferente do que se ouve normalmente no instrumento e, ao serem utilizados na transcrição, enfatizaram a presença estranha do Curupira (ver Figura 25, c.2, 4ºt).

No c.7, o compositor também parece utilizar-se de um efeito sonoro compreendido como uma referência ao que é dito no texto. As *acciaccature* (as três notas) à nota Ré estão destacadas do acompanhamento que vem a seguir, pois estão uma oitava acima. Subentende-se que este recurso remeta ao fragmento textual "*Só escuto*", representativo de um ruído diferente e destacado do contexto que vinha sendo empregado no acompanhamento, que embora rápido, seria perceptível. No violão, seria possível realizar todas as notas e à mesma altura do original, porém, ao realizá-las dessa maneira, o acompanhamento ao violão sofreria com a perda de fluência e facilidade de execução. Por isso, em favor da condução musical, optamos por transcrever o trecho para uma oitava abaixo, como vemos na Figura 26.



Figura 26: Trecho da transcrição para violão comparado ao original para piano (c.7) em *Curupira*, de Waldemar Henrique.

Nos c. 8, 9 e 10 houve a necessidade de omitirmos notas, também para garantir maior fluência no trecho que consideramos significativamente importante. Como as notas graves (c.8 e 9) omitidas exerceriam uma função de reforço harmônico e tímbrico nas sextas paralelas (c.10) foi omitido no violão,

encontramos uma digitação que a um só tempo privilegiou a execução e permitiu a utilização de cordas soltas e finalização com harmônicos naturais na sétima casa, como pode ser visto na Figura 27, que se segue.



Figura 27: Trecho da transcrição para violão comparado ao original para piano (c. 8, 9 e 10) de *Curupira*, de Waldemar Henrique.

O c.13 é uma transposição do c.1 mas, para reforço do significado textual, a melodia e o acompanhamento subiram uma quarta, numa alusão à prece sem resultado, referente ao trecho “*E nem padre nosso nos livrou desse danado na estrada*”. A solução de transcrição para esse compasso foi semelhante àquelas adotadas anteriormente. Porém, além da transposição em uma quarta (como está no original), optou-se por transpor uma quinta abaixo, apenas no acompanhamento, para assim solucionarmos o problema da continuidade musical no compasso seguinte (c.14). Seria possível transcrevermos a escrita original na mesma altura, porém julgamos ser essa a melhor solução, visando garantir mais ressonância para esta passagem (ver Figura 28 a seguir). Além disso, a melodia não foi transposta, o que garantiu o efeito musical sugerido. Desta forma, conseguimos manter a disposição de intervalos das *acciaccature* no c.14, e obtivemos maior fluência musical com nossas escolhas.

The image displays a musical score for the piece 'Curupira' by Waldemar Henrique. It consists of three staves. The top staff is for 'canto' (vocal) and includes the lyrics 'E nem pa dre no sso me li vrou des-se da-na-do da es tra - da'. The middle staff is for 'Violão' (guitar) and the bottom staff is for 'Piano'. The score shows a comparison between the original piano arrangement and a transcription for guitar. The guitar part features an 8va (octave) marking, indicating a transposition of the original piano part to a higher register.

Figura 28: Trecho da transcrição para violão comparado ao original para piano (c.13 e 14) de *Curupira*, de Waldemar Henrique.

No c.15 optamos por suprimir a nota Sol4, a fim de manter o intervalo de segundas (Mi e Ré). Ademais, a nota Sol foi tocada no baixo. No c.16, foram omitidas as oitavas no 3º tempo e o último acorde foi adaptado de modo que no violão obtivéssemos um efeito semelhante ao original. No c.17 várias omissões e mudanças de oitavas foram necessárias, mas julgamos importante termos mantido a melodia violonística, simultânea à melodia vocal. No c.18 há um longo arpejo ascendente em um momento de tensão que precede do pedido do caçador “*deixa o caboclo passar*”. Como não dispomos no violão da mesma tessitura do instrumento original, utilizamos um recurso que permitiu efeito similar, ou seja, um arpejo no violão manteve a direcionalidade principal (ascendente), ainda que realizando salto intervalar descendente para permitir a retomada ascendente, como se vê na Figura 29.

The image shows a musical score for three parts: canto (vocal), violão (guitar), and piano. The score is for measures 17 and 18. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The vocal part (canto) has lyrics: "Pu - la prá fren - te de fron - ta com a gen - te ne - gri nho, co - var - de ma trei - - - ro". The violão part starts with a forte (f) dynamic and includes the instruction "apressando". The piano part includes the instruction "dimin.". The score features various musical notations including triplets, slurs, and dynamic markings.

Figura 29: Trecho da transcrição para violão comparado ao original para violão (c.17 e 18) de *Curupira*, de Waldemar Henrique.

Consideramos que a resultante sonora (c.18) ao violão assemelhou-se ou, ao menos, provocou sensação semelhante àquela ouvida no acompanhamento pianístico. No c.19 omitimos as notas muito graves e no último compasso (c.20) utilizamos o *pizzicato* para recriar o efeito de leveza sugerido no acompanhamento original. O compositor indica na partitura o *fugindo* seguido de um *diminuendo*. Obtivemos esse efeito de modo mais efetivo com o emprego dos *pizzicati*, ao invés de utilizarmos somente as *acciaccature*, como aconteceu em outros trechos da peça. Os *pizzicati* adicionaram também um elemento sonoro novo ao final da peça e também sugestivos do sentido textual. Utilizamos os harmônicos naturais do instrumento para continuarmos a manter a sensação de sobrenatural proporcionado pela figuração musical da passagem do *Curupira*. Utilizar a nota Lá em harmônico na quarta corda também con-

tribuiu para ampliação da ressonância do instrumento. Assim podemos utilizar as cordas primas para realização das *acciaccature* e dos *pizzicati*. Na Figura 30 exemplificamos os efeitos descritos.

4

The figure displays a musical score for three parts: Canto, Violão (Guitar), and Piano. The score covers measures 19 and 20. The Canto part features the lyrics "Dei - xa o ca - bô - clo pas - sar!". The Violão part includes triplets, a "rit." (ritardando) marking, and a "pizz." (pizzicato) marking with the instruction "fugindo". The Piano part also includes triplets, a "rit." marking, and a "fugindo" instruction. The score is presented in a way that allows for a comparison between the original piano accompaniment and the guitar transcription.

Figura 30: Trecho da transcrição para violão comparado ao original para piano (c.19 e 20) de *Curupira*, de Waldemar

E afinal, concluímos a transcrição sem sabermos quem de fato partiu: se o Curupira, satisfeito com suas travessuras e por ter distraído o caçador, ou esse, fatigado e desorientado pelo curumim-demônio.

Acreditamos ter realizado uma transcrição que colocou em evidência elementos característicos e próprios à escrita violonística, como arpejos, harmônicos e acordes de execução “ergonômica”, adequados a uma execução fluente, técnica e idiomática do instrumento, proporcionando aos ouvintes e intérpretes a ideia de que não se tratava de qualquer tipo de adaptação, mas de uma peça escrita para o próprio instrumento. Foram considerados na transcrição elementos postos em jogo pelo texto, buscando-se conferir ao acompanhamento violonístico alguns dos principais elementos significantes e característicos do acompanhamento original.

2.9. Transcrevendo *Manha-Nungara - Lenda Amazônica nº 7*

Contam que uma índia morena, jovem e formosa, vivia nas margens do rio Amazonas em companhia de sua Manha-Nungara (mãe de criação). Certa noite toda a maloca é despertada pelos chamados aflitos da cunhatã: Manha-Nungara! Manha-Nungara! O que foi? E todos correm às margens do rio. Em breve trazem sobre uma esteira a formosa índia desfalecida que arrancaram às seduções de um boto branco que se agitava ansioso e terrível nas águas prateadas. Com rezas e sacrifícios, Manha-Nungara consegue quebrar o encantamento e reanimar a cunhã estremecida, porém a árvore ferida no plenilúnio continua sangrando por muito tempo. Não houve mais sossego no espírito da moça. Tempos depois, em outra noite de lua, cedendo ao poder misterioso do deus-peixe das águas amazônicas, a bela índia volta ao rio e entrega-se ao boto que a seduzira. Em vão, desta vez, ecoa por toda a selva o grito angustiado: Manha-Nungara! Manha-Nungara! ⁵⁵(Henrique, 1935)

Ao analisarmos a partitura desta canção, logo nos compassos iniciais percebemos que teríamos alguns desafios na realização de sua transcrição; o compositor explorou em sua escrita pianística a capacidade de sustentação de notas do instrumento, sendo que já no primeiro compasso estabeleceu três linhas melódicas realizadas nas regiões grave, média e aguda do piano (compassos 1 ao 5) com o emprego de acordes sustentados seguidos de oitavas em registros situados além da possibilidade do violão (c. 19 e 26). A tessitura da peça abrange um Ré1 ao Sol6.

A tonalidade original da peça é Sol maior, que pode ser considerada uma tonalidade idiomática no violão. Contudo, na busca por uma maior ressonância no instrumento, frente à sua característica textural, optamos novamente pelo uso da técnica de *scordatura*. Para esta canção, a *scordatura* foi utilizada na sexta e na quinta cordas do violão, sendo elas afinadas um tom abaixo, em Ré e em Sol, respectivamente. Afinando a quinta corda do violão em Sol, obtivemos maiores benefícios para a execução da peça transposta, pois a tônica pôde soar na quinta corda solta, sendo ainda possível a realização de acordes em posições mais altas do violão. Este tipo de afinação, 6º

⁵⁵ Texto presente na capa da partitura publicada pela Editora Mangione.

corda em Ré e 5ª corda em Sol, já haviam sido empregadas outras vezes em composições e transcrições canônicas. A mesma *scordatura* foi utilizada, por exemplo, na transcrição de Miguel Llobet de *La Maja de Goya*, de Enrique Granados, e na composição de *Sueño en la foresta*, de Augustin Barrios.

Especificamente, nos cinco compassos iniciais da obra, encontramos os primeiros desafios descritos acima. Como pode ser visto na Figura 31, os compassos 4 e 5 tiveram os acordes alterados (nova disposição) a fim de que pudéssemos manter as notas graves sustentadas por mais tempo, principalmente no primeiro tempo do quarto compasso. As notas circuladas foram omitidas.

Figura 31: Trecho da transcrição para violão comparado ao original para piano (c. 3, 4, e 5), da canção *Manha-Nungara*, de Waldemar Henrique.

Os compassos 19 e 26 apresentam também este recurso idiomático do piano, ambicionado por qualquer violonista, ou seja, a capacidade sonora e possibilidades deste instrumento de teclas de sustentar as notas. Na transcrição foi necessário oitavarmos para baixo a melodia realizada no acompanhamento e, mesmo havendo a possibilidade de tocá-las na mesma altura no violão, o motivo melódico não soou com um efeito similar ao do piano, ou seja, não soou *legato*. Para fazermos estas oitavas como no original, haveria a necessidade de realizarmos saltos transversais, usando apenas notas presas no braço do instrumento. Ao realizarmos o trecho uma oitava abaixo, puderam

ser aproveitadas as cordas soltas do violão, não havendo necessidade de tais saltos transversais. A Figura 32 a seguir demonstra melhor o trecho.



Figura 32: Trecho da transcrição para violão comparado ao original para piano (c. 19 e 26), da canção *Manha-Nungara*, de Waldemar Henrique.

Os compassos 19 e c.26 configuram o ápice da dramaticidade narrativa; o trecho conta o desespero da personagem que grita “*Manha-Nungara*”, ao perceber que o boto a enfeitiçara. Esse trecho, de maior intensidade sonora, c. 19, é o único momento na partitura original em que se observa uma indicação de *forte*, precedida, no c. 18 de um *pianíssimo*, que prepara o *forte* súbito. Como não é possível executar no violão as três linhas em oitavas paralelas, como vemos na escrita pianística da Figura 32, a oitava mais aguda foi omitida. Também não é possível manter a sonoridade da nota Mi2 durante os quatro tempos do compasso, como no piano. Assim, ela foi tocada, mas não sustentada. Visando melhor aproveitar a sonoridade do violão, a nota Sol2 foi transposta para a oitava superior, o Sol3, que corresponde à terceira corda solta do violão. A Figura 32 anterior ilustra o trecho citado.

Além da peça apresentar originalmente uma tessitura acima das possibilidades do violão, o compositor explorou a extensão do piano com a finalidade de reforço de intensidade, a exemplo do que acontece nos compassos 7, 8 e 9, quando é indicado um crescendo que é reforçado pelo o dobramento da

nota mais grave do acorde em uma oitava abaixo. Por serem notas muito graves e inexistentes no violão, elas foram omitidas na transcrição, o que também ocorreu nos compassos seguintes, c. 16, 18, 19, 21, 25 e 26. Realizadas essas alterações cruciais, os compassos restantes apresentaram poucas mudanças dignas de nota, a não ser as mudanças de oitavas e a supressão de notas muito graves. Cabe destacar que a escrita da parte do piano nesta canção mostrou-se bem realizável no braço do instrumento em vários trechos que não exigiram modificações. Mesmo com o uso da *scordatura* em duas cordas, as passagens e os acordes resultaram violonísticas.

2.10. Transcrição de *Nayá*⁵⁶ - *Lenda Amazônica n° 8*

Em uma análise primária da partitura de *Naya* pôde-se inferir que uma transcrição para violão seria perfeitamente viável. A tessitura empregada no piano teria, contudo, que ser reduzida para se adequar aos limites do violão. Tal viabilidade foi possível pelos motivos comentados nas transcrições anteriores, e que constituem características comuns na obra do compositor. A tonalidade, Lá menor, foi um fator que colaborou para a transcrição, pois permite utilizar a afinação padrão do instrumento, sendo uma tonalidade bastante utilizada no violão. Os desafios encontrados relacionaram-se à busca de melhores soluções violonísticas para execução dos acordes empregados na versão original. Na realidade, os procedimentos utilizados não se distinguiram das demais transcrições anteriores, a não ser por algumas questões específicas.

Dentre estas questões, destacamos uma alteração que se fez necessária: o acréscimo de notas a um acorde para permitir sua execução por meio de um recurso idiomático bastante peculiar ao violão, o *rasgueado*, que concedeu à versão final desta transcrição um resultado sonoro marcante.

⁵⁶ Essa canção não possui um texto introdutório descrevendo a lenda à qual se refere, como as demais. Veremos comentários a esse respeito no Capítulo 3.

The image shows a musical score for Violão and Piano. The Violão part is in treble clef, and the Piano part is in grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#). The score covers measures 18, 19, 20, and 21. In measure 19, the Violão part has a wavy line above it labeled 'rasgueado', indicating a strummed section. The Piano part has a '8va' marking in measure 21, indicating an octave shift.

Figura 33: Trecho da transcrição para violão comparado ao original para piano (c. 18, 19, 20 e 21), da canção *Nayá*, de Waldemar Henrique.

Na figura acima pode-se observar as muitas semelhanças e as escassas diferenças entre o original e a transcrição. A utilização do *rasgueado* nos c.19 e 20 é favorecida pelo acréscimo de notas que, neste caso, visaram deixar a passagem mais violonística.

Alguns acordes desta canção parecem, curiosamente, ter sido escritos para o violão; as disposições das notas podem ser realizadas perfeitamente, demandando apenas alguns ajustes, como é o caso do trecho exemplificado a seguir (Figura 34).

The image shows a musical score for Violão and Piano, continuing from the previous figure. The Violão part is in treble clef, and the Piano part is in grand staff. The score covers measures 21 and 22. The Violão part features complex chordal structures and some melodic lines. The Piano part provides harmonic support. There is a '2' above the Violão staff in measure 21, possibly indicating a second ending or a specific fingering. A '8va' marking is present in the Piano part in measure 21.

Figura 34: Trecho da transcrição para violão comparado ao original para piano (c.21 e 22), da canção *Nayá*, de Waldemar Henrique.

O acorde do segundo tempo do c.21 precisou ser adaptado, assim como foram oitavadas para cima as notas Mi, em oitavas do compasso seguinte, e um acréscimo de nota, um Fá sustenido, no último acorde do c.22.

Várias notas foram omitidas nesta transcrição, especialmente no trecho entre os compassos 23, 24, 25 e 31, 32, 33. Esta sequência de compassos apresenta analogias entre si, havendo uma alternância entre acordes graves e agudos. Como a função de cada um deles é principalmente a de estabelecer o ritmo, os acordes executados pela mão direita do pianista foram substituídos no violão por um bordão, realizado na sexta corda do violão, tocada solta. O trecho pode ser observado na Figura 35, a seguir:

Figura 35: Trecho da transcrição para violão comparado ao original para piano (c.23, 24 e 25), da canção *Nayá*, de Waldemar Henrique.

Empregamos uma solução interessante na transcrição do c.33 de *Nayá*. Como houve sempre o intuito de preservação das notas do acorde original e de aproveitamento máximo das características composicionais da obra, oitavamos uma das notas do acorde do c.33 (a nota Mi), mas foi assim gerada uma dissonância (segunda menor) pelo fato do Mi e Fá ficarem na mesma oitava, como mostra a Figura 36.

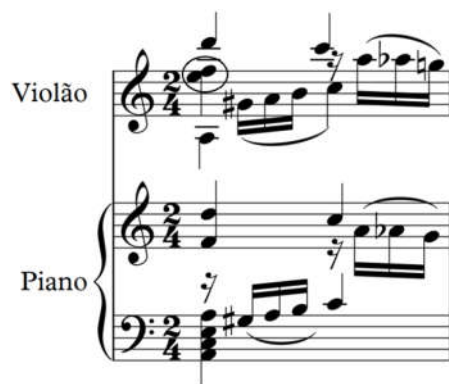


Figura 36: Trecho da transcrição para violão comparado ao original para piano (c.33), da canção *Nayá*, de Waldemar Henrique.

Diferentemente do que aconteceria no piano, quando esta dissonância não seria perceptível graças à diferença de sétima entre as duas notas, esta dissonância conferiu uma sonoridade nova à transcrição, dando-lhe um caráter violonístico e, que consideramos desejável, ainda que mantendo as notas originais do trecho e sendo de difícil execução.

Embora houvesse um número considerável de alterações nesta transcrição, elas implicaram em poucas mudanças significativas, feitas com o intuito de buscar-se a manutenção do texto original com o maior número de elementos possível.

2.11. Transcrição de *Japiim*⁵⁷ - *Lenda Amazônica n° 9*

Como já vimos anteriormente, um dos primeiros aspectos observados quando se pretende transcrever uma peça de piano para violão é a adequação da tonalidade da peça. *Japiim* foi originalmente escrita em Dó menor, tonalidade pouco favorável ao violão pois gera um reduzido aproveitamento de cordas soltas e demanda o uso frequente de pestanas, o que torna a execução da peça fatigante para o violonista. Para esta transcrição, foram consideradas duas possíveis tonalidades: Si menor e Lá menor, cada uma oferecendo van-

⁵⁷Essa canção não possui um texto introdutório da lenda a que ela se refere.

tagens e desvantagens, como demonstrado a seguir. A descrição deste processo comparativo elucida o quanto a transcrição exige a experimentação e a realização de escolhas, baseadas nas mais diversas variáveis.

Além da tonalidade ser um fator desafiador para a transcrição, há que se considerar se as alterações podem trazer problemas para a execução da linha melódica vocal. Ao abaixar a tonalidade da peça na transcrição, buscando soluções de ordem prática para o violonista, poderíamos dificultar a execução pelo cantor(a), principalmente em se tratando de intérpretes de vozes agudas, com dificuldades de emissão no registro grave. Considerando a tonalidade original, a nota mais grave encontrada na peça é um Si³. Numa transposição para Si menor, a nota mais grave passaria a ser um Lá^{#3} e, se transposta para Lá menor, a nota mais grave passaria a ser um Sol^{#3}, complexa para emissão por um soprano ou tenor, e mesmo para certas vozes de mezzo-sopranos e barítonos leves.

Outro desafio para transcrição da obra se revelou já na introdução da canção. A melodia da introdução inicia-se na nota Sol⁵, nos limites do instrumento, sendo a nota mais aguda do instrumento o Si⁵. Além disso, o acompanhamento escrito para o piano está praticamente duas oitavas de distância em relação a melodia, uma disparidade que não é possível de realizar, apenas, por um violão. Os outros desafios viriam das notas graves utilizadas no acompanhamento do piano, utilizadas como um pedal, e arpejos longos abrangendo até quatro oitavas no piano. As operações tradutórias foram então tomadas dividindo-se a obra em três seções distintas, nas quais demonstramos a seguir os principais desafios, separadamente, e as soluções encontradas para as duas tonalidades escolhidas para a transcrição, a de Si menor e a de Lá menor.

I - Introdução

A introdução da canção é realizada apenas pelo piano nos oito compassos iniciais. A melodia é realizada com uma diferença de uma oitava em relação ao piano, mas em um registro além da possibilidade do violão, talvez

para fazer referência ao canto do pássaro *Japiim*. Assim, na transcrição, esta melodia foi transposta para uma oitava abaixo, a mesma oitava do acompanhamento, permitindo a execução de todas as demais notas da peça sem qualquer alteração. Porém, para que isso ocorresse integralmente, restariam poucas opções para escolha de digitação do trecho da mão esquerda.

No compasso 7, em ambas as tonalidades, Si menor e Lá menor o acorde de dominante foi transposto um oitava abaixo para que se pudesse aproveitar ao máximo a sonoridade do instrumento, mas apenas na tonalidade de Lá menor o acorde foi realizado com utilização das seis cordas do violão, pois, assim pudemos nos valer de duas cordas soltas, enquanto em Si menor isso foi possível. Na figura a seguir é possível comparar essas diferenças.

The image shows a musical score for three instruments: Violão (Guitar), Violão (Guitar), and Piano. The top two staves are for the Violão, and the bottom staff is for the Piano. The key signature for the top two staves is A minor (Lá menor), and the key signature for the bottom staff is B minor (Si menor). The time signature is 2/4. The music is in 2/4 time. The top two staves show a melodic line with a triplet of eighth notes in the final measure. The bottom staff shows a piano accompaniment with a triplet of eighth notes in the final measure, marked with 'ten' (tension) and '3' (triplet). The piano part is in B minor, while the guitar parts are in A minor.

Figura 37: Trecho da transcrição para violão comparado ao original para piano (c.7), da canção *Japiim*, de Waldemar Henrique

Este trecho da introdução apresentou semelhanças quanto às soluções de digitação da mão esquerda para ambas as tonalidades. Após a introdução, há um breve recitativo que dividimos em duas frases: na primeira, o acompanhamento do piano é realizado apenas por acordes que duram um compasso completo; na segunda frase, o acompanhamento realiza um contracanto que, na transcrição, foi realizado de dois modos distintos. Na tonalidade de Si me-

nor, a altura do contracanto foi mantida na mesma altura do acompanhamento do piano, e na tonalidade de Lá menor a melodia do acompanhamento foi transcrita para uma oitava acima, o que a destacou bastante em relação à solução dada para a tonalidade de Si menor. Este foi seguramente um ponto favorável para a tonalidade de Lá menor.

The image shows a musical score for three instruments: two violões (guitars) and a piano. The top staff is for 'Violão Lá menor' (Lá menor guitar), the middle for 'Violão Si menor' (Si menor guitar), and the bottom for 'Piano'. The music is in 6/8 time. The Lá menor guitar part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Si menor guitar part provides a harmonic accompaniment. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The score spans four measures, showing the transition between the two tonalities.

Figura 38: Trecho da transcrição para violão comparado ao original para piano (c.13, 14, 15 e 16), da canção *Japiim*, de Waldemar Henrique

II - Sustentação de notas e/ou acordes

Sustentar os acordes nos compassos 9, 10, 11 e 12 da transcrição da canção não nos pareceu um problema para nenhuma das duas tonalidades escolhidas. Entretanto, para os compassos 21 a 25, necessitamos soluções diferentes para cada uma delas, as quais são apresentadas nas figuras seguintes.

The image displays a musical score with three staves. The top staff is labeled 'Violão Lá menor' and the middle staff is labeled 'Violão Si menor'. The bottom staff is labeled 'Piano'. The Piano staff shows the original score for piano, while the two Violão staves show transcriptions for guitar in different keys. The score spans measures 21 to 25 of the song 'Japiim' by Waldemar Henrique. The key signature for the Piano is two flats (B-flat and E-flat), while the Violão staves are in different keys (Lá menor and Si menor). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Figura 39: Trechos das transcrições para violão, em Lá menor e Si menor, comparados ao trecho original para piano (c.21, 22, 23, 24 e 25), da canção *Japiim*, de Waldemar Henrique

Na figura acima podem-se observar os detalhes de cada uma das opções, comparadas ao original. Destacamos o c.23 (o terceiro na pauta), na transcrição em Lá menor, quando conseguimos sustentar melhor as notas deste compasso, em relação à transposição para Si menor, com manutenção das notas graves e da execução das agudas pelo uso dos harmônicos artificiais (na partitura as notas estão com formato de losango). O c.25 (o quinto na pauta) também demandou soluções diferentes para cada uma das opções de tonalidade, sendo a solução para Lá menor mais violonística e de execução mais fácil, nos permitindo ainda manter maior número de notas presentes na partitura original.



Figura 40: Trechos das transcrições para violão comparados ao original para piano (c.21 e 22) da canção *Japiim*, de Waldemar Henrique

Para os compassos finais (34, 35 e 36) encontramos soluções semelhantes para ambas as tonalidades, como demonstra a Figura 41 abaixo, também com as duas versões comparadas à original.

Figura 41: Trechos das transcrições para violão comparadas ao original para piano (c. 34,35e 36) da canção *Japiim*, de Waldemar Henrique.

Uma diferença notável entre as duas versões ocorreu no c.34; enquanto em *Lá menor* a melodia do acompanhamento ficou a uma oitava acima em relação ao original, em *Si menor* essa melodia permaneceu na altura real. Observe-se que nas duas versões foi necessário usar notas oitavadas e omitir notas.

III - Arpejos

Os próximos trechos demonstrados foram aqueles que apresentaram os maiores desafios na transcrição da canção, envolvendo exigências mais complexas como a realização de notas sustentadas e de arpejos longos, simultaneamente.

O acompanhamento do piano na peça é caracterizado pelos acordes plaquês, notas sustentadas, pela presença de uma célula rítmica binária que remete ao maxixe⁵⁸ e por emprego de arpejos que ultrapassam uma oitava. A transcrição de certos trechos com notas sustentadas e arpejos gerou dificuldades, pois a mão esquerda do violonista precisaria estar incumbida de realizar as notas do arpejo e a nota pedal ao mesmo tempo. O desejado seria que a nota pedal (a que permanece soando) coincidisse com uma das cordas soltas do violão, facilitando a execução o arpejo, o que nem sempre foi possível. No c.31, identificado na Figura 42, puderam ser utilizados os dois recursos mencionados em simultaneidade: duas notas sustentadas em registro grave, Sol² e um Fá³, seguidas de um arpejo abrangendo duas oitavas e uma terça, que se iniciou a partir do Si³ até atingir o Ré⁶. Transcrever esse trecho na tonalidade original implicaria na perda dos baixos, mas outras soluções foram possíveis e são apresentadas a seguir.

⁵⁸ No Maxixe, é frequente a formulação rítmica semicolcheia, colcheia pontuada e semicolcheia no primeiro tempo seguida de duas colcheias no segundo tempo.

The image displays a musical score for three instruments: two violões (acoustic guitars) and a piano. The top staff is for 'Violão Lá menor' (A minor guitar), the middle for 'Violão Si menor' (B minor guitar), and the bottom for 'Piano'. The Violão staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Piano staff is in bass clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). The music consists of arpeggiated chords and sustained notes across three measures.

Figura 42: Trechos das transcrições para violão comparados ao original para piano (c.31 e 32), da canção *Japiim*, de Waldemar Henrique

Nos c. 31 e 32 (ver Figura 42) foi necessário a supressão de uma nota grave, que ficaria soando, e todo o arpejo foi transposto uma oitava abaixo. Na tonalidade de Lá menor, a nota mais grave coincidiu com a 6ª corda solta do violão. Na tonalidade de Si menor não foi possível manter o Fá#, pelo que optamos por acrescentá-lo uma oitava acima, no segundo tempo, buscando manter a ideia harmônica do trecho.

No c.23, o trecho original apresenta um arpejo de três oitavas, com a nota fundamental sustentada por dois compassos. Esse trecho foi transcrito segundo diferentes soluções para Si menor e Lá menor, como mostra a Figura 43.

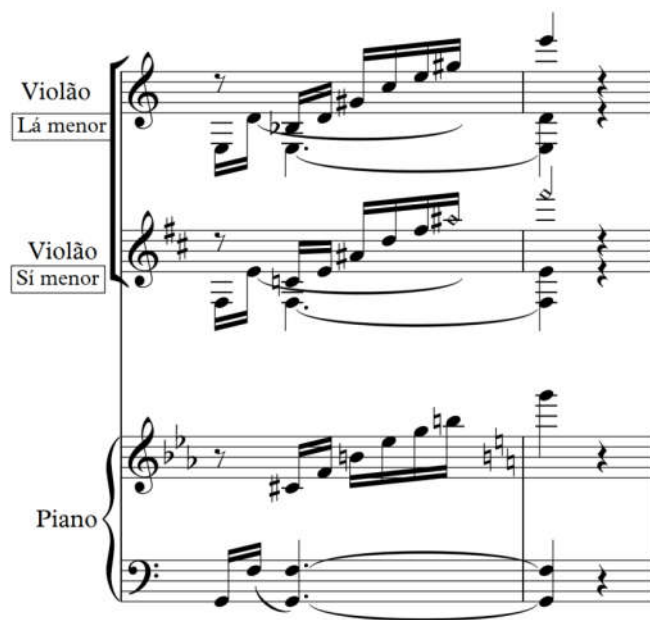


Figura 43: Trechos das transcrições para violão comparados ao original para piano (c.23), da canção *Japiim*, de Waldemar Henrique

Na transcrição em Lá menor o arpejo pôde aproveitar três cordas soltas do violão - a sexta, quarta e a primeira. Na solução para a tonalidade de Si menor não foi possível aproveitar nenhuma corda solta e para realização de todas as notas, foi preciso utilizar os harmônicos artificiais, realizados com a mão direita; na Figura 44 as notas inseridas em um losango indicam o uso desta técnica. Em ambas as tonalidades, foi necessário oitavar para baixo o arpejo, adequando-o à tessitura violonística.

Outra passagem que apresenta um longo arpejo está localizada no c.27. As soluções propostas para sua transcrição também variaram segundo as tonalidades escolhidas. Em Si menor, não foi necessária qualquer alteração além da própria troca de tonalidade. Em Lá menor, foi preciso oitavar para cima a primeira nota do arpejo, como podemos observar na Figura 44, a seguir.

The image shows a musical score for three instruments: Violão Lá menor, Violão Si menor, and Piano. The top two staves are for guitar, and the bottom staff is for piano. The music is in 2/4 time. The Violão Lá menor staff has a key signature of one flat (B-flat). The Violão Si menor staff has a key signature of two sharps (F# and C#). The Piano staff has a key signature of one flat (B-flat). The music features a melodic line with some chromaticism and a bass line with chords.

Figura 44: Trechos das transcrições para violão comparados ao original para piano (c.27 e 28), da canção *Japiim*, de Waldemar Henrique

Assim, apesar dos diferentes desafios, concluímos que a canção *Japiim* é de fato transponível para o violão, como demonstramos anteriormente. Avaliando as possibilidades tradutórias, concluímos que a tonalidade de Lá menor apresentou algumas vantagens em relação à de Si menor; as passagens e acordes apresentaram melhor aproveitamento idiomático do instrumento e permitiram um uso mais frequente das cordas soltas.

Outra vantagem, a que nos fez perceber que definitivamente esta seria a melhor opção, relacionou-se à possibilidade de aproximação da tonalidade escolhida à da canção original, o Dó menor. Utilizando um *capotraste*, poderíamos levar a peça transcrita em Lá à mesma tonalidade da partitura original. Seguramente, também com o *capotraste* poderíamos fazer o mesmo com tonalidade de Si menor, mas sem a vantagem das cordas soltas. Assim, transpondo a música para Lá menor e com uso *capotraste*, encontramos possibilidade de transposição eficiente para outras tonalidades, favorecendo sua interpretação por diferentes naipes vocais.

Capítulo 3

***Lendas Amazônicas*, de Waldemar Henrique: considerações sobre a edição das transcrições**

3.1. Violonista, o transcritor/editor

Durante a realização das transcrições das *Lendas Amazônicas*, além das atividades de caráter analítico, técnico e criativo visando à eficiência artística e performática das obras em transcrição, novas questões conceituais passaram a ser levantadas, nos levando a novas direções em nossos estudos. Ao realizarmos as transcrições - nosso objetivo principal - , era inevitável o envolvimento com a prática editorial; transcrever obras musicais exigiu sua escrita, ou ainda, a apresentação de textos. Era necessário que fossem feitas as edições das novas partituras, para que essas se tornassem próprias à leitura e à interpretação artística. A aproximação estreita entre estas duas atividades, transcrição e edição, efetuadas em princípio por meio de uma mesma ação mecânica, nos levou à questão explicitada no título neste capítulo: o que realmente estaríamos realizando? Ou ainda, em que tipo de trabalho editorial estariam incluídas nossas transcrições?

Sob este olhar necessariamente mais aprofundado, fomos levados à suposição de que as duas atividades realizadas concomitantemente, ainda que de naturezas diversas quanto ao conjunto de seus objetivos e processos intelectuais, poderiam ser reunidas em um conceito unívoco, definidor a atividade realizada.

O dilema evidenciou-se simultaneamente à necessidade de registrarmos as transcrições com maior rigor formal, por meio de um *software* de edição de partituras, algo que seria a princípio bastante simples e corriqueiro para um estudante de música. Era imprescindível “passar” para uma nova partitura as ideias “transcritivas” que nos ocorriam e registrávamos em ras-

cunhos, a fim de que pudéssemos melhor experimentá-las, executá-las e finalmente replicá-las em performance, objetivo primeiro deste trabalho. Precisávamos adicionar à nova partitura escrita para violão elementos novos, próprios à escrita violonística, como rasgueados, digitações de mão esquerda, articulações etc., que não estavam presentes nas partituras originais para piano e que se faziam relevantes ao nosso trabalho. Mas outros elementos também entrariam nessa escrita, como a melodia vocal, as palavras do texto da canção, as indicações de dinâmica e de andamento e outras informações necessárias em uma partitura destinada à leitura pelos intérpretes.

Os processos desta escrita passaram, assim, a apresentar demandas específicas, conduzindo nossa atenção para estes aspectos práticos. E se inicialmente não nos preocupávamos com a edição das transcrições sob a perspectiva filológica ou musicológica do termo, a observação e as dificuldades no confronto entre diferentes partituras originais passou a nos conduzir a questões editoriais. Identificamos, por exemplo, que em alguns destas partituras, a que chamamos documentos fonte, não se via notado no texto da partitura a segunda ou terceira estrofes da canção, sendo essas apresentadas apenas ao fim da edição em textos, separadamente, como ocorre frequentemente em edições de música popular. Haveria, nesse caso, a possibilidade de que em uma nova edição fossem incluídas tais estrofe, uma sob a outra, facilitando a leitura pelo intérprete, mas implicando em pequenas alterações de figuras rítmicas da melodia, para acerto entre sílabas e notas.

Por outro lado, algumas dessas partituras originais, editadas há anos atrás, estavam escritas em um português antigo, demandando uma atualização ortográfica. Não faria sentido editarmos uma partitura nova segundo um modelo ortográfico ultrapassado. Outro aspecto observado: as primeiras edições das lendas, aquelas editadas pela Mangione, traziam, como comentários impressos nas capas, curtos textos descritivos acerca do mito representado na obra, ou seja, breves e interessantes narrativas das lendas a que se referiam os temas representados na canção. O que fazer em nossas novas edições

das transcrições? Eliminar tais comentários, copiá-los, parafraseá-los, reescrevê-los, resumi-los? Em se mantendo os textos das lendas em nossas edições, o que fazer quanto aos comentários iniciais às duas lendas, *Nayá* e *Japiim*, agregadas ao novo conjunto das lendas, e que não foram publicados anteriormente com textos introdutórios?

Todas essas questões resultaram numa necessária atenção a teorias editoriais. As transcrições realizadas, de uma linguagem para outra, pela natureza tradutória do processo, como mencionamos anteriormente, já havia exigido um grande número de alterações no documento fonte, fundamentais à transposição do idioma pianístico para o violonístico. Ocorreram ainda supressões e mudanças de oitavas, câmbio de tonalidades e muitas outras alterações, ainda que em nossa proposta inicial buscássemos a manutenção do “sentido” ou da “conotação” harmônico-rítmico-melódica da obra original. Frente a tantas intervenções, nos caberia ao menos buscar compreender como seriam classificariam as transcrições segundo as tipologias usuais da edição musical.

Mas não poderíamos deixar de perceber, no decorrer de nossas atividades, que o processo de transcrição realizado, ao nosso ver, ainda que estivessemos lidando com o mesmo material na edição, não foi realizado segundo os mesmos processos e nem compartilhou das mesmas finalidades da edição. Se a maior parte dos tipos de edição teria por objetivo geral o reestabelecimento de um texto, sua revitalização ou sua modernização, a transcrição, além destes objetivos, teria como finalidade primeira permitir a leitura do texto por indivíduos não inseridos no contexto da edição original, permitindo em novo contexto sua execução musical prática e exitosa. Assim, aproximamos antes da prática tradutória que da editorial, e sobretudo da tradução da poesia, que apesar de também demandar o labor editorial, exige amplo conhecimento do idioma final e familiaridade com o contexto no qual a obra transcrita será inserida. Percebemos que a tarefa de transcritor/tradutor exigiu-nos maior domínio do idiomatismo instrumental, conhecimentos de suas possibilidades e limitações, além de uma personalidade criativa que nos capacite

a avaliar e mudar o que, independentemente ou apesar das supostas impossibilidades idiomáticas, resultaria adequado ao novo contexto. Se alguns desses requisitos são fundamentais também à atividade da edição, seguramente não estarão todos ali presentes e com a mesma intensidade que na transcrição.

Como bem observou o professor e violonista Fernando Araújo (2017, p.13) em sua tese doutoral, o violonista é, na prática, um editor/transcritor – por estar em contato rotineiro com transcrições propriamente ditas, que exigem edição, e sobretudo com obras escritas por compositores não violonistas que quase sempre carecem de revisões, e portanto, que sejam reescritas, ou praticamente, transcritas. Diríamos que, no nosso caso, atuamos como transcritores/editores, nesta ordem, pela importância e desenvolvimento dos processos e cronograma de ações. Para o professor, a edição passaria a ser um veículo imprescindível de registro das muitas mudanças necessárias à transcrição violonística.

Voltando à busca por conceitos nos quais se espelhassem as ações desenvolvidas em nosso trabalho, nos deparamos com um mar de variações conceituais, provenientes de diferentes autores, épocas e áreas do conhecimento, cada um deles agrupando em suas definições de edição especificações diversas quanto aos seus objetivos, qualidade e quantidade de fontes, ausência, presença e tipo de aparatos crítico, ausência ou inserção de interferências relacionadas à performance, à modernização da notação, a mudanças topológicas e outras tantas variáveis. Percebemos então que seria extremamente complexo, senão impossível no âmbito desta pesquisa, classificar o trabalho segundo uma proposta taxonômica única, como chegamos a pretender. Tal feito demandaria uma pesquisa demasiadamente ampla e abrangente do tema, o que seguramente estava fora do escopo de nossa proposta inicial.

Desta forma, optamos por considerar a edição da parte vocal como sendo uma edição revisada. Como dissemos anteriormente, há variações e controvérsias nas definições dos tipos de edição.

Frente a todo esse panorama teórico, e não desejando criar novos atalhos ou adequações terminológicas em filologia musical, optamos por não enquadrar o trabalho de transcrição em nenhum tipo de edição, frente não só à multiplicidade de possibilidades taxonômicas que apresentavam características presentes no trabalho, mas sobretudo por julgarmos tratarem-se de ações bem diversas, como comentamos anteriormente. Optamos assim por designá-las simplesmente de transcrições, designação dada desde a origem do processo – “Transcrições para violão e canto das *Lendas Amazônicas*, de Waldeimar Henrique, a partir de originais para piano e canto”.

Lembramos que nas edições da melodia vocal de cada uma das canções realizadas, associadas às transcrições e presentes nas mesmas partituras, buscamos a manutenção de todos os elementos das edições originais, musicais e literários, registrados em documentos monotestemunhais, não tendo sido acrescentados quaisquer indicações interpretativas que não as já presentes nos documentos-fonte. Entretanto, algumas das melodias foram transpostas, de acordo com as tonalidades modificadas em função da transcrição para violão. Modificações registradas no aparato corresponderam à modernização da escrita, à correção de erros evidentes, ao acréscimo de letras de segundas e/ou terceiras estrofes sob a pauta, a adaptações de figuração rítmica na música às sílabas das estrofes inseridas, com inserção de dobramento de linha melódica em certos pontos. Naturalmente houve modificações nas disposições das notas e letras nos sistemas, compassos e pautas, assim como realizamos, sob uma perspectiva formal, a reunião das nove lendas em uma nova série, o que constituiu também uma novidade editorial, assim como a feitura das transcrições para violão deste conjunto de obras para canto e violão.

Apresentamos seguir às novas narrativas a serem anexadas às partituras de *Japiim* e *Nayá*, as partituras das nove *Lendas Amazônicas* apenas a parte do canto, com as alterações anteriormente referidas e os comentários da edição revisada da melodia vocal.

3.2. Comentários às lendas: uma proposta narrativa para as lendas de *Nayá* e *Japiim*

Como não dispomos das narrativas introdutórias acerca das duas últimas *Lendas Amazônicas* nº 8 (*Nayá*) e 9 (*Japiim*), que não foram elaboradas como aquelas inseridas nas edições anteriores das sete lendas, publicadas pela Mangione, apresentamos nossas propostas de escrita destas lendas, as quais elaboramos buscando seguir o enfoque dado por Waldemar Henrique nos textos que redigiu. Como não somos de origem local e não tivemos qualquer vivência com a transmissão destas lendas, nem mesmo com temas que se assemelhassem a elas, nos esforçamos por coletar o maior número de informações sobre as lendas da Vitória-régia e do Japiim, constatando que, para os nativos, as lendas podem ter narrativas e significados muito variados, sendo transmitidos oralmente segundo diferentes formas e versões. Assim, buscamos nos basear sobretudo no que disse o próprio Waldemar Henrique acerca da vitória-régia:

Flor que só desabrocha ao cair da tarde, quando o sol desaparece no horizonte, permanecendo aberta até o amanhecer. Uma das flores mais raras e admiradas do mundo, cujas folhas imensas chegam a medir mais de cinco metros de circunferência. A lenda diz que uma jovem e formosa índia de nome Nayá, apaixonou-se tanto pela Lua que, na impossibilidade de atingi-la nas alturas, lançou-se dentro de um lago onde a viu refletida, e morreu afogada. Então a lua comovida ante tamanha prova de amor, transformou Nayá na maior flor do reino vegetal; é por isso, dizem que a coloração da Vitória-régia vai desde o vermelho sanguíneo até completamente alva. E só desabrocha ao crepúsculo... (HENRIQUE; GODINHO, 1989, p.54)

Percebemos assim o grau de envolvimento afetivo do compositor com o seu local. Ao falar de detalhes da planta, Waldemar Henrique deixa claro como isso esteve presente em seu cotidiano. Baseando-nos no relato do compositor e em nossas pesquisas, elaboramos a seguinte narrativa da lenda da Nayá.

Lenda da Vitória-Régia (Nayá)

Apaixonada pela Lua e incapaz de saltar ao céu para alcançá-la, a índia Nayá se atirou em um lago onde se refletia, brilhante, a imagem da Deusa. A Lua, compadecida da jovem que se afogara, transformou-a em estrela a raiar, não no céu, mas nas águas, onde suas flores perfumadas se abrem do crepúsculo à aurora. Assim nasceu a Vitória-régia, uma das mais extraordinárias plantas da região amazônica.

O Japiim, ou o Xexéu, é um pássaro imitador e não tem um canto próprio. Curiosamente, é capaz de imitar todos os outros, exceto o Taguru-Pará. “Segundo a lenda, o avô do Japiim imitou o Taguru-Pará ridicularizando-o, então foi morto por ele. Desde então, todos os Tagurus-pará nascem com o bico vermelho e os Japiins não imitam o canto do Taguru-pará” (STRADELLI, 1964 *apud* SANTOS, 2009, p.64) Por essa habilidade (de imitador) o Japiim é considerado um pássaro astuto, sendo capaz de se livrar de predadores por causa de suas habilidades (CAMARA CASCUDO, 1999, p.921).

Achar uma boa referência sobre estas lendas foi, de fato, uma tarefa difícil, pelo fato de fazerem parte de uma tradição oral. Com base no que o compositor Waldemar Henrique disse acerca da lenda do Japiim, soubemos apenas que o Japiim seria o pássaro que não entra no céu. Entre outras versões que encontramos, não verificamos novas informações ou significativas diferenças, a não ser pequenos detalhes que não modificariam a história. Assim, elaboramos a nossa versão da lenda.

Lenda do Japiim

Diz a lenda que uma grande epidemia assolou várias aldeias indígenas. Tristes, os índios suplicaram a Tupã que os levassem para um lugar onde não houvesse doenças. O Deus então enviou o seu próprio pássaro, aquele que possuía um canto maravilhoso, e que logo consolou os índios e eles assim esqueceram suas aflições. Mas Japiim ficou

arrogante e começou a imitar todos os pássaros terrenos, que logo queixaram-se a Tupã de sua conduta. Não dando ouvidos à advertência de Tupã, o Japiim continuou a imitar os outros pássaros. Em castigo, Tupã o fez perder para sempre o seu próprio canto.

3.3 Edição das transcrições das *Lendas Amazônicas*

Canto

Lendas Amazônicas

Foi Boto, Sinhá!

Letra: Antônio Tavernard

Toada amazônica
Nº01Música: Waldemar Henrique
(1905-1995)
Transcrição: Anderson Reis

Canto

Ta-ja-pa - ne-ma cho-rou no ter - rei ro Ta-ja-pa
Ta-ja-pa - ne-ma se pôs a cho-rá Ta-ja-pa

7

ne - ma cho - rou no ter - rei - ro e a vir - gem mo -
ne - ma se pôs a cho - rá quem tem fi - lha -

9

re na fu-giu no cos - tei - ro Ta-ja-pa tei - ro Foi bo - to, Si -
mo - ça é bom vi - gi - á O bo - to não

*diminuindo**Lamentoso*

13

nhá... Foi bo-to, Si-nhô que ve-io ten- tá... e a mo - ça le
dor-me no fun do do ri - o seu dom é - nor me - quem quer que o

19

vou no tar - dan - sa - rá a - que - le dou - tô foi bo - to, Si -
viu que di - ga que in - for - me se lhe re - sis - tiu o bo - to não

accelerando

22

nhô Ta-ja-pa ri - o
nhá foi Bô - to, Si -
dor-me no fun -do do

D.C. al

Lenda Amazônica nº1 — Foi Boto Sinhá!

C.4 a 26: inclusão da segunda estrofe do texto na pauta do canto.

C.01: alteração da repetição por 3 vezes do compasso para uma escrita por extenso.

C.11, 13, 15 e 22: inserção de semínima na pauta para articulação do texto da segunda estrofe.

C.4: correção ortográfica de poz para pos.

C.6: 1ºt: inserção de semínima pontuada e colcheia na pauta para articulação do texto da segunda estrofe.

C.04, 06, 10, 23: correção ortográfica de tajápanema para tajapanema

C.12, 14, 21, 22 e título da canção: correção ortográfica de bôto para boto.

C.18, 20: inserção de semicolcheia na pauta para articulação do texto da segunda estrofe.

Canto

Cobra Grande

Letra e música: Waldemar Henrique

(1905-1995)

Canção Amazônica

Transcrição: Anderson Reis

nº2

Lento *com temor*

Cre-do Cruz! Lá vem a Co-bra Gran-de lá vem a boi-ú-na de
misteriosamente brusco

6 pra-ta! A da-na-da vem ren-te à bei-ra do rio e o ven-to gri-ta al-to no me-io da
f

10 ma - ta! Cre - do! Cruz! Cu - nha - tâ te es -
f *assombrado*

12 con - de lá vem a Co-bra Gran-de á... á Faz de pres-sa u-ma o ra -
 ção pr'e-la não__te le - var__ á..

14 1. á A flo-res-ta tre - meu quan - do e - la sa - iu__ quem's ta-va lá
 2. A noi-va cu-nhan - tâ es-tá dor-min-do me - dro-sa, a-gar - ra-da com

17 per-to de me-do fu - giu... e a Boi - ú - na pas-sou lo - go tão - de -
 for-ça no pu-nho da re - de, e o lu - ar... faz mor - ta-lha em ci - ma

20 1. pres-sa que so-men-te um cla-rão foi que se viu... Cu-nhan-tã te es ne- la...
 de - la, pe - la fres - ta que-bra-da da ja -
Ao 2.

Coda *rall*

Ê Co - bra gran - de, lá vai e - la__

Lenda Amazônica nº2 — Cobra Grande

C.2: indicação *com* temor modificada para a parte superior; correção ortográfica de *com temôr* para *com temor*.

C.2, 10: correção ortográfica, de *crêdo* para *credo*.

C.6, 1t: inserção de duas colcheias para articulação das sílabas.

C.7, 1t: inserção de duas semicolcheias na quiáltera para articulação das sílabas da palavra *ren-te*.

C.5-6: ampliação do sinal de decrescendo até o 1t do c.6.

C.14: correção ortográfica de *florêsta* para *floresta*.

C.15: nova divisão silábica na segunda colcheia do primeiro tempo para ajuste da palavra “*está*”.

C.17: correção ortográfica de *fôrça* para *força*.

C.18: correção ortográfica de *rêde* para *rede*; inserção de semínima para adequar a palavra *fugiu*.

C.19: inserção de semínima com haste para baixo para prolongação da articulação da segunda letra.

C.20: correção ortográfica de *deprêssa* para *depressa*.

C.21: correção ortográfica de *frêsta* para *fresta*.

C.25: substituição de mínima por duas colcheias e uma semínimas para nova divisão silábica *lá vai ela*.

canto

Tamba- tajá

Canção Amazônica
nº3

Letra e música: Waldemar Henrique
(1905-1995)
Transcrição: Anderson Reis

como embalo 4 ‰

Tam-ba ta já me faz fe-liz, que meu a-mor me quei-ra bem,

9

que seu a - mor se - ja só meu, de mais nin - guém, que se - ja

11

meu, to - din - ho meu, de mais nin - guém... Tam - ba ta - já me faz fe- liz,
Tam - ba ta - já me faz fe- liz,
rall.

15 *avivando*

as- sim o ín - dio car-re - gou sua "ma-cu-xy" pa - ra o ro - ça - do pa - ra o
Que mais nin-guém pos-sa bei - jar o que bei-jei que mais nin-guém es- cu-te a

18 *ten.*

guer - ra pa - ra a mor - te as - sim car - re - gue o nos - so a mor a bo - a
qui - lo que es cu - tei nem pos - sa o - lhar den - tro dos ol - hos que o -

20 *ao* ‰

sor - te... Tam-ba-ta - já Tam-ba-ta - já ah

Lenda Amazônica nº3 — Tamba-Tajá

União das figuras rítmicas segundo a unidade de tempo do compasso.

C.5: correção das figuras de tempo para colcheia, duas semicolcheias e semínima.

C.8: supressão de reticencias e inclusão de vírgulas após a palavra bem;

C.10,12, 15: correção ortográfica de ninguem para ninguém.

C. 11: 1ºt e 2t inclusão de vírgula após a palavra meu.

C. 12: supressão do ponto final e inclusão de reticências.

C.14: inserção de vírgula após feliz.

C.15: correção ortográfica de indio para índio.

C.19: correção ortográfica de bôa para boa.

c. 20: 2t inserção de reticências na parte do canto

C. 24: alteração de à para ah.

Canto

Matintaperera

Música: Waldemar Henrique

(1905-1995)

Transcrição: Anderson Reis

Moderato

Ma-tin ta-pe - re-ra che-gou na cla-rei ra e lo-go sil-

6

vou... no fun-do do quar-to Man-du-ca Tor-qua to de me-do ge- lou. Ma-tin-ta quer

9

fu - mo, quer fu-mo mi-ga-do me - lo-so, me - la-do, que dê mui-to su- m, Tor- qua- to não
cresc.

11

pi- ta, não mas-ca, nem chei-ra, Ma-tin-ta-pe - re-ra vai tê- la bo - ni - ta. Ma-tin-ta pê

13

re - ra de tar-di-nha vem bus - car O ta - ba-co que on tem a noi te eu pro-me

16

ti Quei-ra Deus e - la não ve - nha me a - goi - rar... Quei-ra

animando *crescendo*

2

Canto

19 *ten.*

 Deus e - la não ve-nha me a goi rar... Ah! Ma - tin - ta pre - ta ve - lha, mãe ma -

22

 lu - ca, pé de pa - to, quei-ra Deus e - la não ve-nha me a goi rar... Ma-tin-ta-pe-
agitato

25

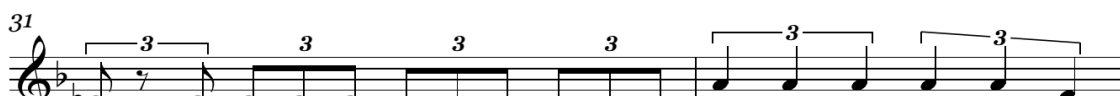
 re - ra che-gou na cla - rei - ra e lo - go sil - vou... no fun - do do

27

 quar-to Man-du - ca Tor-qua - to de me - do ge - lou. Que noi-te in fer -

29

 nal, so a - ram ge - mi - dos, res-mun gos, bu - li - dos do gê-ni-o do mal e a - té de ma -

31

 nhã, bem per - to da cho - ça a fú - ne bre tro - ça dum ves - go a - ca -

33

 uã! A - ca - uã! A - ca - uã!

Lenda Amazônica nº4 — Matintaperera

União das figuras rítmicas de tercinas em três em três.

C.8: deslocamento da indicação de crescendo para o 3ºt do compasso.

C.9: inserção de vírgula após a palavra fumo

C. 10: inserção de vírgula após sumo.

C. 12: inserção de ponto final após a palavra bonita.

C.17, 19, 23: correção da ortográfica de Ella para ela.

C.21: correção ortográfica de mõi para mãe.

C.7, 27: correção ortografia de médo para medo.

C.29: correção ortográfica de soáram para soaram.

C.32: correção ortográfica de vêsgo para vesgo.

C. 33 e 34: utilização de letra maiúscula em Acauã.

C.33, 34, 35: correção ortográfica de acáuan para Acauã

Canto

Uirapuru

Canção Amazônica
Nº05Letra e música: Waldermar Henrique
(1905-1995)

Transcrição: Anderson Reis

2 1. 2 2. *quase falado*

Cer-ta vez de mon - ta -

7

ri - a eu des-cia um "pa - ra - ná" o ca-bo - clo que re - ma-va não pa-ra-va de fa-
zo- mi," da mãe d'á-gua, do ta - já, dis-se do ju - ru - ta - í que si rí pro lu-
sa-gem, que ma-tou su - ru - cu - cú e ju-rou com pa-vu - la-gem que pe-gou ui - ra - pu -

10

lá(r), ah, a... não pa - ra - va de fa - lá(r) ah, ah, que ca - bo - clo fa - la -
- ar, ah, a... que se ri pro lu - ar ah, ah, que ca - bo - clo fa - la -
ru, ah, a... que pe - gou ui - ra - pu - ru ah, ah, que ca - bo - clo ten - ta -

14 1. 2.

dor! Me con - tou do "lo - bi - dor que man - ga - va de vi -

16 3.

dor...ca-bo-clin-ho, meu a - mor, ar - ran-ja um pra mim an-do "ro - xa" pra pe - gar "um zi-nho" as

20

sim; o di-a bo foi se em - bo-ra, não quis me dar, vou jun-tar meu din-hei - ri-nho pra po-der com-

24

prar. Mas, no di - a que eu com - prar_ O ca - bo - clo vai so - frer, eu vou de-sas-sos-se -

27

gar o seu bem que - rer. Ah, ah, o seu bem que - rer. ah, ah...O-ra dei x a e te pra lá...
rall.

Lenda Amazônica nº5 — Uirapuru

União das figuras rítmicas segundo a unidade de tempo do compasso.

C.7: correção ortográfica das palavras mãi para mãe, Lobishomi para lobizomi.

C.9: correção ortográfica da palavra Jurutahy para Jurutaí, falla para fala. Correção da divisão da sílaba no í de Jurutaí.

C.9: nova distribuição silábica para ajuste da prosódia na segunda estrofe.

C.9: Alteração da indicação *quase falado*, para *quase falado*.

C.10: correção ortográfica de Uirapurú para Uirapuru.

C.10,11, 12, 13, 28, 29, 30 e 31: correção de á para ah

C.13: inserção de vírgula após ah.

C.17: inserção de elisão entre as sílabas já_um de arranja um. Correção ortográfica de amôr para amor, prá para pra.

C. 19: novo divisão silábica para ajuste da prosódia na palavra umzinho.

C.21: Correção ortográfica de quiz para quis.

C.22: inserção de vírgula após a palavra dar.

C.23: Correção ortográfica de prá para pra

C.24: inserção de elisão entra as sílabas que_eu.

C.26: correção ortográfica de desassocêgar para desassossegar.

C.30: inserção de ponto final após a palavra querer.

C.31,32: Correção ortográfica de elle para ele.

canto

Curupira

Canção
Nº6

Letra e música: Waldemar Henrique
(1905-1995)

Transcrição: Anderson Reis

Moderato



Já an-dei três di-as e três noi-tes pe-lo ma-to sem pa-rar



e no meu ca-mi-nho não en-ei nem u-ma ca-ça pra ma-tar. Só és-



cu-to pe-la fren-te pe-lo la-do o cu-ru pi-ra me cha-mar O-ra-a-



qui, o-ra-a-li se-es-con-den-do sem pa-rar num só lu-gar...



Por es-se da-na-do mui-tas ve-zes me per-di na ca-mi-nha-da



E nem Pa-dre Nos so me li-vrou des-se da-na-do da es-tra-da Cu ru pi ra fei-te-cei ro



Sai de trás do cas-ta-nhei-ro Pu-la prá fren-te de fron-ta com a gen-te ne-
f *apressando*



gri-nho, co-var-de ma-trei-ro. Dei-xa o ca-bo-clo pas-sar! *fugindo*

>

Lenda Amazônica nº6 — Curupira

União das figuras rítmicas segundo a unidade de tempo do compasso.

C. 05, 17: correção de ortografia de prá para pra.

C.09: correção de ortografia de aquí para aqui.

C.11: correção de êsse para esse; danádo para danado; perdi para perdi.

C.16: correção de ortografia sái para sai.

C.7: alteração das hastes das figuras rítmicas.

C.18: Inserção de ponto final.

Canto

Manha-Nungara

Letra e música:Waldemar Henrique

Canção

(1905-1995)

Nº07

Transcrição: Anderson Reis

Calmo

Do al-to pal-mar d'u-ma jus-sá - ra, vem o tris-te pi-ar da i-u-

6



má - ra. Os ta - já s pe - lo ter - rei - ro es - tão cho - ran - do e no rio, res - fo - le -

9 gan - do o bo - to bran - co boi - ou! ô... ô... Sen - ta - da na re de, cu -

13

nhã es-tá re-zan-do a re-za que Ma-nha-Nun- ga ra en-si- nou... Tu-

17 *(quase falando)* 3



pã, quem foi quem e en - fei - ti - çou? Ma-nha-Nun - ga - ra! O

20



gri - to - ro - lou pe - la - cai - ça - ra mãe - ve - lha - se es - pan - tou. Em -

22 

24

ran - co, de no - vo - so - ou o gri - to de an

25  *alarg...*
gús - tia que a cri - a sol - tou: Ma - nha - ga - ra

Lenda Amazônica nº7 — Manha- Nungara

União das figuras rítmicas segundo a unidade de tempo do compasso.

C.09: correção ortográfica de bôto para boto.

C.12: Correção ortográfica de rêde para rede.

C.14: Correção ortográfica de réza para reza.

C.14,15, 18,25: Correção ortográfica de Manha-Nungára para Manha-Nungara

C.16: Correção de ortográfica Tupan para tupã.

C.17: Alteração da indicação *falando quasi*, para *quase falando*.

C.20: Correção ortográfica de mãi para mãe.

canto

Nayá

Canção amazônica
Nº08

Música: Waldemar Henrique
(1905-1995)
Transcrição: Anderson Reis

rall. **3** Canto

...e o pa - jé pas - sou con - tan - do lá nas
E Na - yá, sem mais con - ter a pai

9
mar - gens do gran - de ri - o De sau - da - de ia cho - ran - do
xão que lhe cres - ci - a a - ti - rou - se pra re - ter

13
pe - lo a - mor que lhe fu - giu Na - yá e - ra
a i - ma - gem que ex - tre - me - ci - a E na á - gua cor -

16
lin - da in - dia que - ri - da lem - bra me a in - da qua - do fe - ri - da ve - io con
ren - te do ri - o mer - gu - lhou a i - ma - gem da lua, fre - men - te a bra - çou e nes - sa i -

20
tar - me seu gran - de a - mor Na - yá sa - bi - a
lu - são fe - liz, mor - reu! A noi - te quen - te

24
que a lu - a seu a - mor que - ri - a e des - de en - tão
on - de o lu - ar in - da bri - lha - va co - briu, ar - den - te,

28
so - freu i - men sa nos - tal gi - a, a - pai - xo - na - da, o ho - ri - zon - te quis trans -
o lin - do cor - po que boi - a - va En - ter - ne - ci - da, a lu - a, fei - ti - cei - ra e -

33
por E cor - reu ao gran - de ri - o den - tro de - le lo - go
gré - gia, foi bus - car a - que - la al - ma, de - bru - çou - a nu - ma

36 *rall.*
viu re - fle - tir - se o seu a - mor
pal - ma, e fez a Vi - tó - ria Ré - gia

Lenda Amazônica nº8 — Nayá

C.10: nova distribuição silábica na palavra rio e supressão de ligadura.

C.16: correção ortográfica da palavra india para índia.

C.17,18: nova distribuição silábica para ajuste da prosódia.

C.20: supressão do artigo o após *ilusão* por erro de acréscimo.

C.36: substituição da vírgula por ponto final após a palavra viu.

C.36, 2ºt: correção ortográfica da palavra Victória para Vitória.

Japiim

canto

Nº09

Letra e música: Waldemar Henrique
(1905-1995)
Transcrição: Anderson Reis

Docemente Canto

1 2 6 8 9 10

Meu bran-co não cha - ma des - gra - ça Tu-
Por is - so, meu bran-co eu lhe a - vi - so: não

11 12 13 14

pã do céu po - de ver Ja - pi - im é al - ma pe - na - da por
ma - te mais Ja - pi - im A-nhan - gá que ze - la por e - le per -

15 16 17 18 19

da seg. vez ao
is - so não de - ve mor - rer Ja - pi - im foi a flau-ta de Tu - pã

20 21 22 23 24 25

só can-ta-va de ma nhã para o sol se le-van - tar _____ Por seu can - to

26 27 28 29

era a ter-ra des-per - ta - da e na sel-va a pas-sa-ra-da en-can - ta - da se ca-

30 31 32 33 34 35 36

la-va pa ra es cu - tar... _____ se-gue a quem lhe der fim _____

rall

Lenda Amazônica nº9 — Japiim

Correção do título de Japiym para Japiim

C.11, 19: correção ortográfica de Tupan para Tupã.

Conclusão

No percurso de realização desta pesquisa, pudemos perceber que transcrever uma série como as das *Lendas Amazônicas* exigiu um grau de pesquisa, conhecimentos e comprometimentos técnicos e musicológicos mais aprofundados do que havíamos imaginado ao início deste trabalho. Não tínhamos a intenção de fazer um estudo histórico ou musicológico sobre Waldemar Henrique, sobretudo frente ao grande leque de informações das mais diversas naturezas que nos chegavam e apontavam para uma vida longa, rica em criativa vida musical e diálogo das mais diversas ordens. Porém, a partir de uma perspectiva “violonística”, passamos a buscar e a associar fatos e obras do compositor ao violão. Nesse sentido, nos surpreendemos frente às inúmeras vezes em que sua música foi interpretada, reinterpretada, gravada e arranjada para nosso instrumento de estudo. Assim, amparados por tais informações, nos sentimos mais seguros para a realização de nossas transcrições.

Em uma análise geral das canções em foco, percebemos que nem em todas delas o compositor se valeu da lenda como tema principal. Em duas, delas *Tamba-tajá* e *Uirapuru*, a lenda não fez parte do tema principal, mas é o “pano de fundo” para as ações características do habitante amazônico, envolvido por uma tradição secular. A relação texto-música nas canções *Nayá*, *Uirapuru* e *Tamba-tajá* se dá por outras vias, diferente das demais peças que compõem a série. Percebemos que o acompanhamento, nas outras seis canções, apresenta uma característica de personificação dos personagens ou de elementos que estão sendo narrados. Em algumas vezes, o acompanhamento é o próprio ser que está sendo expresso no texto e contribuindo assim para um maior envolvimento do ouvinte, característica que não está presente nas três canções citadas.

Notamos que a canção *Nayá – Lenda Amazônica nº8* possui uma distinção entre as demais, pois é a única música em que a narração da história acontece inteiramente no passado. Não somos inseridos no contexto histórico

da lenda, em *Nayá*, há um convite de apenas ouvir o que já aconteceu, enquanto que nas outras canções, é como se tivéssemos vivenciando novamente cada uma das situações descritas nas lendas, ora estamos na canoa descendo o rio, ou escondidos pois a Matintaperera ou a Cobra Grande se aproximam.

Como houve a preocupação de nos mantermos nas tonalidades originais o máximo possível e de buscarmos um melhor aproveitamento das capacidades expressivas do violão, ao final tivemos que utilizar em seis das peças transcritas a técnica de *scordatura*. Isso se deu, sobretudo, pelo referido interesse de mantermos as tonalidades originais, uma vez que as canções já possuíam em sua versão original um grau de compatibilidade com várias classificações vocais, permitindo a interpretação por diversos naipes. As peças, *Foi boto*, *Sinhál*, *Cobra Grande*, *Uirapuru* e *Matintaperera*, permaneceram na tonalidade de Ré menor, não tendo sido alteradas. O uso da *scordatura* foi essencial em nossas transcrições, mas na performance de todas as peças em conjunto este elemento acabou por dificultar de certa forma a fluência da apresentação, pois o violonista teria que alterar várias vezes a afinação do instrumento. Assim a escolha da ordem das peças foi cuidadosamente analisada em função da performance integral da série.

A edição de nossas transcrições foi uma atividade que se mostrou inerente ao próprio processo da transcrição, quando então nos deparamos com a necessidade de reescrita do texto musical vocal, o que nos levou ao também necessário cuidado com procedimentos de ordem editorial, algo que também não estava inicialmente no foco de nossas atenções. Optamos por modernizar as partituras, considerando que nos baseamos em documentos-fonte publicados há mais de oitenta anos⁵⁹ e por unificá-las em uma série, agregando ao novo conjunto duas lendas publicadas em 2005 e 2009, para as quais propusemos também uma introdução textual, à maneira do que foi realizado nas primeiras edições. Havíamos considerado a hipótese de reescrever os textos introdutórios de todas as lendas, em busca de uma homogeneidade narrativa

⁵⁹ Nos referimos as partituras-fonte nas quais baseamos este trabalho. As *Lendas Amazônicas* receberam, entretanto, uma nova edição em 1996, como já citadas anteriormente.

e estilística, mas optamos finalmente por manter os textos originais e adaptar os textos novos, na medida do possível, aos pontos de interesse já manifestados nos textos anteriores. Ademais, julgamos importante a preservação dos textos originais publicados nas capas de cada lenda, acreditando que eles sejam atribuídos ao próprio compositor. Consideramos, portanto, que estes textos são introdutórios ao universo mítico das *Lendas Amazônicas*, sendo essencial sua inserção nesta edição, em auxílio a uma mais contextualizada interpretação da obra.

Esperamos ter contribuído, ao menos um pouco, para renovar o interesse pela canção de câmara brasileira e esperamos que, em breve, possamos contribuir com mais um livro de transcrições para canto e violão, somando esforços aos trabalhos já realizados pelo Grupo de Resgate da Canção Brasileira. Acreditamos que existe ainda um grande desequilíbrio entre a produção de canções brasileira e a sua difusão, sendo reduzido, ao nosso ver, o número de partituras publicadas e gravações destas obras frente ao grande repertório de que dispomos nesse gênero.

Finalizando o trabalho, poderíamos dizer que estas transcrições visam renovar também o interesse na obra de Waldemar Henrique. Sabemos que algumas destas transcrições apresentarão aos violonistas grau de dificuldade considerável, ainda que tenhamos nos esforçado por torná-las as mais violonísticas possível. Entretanto, não era o nosso interesse realizar uma versão simplificada, mas sim manter de modo especialmente amplo, dentro dos limites possíveis, o material original proposto pelo compositor, pelo que planejamos desde o início aproveitar ao máximo as informações dadas pelas partituras-fonte. Acreditamos ter alcançado um resultado tradutório bastante satisfatório, tanto para o idioma violonístico, quanto para a interpretação da série de canções, como um todo. Sabemos que outras escolhas tradutórias seriam viáveis, e que poderíamos ter escolhido soluções mais simples, tornando as peças mais acessíveis ao violonista iniciante, mas ficaríamos insatisfeitos, sabendo que precisaríamos apenas um pouco mais de esforço para alcançarmos um resultado mais abrangente sob o ponto de vista da compreensão da obra

em suas possíveis propostas autorais. Mas sabemos também que não há como se ter certeza das intenções de um autor. Encontramo-nos, portanto, envolvidos na complexa, desafiadora e estimulante tarefa do tradutor.

Referências bibliográficas

- ALIVERTI, Márcia Jorge. Uma visão sobre a interpretação das canções amazônicas de Waldemar Henrique. *Estudos Avançados*, v. 19, n. 54, p. 283–313, 2005.
- ARAÚJO, Fernando. *Francisco Mignone e os manuscritos de Buenos Aires: contexto histórico, interpretação e edição de obras para duo de violões recém-descobertas*. 2017. 270 f. Universidade Federal de Minas Gerais, 2017.
- BARBEITAS, Flavio Terrigno. Reflexões sobre a prática da transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia. *Revista de Performance Musical*, v. 1, p. 89–97, 2000.
- BARBEITAS, Flavio Terrigno; DUTRA, Luciana Monteiro de Castro Silva. Transcrições para voz e violão das canções de Alberto Nepomuceno: traduzindo um nacionalista romântico. *VII Simpósio Acadêmico de Violão da EMBAP*, p. 85–97, 2013.
- BARROS, Maria de Fátima Estelita. *Waldemar Henrique: folclore, texto e música num único projeto- a Canção*. 2005. 168 f. Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, 2005.
- BERMEGUY, Marlicy. *Documentário “Waldemar Henrique da Costa Pereira”*. . [S.l: s.n.]. , [S.d.]
- BONNA, Mauro. *Mauro Bonna faz a última entrevista do Maestro Waldemar Henrique em 1994*. . Brasil: [s.n.]. , 1994
- CABRAL, Sérgio. *ABC do Sérgio Cabral: um desfile dos craques da MPB*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1979.
- CALABRE, Lia. *A Era do Rádio - Descobrindo o Brasil*. Segunda Ed ed. Rio de Janeiro: [s.n.], 2009.
- CAMARA CASCUDO, Luis Da. *DICIONÁRIO DO FOLCLORE BRASILEIRO*. 10^a

ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

CAMPOS, Haroldo De. *Da Transcrição poética e semiótica da operação tradutora*. [S.l: s.n.], 2011.

CANO, José Antônio Salazar; VIEIRA, Lia Braga. O ensino de violão solo em Belém do Pará: estudo histórico sobre a sua formalização em conservatório. *XXIV Congresso da Anppom - São Paulo/SP*, 2014.

CLAVER FILHO, José. *Waldemar Henrique: o canto da Amazônia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

DAMACENO, Gabriel. *Jodacil Damaceno: Antonio da Costa Rebello (1902-1965)*. Disponível em:
<<http://jodacildamaceno.blogspot.com.br/2006/12/antonio-da-costa-rebello-1902-1965.html>>. Acesso em: 21 mar. 2016.

DAVIES, Stephen. *Transcription, authenticity and performance*. 1988.

DUTRA, Luciana Monteiro de Castro Silva. *Traduções da lírica de Manuel Bandeira na canção de câmara de Helza Camêu*. 2009. 227 f. Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Belo Horizonte -MG, 2009.

GALILEA, Carlos. *Violão ibérico*. 1º ed. Rio de Janeiro: Trem Mineiro, 2012.

HENRIQUE, Waldemar. *Canções*. Belém, Pa: Belém: Secretaria do estado de educação, fundação Carlos Gomes, 1996.

HENRIQUE, Waldemar. *Cobra Grande*. . Rio de Janeiro: Mangione. , 1934

HENRIQUE, Waldemar. *Foi Bôto, Sinhá!* . Rio de Janeiro: Mangione. , 1933

HENRIQUE, Waldemar. *Manha - Nungára*. . Rio de Janeiro: Mangione. , 1935

HENRIQUE, Waldemar. Violão que o silêncio escutava. *Jornal Cartaz, o liberal*, 1993.

HENRIQUE, Waldemar; GODINHO, Sebastião. *Waldemar Henrique: só Deus*

sabe porque: seleta de textos e fotobiografia. Belém, Pa: Governo do Estado do Pará, Secretaria de Estado da Cultura, Fundação Cultural do Pará “Tancredo Neves,” 1989.

LIMA, Edilson Vicente De. A Modinha e o Lundu no Brasil: as primeiras manifestações da música popular urbana no Brasil. *Revista Textos do Brasil*, v. 12, p. 46–21, [S.d.].

MARIZ, Vasco. *A canção brasileiro de câmara*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

MARTINS, Michelly de Jesus. “Waldemar Henrique, só deus sabe porque”: uma análise antropológica sobre a construção da trajetória de um músico paraense. 2008. 68 f. Universidade Federal do Pará, 2008.

MAUÉS, Marton; ZAGHETTO, Sônia. *Muito prazer, Waldemar Henrique*. Disponível em: <<http://artelivre.net/2015/02/muito-prazer-waldemar-henrique/>>. Acesso em: 20 mar. 2016.

MIRANDA, Ronaldo. *Waldemar Henrique - Compositor Brasileiro*. Belém, Pa: Falangola, 1978.

PÁDUA, Mônica Pedrosa De. *Imagens de Brasilidade nas canções de câmara de Lorenzo Fernandez: uma abordagem semiológica das articulações entre música e poesia*. 2009. 259 f. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte -MG, 2009.

PEREIRA, Flávia Vieira. *As práticas de reelaboração musical*. 2011. 308 f. Universidade de São Paulo, 2011.

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

PEREIRA, Marco. *Ritmos brasileiros*. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas, 2007.

RANNA, Luís Cláudio Cabral da Silveira; MEIRINHOS, Eduardo. Transcrição: uma breve análise etimológica e contextualização do papel do transcritor. *Anais da SEMPEM*, 2015.

Revista Amazônia Viva ed. 42 / fevereiro de 2015 by Revista Amazônia Viva - issuu. *Fevereiro 2015/ edição 42 ano 4 ISSN 2237-2962*, Artigo sobre o Waldemar Henrique, 2015.

RODRIGUES, Pedro. *Para uma sistematização do método transcricional guitarrístico*. 2011. Aveiro, 2011.

SANTOS, Diogo Maia. *Reelaboração e a relação com a obra musical: uma reflexão sobre fidelidade, criatividade e crítica na prática de reelaboração musical*. 2015. 108 f. Universidade de São Paulo, 2015.

SANTOS, Isabela Figueiredo De. *LENDAS AMAZÔNICAS DE WALDEMAR HENRIQUE: Um estudo interpretativo*. 2009. 108 f. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

SZENDY, Peter. *Listen. A History of our Ears*. Nova York: Fordham University Pres, 2008.

TABORDA, Márcia. *Violão e identidade nacional*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2011.

TANENBAUM, David. Scarlatti and the Transcription process. *Guitar Player* 20, nº09, 1986.

UNES, Wolney. *entre tradutores e músico: a figura do intérprete*. Goiânia: Editora UFG, 1998.

VALE, Victor Melo; BARBEITAS, Flavio Terrigno. Sobre Transcrição e Tradução: experiência , reflexão , o elo entre as possibilidades de leitura e a esquizofrenia poética. *XXVI Congresso da Anppom - Belo Horizonte/MG*, n. MUSICOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL, p. 8, 2016.

WOLFF, Daniel. *Transcribing for guitar: A comprehensive method*. 1998. 346 f. The Manhattan School of Music, 1998.

ZANON, Fábio. 115. *O Violão Brasileiro: O Violão no Pará - Violão com Fábio Zanon*. Disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com.br/2008/03/115-bembem-waldemar-henrique-t-teixeira.html>>. Acesso em: 19 mar. 2016.

ZANON, Fábio. 91. *Personalidades do violão carioca I: Antônio Rebello, Décio Arapiraca, Norberto Macedo - O violão Brasileiro Violão com Fábio Zanon*. Disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com.br/2007/09/91-personalidades-do-violao-carioca-i.html>>. Acesso em: 21 mar. 2016a.

ZANON, Fábio. 97. *O Violão Brasileiro: Violão no Nordeste VI - Violão com Fábio Zanon*. Disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com.br/2007/11/97-nonato-luiz.html>>.

Anexos

Para Sérgio Abreu — Tempo Severino =

*escrit. especialmente para o North Tenth Festival de Belém
destinado à peça "Morte e Vida Severina" de
João Cabral de Melo Neto.
Acordo à casa em Recife.*

CASA ARTHUR NAPOLEÃO
12-A

*Música de Apollonius
Lauripha
(original p. Victor João, 58)*

Lento / expressão

1. 2. v. 2.

agitado ten.

allarg...

rit. poco

rall.

T. 1. 2. v. 2.

mf

allarg

rit. poco

pp

ped.

20126

M 784
Canto/Piano
Henrique-4

FOI BÔTO, SINHÁ!

TOADA AMAZONICA

Música de
Waldemar Henrique

Letra de
Antonio Tavernard

"FOI BÔTO SINHÁ", é um novo fado, uma verdadeira obra-prima. Fado-hor integral e autêntico, porque no mesmo tempo, musical e literário.
BENJAMIN LIMA

Gravada em disco
VICTOR N.º 33807
por GASTÃO FORMENTI

LENDA

Corre nas margens dos rios Amazonas Tocantins e seus afluentes, que em noites de lua-cheia sai Bôto do fundo do mar transformado num belo rapaz, o qual dirigindo-se aos herreiros em festas, dança e seduz as virgens morenas do arraial.

Nessa noite, houve-se bem alto o choro do Taju-parema, a planta alma da beira dos rios, avisando a população do mal que se aproxima...

da série LENDAS AMAZONICAS

- I — Foi Bôto Sindhá
- II — Cobra Grande
- III — Tamba-Taja
- IV — Matintaperera
- V — Uirapuru

U.F.M.G. - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA

04 137210406 05

357128 NÃO DANIFIQUE ESTA ETIQUETA

N.º 508

Editorial Mangione S. A.
Sucessora de E. S. MANGIONE

Escola de Música da UFMG - Biblioteca

BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA
42 / 05 24
1372104-86

A Mr. John Ernest Buckley

FOI BÔTO, SINHÁ!

Toada amazonica

Versos de
ANTONIO TAVERNARD

Musica de
VALDEMAR HENRIQUE

Canto

3 Vezes

Piano

Ta-já-pa - ne - ma chorou no ter-rei - ro Ta-já-pa

ne - ma chorou no ter-rei - ro e a vir-gem mo-ro - na fugiu no cos-tei - ro Ta-já-pa

diminuindo

tei - ro! Foi Bô - to, Si - nhá... Foi Bô-to, Si

Lamentoso

nhô que ve - io ten - lá... ea mo - ça

508

© Copyright by Editorial Mangione S. A. Sucessora de E. S. Mangione - São Paulo - Rio de Janeiro - Brazil

Anna Maria Martins Castro

3

vou no tar dan-sa-rá, aque-le dou-tô, foi Bô-to, Si-nhá, foi Bô-to, Si-

accelerando morrendo rallen.

nhô Tu-já-pa.

D. C. AL $\text{\$}$

tando morrendo FIM

bis {TAJÁ-PANEMA CHOROU NO TERREIRO (bis)
E A VIRGEM MORENA FUGIU NO COSTEIRO

FOI BÔTO, SINHÁ
FOI BÔTO, SINHÔ
QUE VEIO TENTÁ
E A MOÇA LEVOU
NO TAR DANSARÁ
AQUELE DOUTO
FOI BÔTO, SINHÁ
FOI BÔTO, SINHÔ...

bis {TAJÁ-PANEMA SE POZ A CHORÁ (bis)
QUEM TEM FILHA MOÇA É BOM VIGIÁ!

O BÔTO NÃO DORME
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...

Escola de Música da UFPA - Belém

Edição "A MELODIA"

Apresenta as Últimas Novidades Musicais para Piano

CHE TROMPO ARAZÁ	Polka	Hermínio Gimenez
Y VOLVEMOS A QUERERNOS	Tango	Luciano Leocata e Abel M. Aznar
TÁ BOM ISSO?	Fox	José Luciano
MISS OBJETIVA	Marcha	Liz Monteiro e Lino Tedesco
VELHO CASTELO	Samba-canção	Gomes Costa e Walmello
TARRATACHIM	Maxixe	Arionaldo Pires
DANÇA TRANSMONTANA	Dança	Manoel Caramã
O SAMBA NÃO MORREU	Samba	Hector Lagna Fietta e Tito Madi
GONDOLIEIRO DO AMOR	Bolero	R. Viladesau
VIRA DA RODA	Vira	João Noble e F. de Brito
EL MAR Y TU	Bolero	R. Viladesau
SE ELA VOLTASSE	Samba-canção	Hector Lagna Fietta e Tito Madi
CHIQUEITI	Baileio	Alberto Alcalá
IMPACIÊNCIA	Choro	Hildegardo Miranda e Alice Maio
NÃO ESQUEÇAS MINHAS PALAVRAS	Canção	G. D'Anzi, A. Brucchi e Liz Monteiro
DEIXEI MINHA ALMA NO LEBLON		Ralph Maria Siegel
A LAVADEIRA (Sube Espuma)	Mambo	Obdulio Morales
A CHIANÇA FALANDO AO BRASIL	Samba-canção	Milton Queiroz
BAIÃO DA DESPEDIDA	Baileio	Américo Castro e Ary Viana
LENÇOL DE LÍRIO	Fox-Blue	Alfredo Ribeiro e Edmar Vargas
CORRIDINHO N. 100	Corridinho	Américo Castro e Ary Viana
STATTE VICINO A ME	Canção	E. Baratta e A. Correa
CENIZAS (Cinzas)	Bolero	Wello Rivas e Mauro Pires
SAMBA FANTASTICO	Samba	José Toledo e J. Muniz
FREVO NO CANAVIAL	Frevo	José Toledo e J. Muniz
BAIÃO DO COQUEIRO	Baileio	José Toledo e J. Muniz
MAXINE DO CAFÉ	Maxixe	José Toledo e J. Muniz
CAMINHAR	Beguine	Erwin Wiesner
DERRY-BOOGIE		Willy Berkling
TRAVESSURAS DO RICARDINHO	Valsa	Liz Monteiro
PARQUE DE DIVERSÕES	Valsa	Lino Tedesco e Liz Monteiro
MEU PORTUGAL	Valsa	Liz Monteiro e Lino Tedesco
GEORGE WASH	Tango	Eduardo Souza
EL PANELO DE REVERTE	Paso doble	Miguel C. Diaz
CANÇÃO DE DEZEMBRO	Samba-canção	Liz Monteiro e Francisco Avila
PICA-PAU-PAU-PAU-PAU	Choro	Vitor Simão e Liz Monteiro
TACA DE FÊL	Samba-canção	Lino Tedesco
REI CONGO	Balada	Liz Monteiro e H. Franço
AMANTI (Amantes)	Beguine	G. D'Anzi e M. Galdieri
QUERO LILI	Valsa-alegre	Sivan Castelo Neto e Lita Rodrigues
TRES PALAVRAS	Samba-canção	Sivan Castelo Neto e Vera Regina
EL HUMAHUAQUENO	Carnavalito	Edmundo P. Zaldívar
O MIA CAMILA	Canção	M. Festa e R. Diaz
PERTATELE STU CORE	Canção	Attilio Sponta e P. Orzechio
PERDUTAMENTE	Canção	Giovanni e Enrico
STANOTE	Canção	L. Vinci e A. Truiani
SOLE LUCENTE	Valsa	Cina e Nisa
PANE, AMORE E FANTASIA	Samba	Cina e Nisa
PEPE ROMERO	Paso doble	G. S. M. Moura
O MAESTRO EM APuros	Baileio	Domingos Melhado
RIO TIETÉ	Samba	Domingos Melhado
RESISTENCIA	Samba-canção	Liz Monteiro e G. Franço
BEIJA-ME MORENA	Ritmo alegre	L. Astor e R. Morillo
SOU BESSÉS TI	Samba-canção	Gomes Costa e Alvaro Rias
LAMENTOS DE UM RIO	Valsa	Antonio Pacheco
AY, ROSMARY	Marcha	Daniel Montorio e A. y M. Pires
RITIMO ELEGANTE	Mambo	Alberto A. Guzman
MAMBO NEGRO	Mambo	Roberto Romani

DOAÇÃO DE:

Bom do Madonit

VALOR: R\$ 10,00

07/10/04

Imp. nas Of. Gráf. União Vilela Ind. e Com. Ltda., Rua França Pinho, 43 - S. Paulo

EDITORIAL MANGIONE S. A.

Sucessora de E. S. MANGIONE

MATRIZ: FILIAL:

Rua Antonio de Godoi, 122 - 13074-000 - São Paulo

Av. Brasil, 122 - 13074-000 - São Paulo

Nº 2808

COBRA GRANDE

2

CANÇÃO AMAZONICA

DE

WALDEMAR HENRIQUE

30/144

Uma vez por ano a Boi-una sôe dos seus domínios para escolher uma noiva entre as cunhadas da Amazonia.

E, deante daquele enorme vulto prateado de luar que atravessa vertiginosamente o Grande-Rio, os pagés rezam, as rédes tremem os curumins escondem-se chorando, senão delírio de horror rebenta na mata iluminada... Crêdo! Cruz!



DELORA BUENO gravou em discos ODEON

Gravada em discos RCA VICTOR por GASTÃO FORMENTI

Esta canção constitui grande êxito nos recitais de M.A.R.A., a maior intérprete do folk-lore amazônico.

U.F.M.G. - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA

04

137060407

357627

NÃO DANIFIQUE ESTA ETIQUETA

da série LENDAS AMAZONICAS

- I - Foi Bôto-Sinhá
- II - Cobra Grande
- III - Tamba-Tajá
- IV - Matintaperera
- V - Uirapuru

N. 1028

EDICAO Melodia

263468

M784

canto/p

Henrique

2

Ao Dr. Décio Pacheco Silveira

BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA

12/03/04

1370604-07

COBRA GRANDE

Canção Amazônica

VALDEMAR HENRIQUE

CANTO

PIANO

LENTO

Crêdo! Cruz!

misteriosamente

com temor brusco

Lá vem a Cobra Grande lá vem a boi-una de prata! A da náda vem rente à beira do

rio... e o vento grita alto no meio da mata... Crêdo! Cruz! Cu-nhantã tees

rall.

assombrado

con... lá vem a Cobra Grande á... a

ção prela não te levar á...

Faz depressa uma ora á...

A florestate- A noiva cunha

com expressão

1028

Controle exclusivo para todos os países Edição "A Melodia"

Registrada na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro

© Copyright by E.S. Mangiagac-Editor-S. Paulo-Rio de Janeiro-Brasil

mea quando e - la sa - lu... quem'sta - va lá per - to de me - do fu - giu... e a Boi
tá está dormin - do me - dros ag - gar - ra - da com for - ça no pu - nho da rêde e a Boi

cresc. alarg.

1 Ao S.

uma paixão logo tão de - pressa que só - mente um clarão foi que se viu Cunhanãtes
ar... faz mortalha em cima dela pe - la frê - ta quebrada da ja -

8. rall.

2 CÔDA

ela E Cobra-Grande, lá vai ela...

brusco

29

I
Crêdo! Cruz!
la' vem a Cobra-Grande
la' vem a Boi-Una de prata...
a danada vem reate a beira do rio
e o vento grita alto no meio da mata!
Crêdo! Cruz!

III
A florêta tremeu quando ela saiu,
quem estava lá perto de medo fugiu
e a Boi-Una passou logo tão depressa,
que somente um clarão foi que se viu...

Cunhanã te esconde, etc.

II
Cunhanã te esconde
la' vem a Cobra-Grande
a-a-a...
faz depressa uma oração
pra ela não te levar
a-a-a...

IV
A noiva Cunhanã está dormindo medrosa,
agarrada com força no punho da rêde,
e o luar faz mortalha em cima dela,
pela frêta quebrada da janela...
ôh Cobra-Grande
la'vai ela!

Escola de Música de UFPA - Biblioteca

Edição "A MELODIA"

Apresenta as Últimas Novidades Musicais para Piano

CHE TROMPO ARAZÁ	Polka	Hermínio Gimenez
Y VOLEMOS A QUERERNOS	Tango	Luciano Leocata e Abel M. Aznar
TÁ BOM ISSO?	Fox	José Luciano
MISS OBJETIVA	Marcha	Liz Monteiro e Lino Tedesco
VELHO CASTELO	Samba-canção	Gomes Costa e Walmello
TARRATACHIM	Maxixe	Ariowaldo Pires
DANÇA TRANSMONTANA	Dança	Manoel Caramés
O SAMBA NÃO MORREU	Samba	Hector Laguna Fietta e Tito Madi
GONDOLEIRO DO AMOR	Bolero	R. Viladesau
VIRA DA RODA	Vira	João Noble e F. de Brito
EL MAR Y TU	Bolero	R. Viladesau
SE ELA VOLTASSE	Samba-canção	Hector Laguna Fietta e Tito Madi
CHIQUEITI	Baile	Alberto Alcá
IMPACIENCIA	Chôro	Hildegardo Miranda e Alice Maio
NÃO ESQUEÇAS MINHAS PALAVRAS	Canção	G. D'Anzi, A. Bracchi e Liz Monteiro
DEIXEI MINHA ALMA NO LEBLON	Mambo	Ralph Maria Siegel
A LAVADEIRA (Sube Espuma)	Samba-canção	Obdulio Morales
A CRIANÇA FALANDO AO BRASIL	Baile	Milton Queiroz
BAIÃO DA DESPEDIDA	Fox-Blue	Américo Castro e Ary Vieira
LENÇOL DE LINHO	Corridinho	Américo Castro e Ary Vieira
CORRIDINHO N.º 100	Canção	E. Bonatti e A. Gervô
STATTE VICINO A ME	Bolero	Wello Rivas e Mauro Pina
CENIZAS (Cinzas)	Samba	José Toledo e J. Mazon
SAMBA FANTASTICO	Frevo	José Toledo e J. Mazon
FREVO NO CANAVAL	Baile	José Toledo e J. Mazon
BAIÃO DO COQUEIRO	Maxixe	José Toledo e J. Mazon
MAXIXE DO CAFÉ	Beguine	Erwin Wenter
CAMINHAR	Valsa	Willy Becking
DERBY-BOOGIE	Valsa	Liz Monteiro
TRAVESSURAS DO RICARDINHO	Valsa	Lino Tedesco e Liz Monteiro
PARQUE DE DIVERSÕES	Valsa	Liz Monteiro e Lino Tedesco
MEU PORTUGAL	Tango	Edmundo Souto
GEORGE WASH	Paso doble	Miguel C. Diaz
EL PAÑUELO DE REVERTE	Samba-canção	Liz Monteiro e Francisco Avila
CANÇÃO DE DEZEMBRO	Chôro	Vitor Simón e Liz Monteiro
PICA-PAU-PAU-PAU-PAU	Samba-canção	Lino Tedesco
TACA DE FÊL	Baile	Liz Monteiro e O. França
REI CONGO	Beguine	G. D'Anzi e M. Gaidieri
AMANTI (Amantes)	Valsa-algre	Sivan Castelo Neto e Lita Rodrigues
QUERO LILL	Samba-canção	Sivan Castelo Neto e Vera Regina
TRES PALAVRAS	Carnavalito	Edmundo P. Zaldivar
EL HUMAHUQUENO	Canção	M. Festa e R. Dura
O MIA CAMILA	Canção	Attilio Spósito e P. Orsichio
PURTATELE STU CORE	Canção	Giovanni e Enrico Pano
PERDUTAMENTE	Valsa	L. Vinci e A. Trufano
STANOTE	Samba	Cina e Nisa
SOLE LUCENTE	Paso doble	Cina e Nisa
PANE, AMORE E FANTASIA	Baile	G. S. M. Moural
PEPE ROMERO	Samba	Domingos Melchior
O MAESTRO EM APUROS	Samba	Domingos Melchior
RIO TIETE	Samba-canção	Liz Monteiro e O. França
RESISTENCIA	Ritmo alegre	L. Astore e R. Mazon
BEIJA-ME MORENA	Samba-canção	Gomes Costa e Walmello
SOUZESSES TU	Valsa	Antonio Pacheco
LAMENTOS DE UM RIO	Marcha	Daniel Montoro e A. e M. Pico
AY, ROSMARY	Mambo	Alberto A. Gammara
RITIMO ELEGANTE	Mambo	Roberto Roman
MAMBO NEGRO		

Imp. nos Of. Gráf. S. Paulo - 42 - S. Paulo

EDITORIAL MANGIONE S. A.
Sucessora de E. S. MANGIONE

MATRIZ:
Rua Antonio de Godoi, 122 - 11.º Andar
Endereço Telefônico: "MANGIONE"
Tel. 24-9208 - Caixa Postal 2240 - S. Paulo

FILIAL:
Avenida 13 de Maio, 12 - 19.º andar
Endereço Telefônico: "MANGIONE"
Telefone 42-2122 - Rua 46.ª

Nº 3275

07 11 04 104

Homenagem de admiração e simpatia a
 Vera Janacopolos, Isa Kremer, Barroso Netto, Murillo de Carvalho, Brenno Rossi,
 Ulysses Lelot F.^o (Sivan), Oscar Lorenzo Fernández, Arnaldo Estrella e Carlos Estevo

M 784
 canto/Primo
 Henrique - 4

TAMBA-TAJÁ

Canção Amazônica

DE

Valdemar Henrique

LENDA

Anáro, um jovem índio da tribo Macuxy Amazonas nutria profundo amor por sua esposa.

Certo dia ela não pôde levantar-se: estava paralisada das pernas. Anáro ficou muito triste e não a quis abandonar; amou uma tipala em seus ombros fortes e carregou-a consigo para toda a parte.

Passado algum tempo, sentiu que o precioso fardo pesava demasiadamente.

Varilhou então que sua esposa havia falecido e ainda para não abandoná-la abriu uma grande cova e enterrou-se junto o seu amor. Nasceu então uma planta estranha que os índios denominaram TAMBA-TAJÁ. Venerada como símbolo de um grande amor, há sempre um pé desta planta ao lado da barranquinha de uma cabocla apaixonada.

E contam que seu poder miraculoso jamais foi desmentido...

U.F.M.G. - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA



NÃO DANIFIQUE ESTA ETIQUETA

da série LENDAS AMAZÔNICAS

- I — Fol Boto Sinha
- II — Cobra Grande
- III — Tamba-Tajá
- IV — Mantintaperera
- V — Uirapurú



EDITORIAL MANGIONE S.A.
 Sucessora de E. S. MANGIONE

N. 1117

CASA
 CARLOS WEHRS
 AV. RIO BRANCO, 277-A
 RIO DE JANEIRO

Escola de Música da UFMG - Biblioteca

BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA
 12.05.04

1372884-18

Tamba-tajá

Canção Amazonica

Do repertório folclórico de
 MARA Costa Pereira

VALDEMAR HENRIQUE



E.S. Mangione editor autorizado para todos os países

Tam-ba-ta-já me faz feliz assim o índio carregou sua "macuxy" quem mais ninguém possa beijar o que beije

pa-ra-ro-ça-do pa-ra guerra pa-ra morte assim car-re-gue nos-so amor a-bô-a sor-te quem mais ninguém cu-te-a-qui-lo que escutei nem posso olhar dentro dos olhos que olhei

Tamba-tajá me faz feliz, que meu amor me queira bem, que meu amor seja só meu de mais ninguém, que seja meu, todinho meu, de mais ninguém...

Tamba-tajá me faz feliz, que mais ninguém possa beijar o que beijei, que mais ninguém escute aquilo que escutei nem possa olhar dentro dos olhos que olhei Tamba-tajá, Tamba-tajá...

Editorial Mangione S/A

(Edição "A MELODIA")

GIMBA — samba Jorginho e Gianfrancesco Guarnieri — gravado em disco Moacir, R. M. S.
 Fábula, Indio, Caracalhan.
 SALVE, SALVE GENEAL — luterado — Jorginho e Gianfrancesco Guarnieri.
 CONCERTO DE OUTONO — slow — C. Nargui-Dunco-Julio Nargui — gravado em disco Odson por
 A SITUAÇÃO DO ESCURINHO — samba — Almirante e Fábula — gravado em disco Polidor
 por Germano Matheus.
 O SORRISO DA CAROLINA — tango — Amorim e Zé Gonzaga — gravado em disco Rex Victor
 por Luis Gonzaga e discos Copacabana por Zé Gonzaga.
 PORQUE — tango — Maria do Céu — gravado em disco Moacir por Eddy Porto.
 O PARQUE CHEGOU — valsa — Lila Mendonça e Lila Toldos — gravado em disco Odson por Da-
 miana da Góia.
 FAVELA — samba — Róbal Tavares e Joracy Camargo — gravado em disco Copacabana por Ar-
 gila Maria.
 LENICINHO QUEBROU O PASSELEITO — tango — Jairo de Deus Falcão, Cury Falcão,
 Maurício Neto — gravado em disco Odson por 190-A de Oliveira e discos Moacir por Eddy Porto.
 CANTANDO — tango — Herodes Simões — gravado em disco Rex Victor por Libertad Lamarc.
 Jovens, Moacir por Eddy Porto e Carlos Odson por Carlos Lamarc e Clio de Berti.
 URGENTE (URGENTE) — slow — C. Cecília L. Martelli-Castellani-E. J. Faria — gravado em
 disco Rex Victor por Nita Faria.
 O SOL NASCEU PRA TODOS — samba — Lançamento Bolo — gravado em disco Odson por Solis
 Italia.
 PRIMEIRO AMOR — bolero — Haldino — gravado em d'vsa Odson por Haldino Silva.
 SAMBA FANTASTICO — samba — J. Maxson-J. Toledo-L. Autieri-P. M. Campos — gravado em
 disco Odson.
 FETICO DA VILÁ — samba — Noel Rosa e Vadino — gravado em disco Continental por Aracy
 de Almeida.
 PALPITE FIEL — samba — Noel Rosa — gravado em disco Continental por Aracy de Almeida.
 TORCIDA ORGANIZADA — luterado — F. Soares e Gerdolino — gravado em disco Continental por
 Carlos Vago.
 QUATRO VELAS — samba — Sereno e Haldino Silva — gravado em disco Odson por Norma Ardany.
 MARISE — bolero — C. Amorim e M. Miranda — gravado em disco Odson por Alcides Garadi.
 LISBOA — bolero — M. Alvaro e Aracy — gravado em disco Odson por Erwin Wiener e Norma
 Ardany.
 ENFAGANDO ROSAS — bolero — David Nasser e A. P. Vermelho — gravado em disco Copacabana
 por Fanchel Mullis.
 MARALENA — samba — Ary Macedo e A. Amorim — gravado em disco Rex Victor por Lúcia Batista.
 DO SORRISO DAS MULHERES NASCERAM AS FLORES — tango — Eduardo Sudo — gravado em
 disco Continental por Maria Assada.
 DUAS CONTAS — samba — Garoto — gravado em disco Copacabana por Argila Maria com Waldir
 Cabral e em disco Continental por Lúcia Fumicelli e sua orquestra.
 JOGA A CHAVE — samba — Adoniran Barbosa e Osvaldo França — gravado em disco Odson por
 seu Doménico da Góia.
 CIDADE DO BARULHO — samba — Sereno e Homero Nicolini — gravado em disco Odson por De-
 mian da Góia.
 ANIVERSARIO DE CASAMENTO — valsa — Lourival Funesal — gravado em disco Rex Victor por
 Carlos Galhardo.
 CIDADE MARAVILHOSA — marcha — André Filho — gravado em disco Copacabana por Carlos
 Sanches.
 SAUDADIS DE OURO PRETO — valsa — M. Alvares — gravado em disco Odson por Alvares
 e Haldino.
 RECORDAR — samba — A. Leoro-A. Marino-A. Marde — gravado em disco Copacabana por Carlos
 Gilberto Alves.
 FIZ A CASA NA VARANDA — tanga — Didi Mello e Ovidio Chaves — gravado em disco Continental
 por Didi Mello.
 BALLO SERENATA — balde — Armando Cavalcanti e Klevis Cidias — gravado em disco Rex Victor
 por Haldino Costa.
 EL HUMAHUAGUERO (CARNAVALITO) — Edmundo P. Zaldívar — gravado em disco Continental
 por Jancita Carvalhal.
 CASCATA DE LAGRIMAS — valsa — Mosey Bragg — gravado em disco Continental por Arnaldo
 Melro.
 FRITO — tango — Vicente Celestino gravado em disco Rex Victor por Vicente Celestino.
 GUACYRA — canção — Róbal Tavares e Joracy Camargo — gravado em disco Odson por João Dias.
 VIDA E CORE — R. P. Pessolito e T. Mello — gravado em disco RFE por Cacho Pinato.
 O DESTINO DESPOLVOU — valsa — Gastão Lamounier e Mario Russi — gravado em disco Rex
 Victor por Carlos Galhardo.
 SERENA — valsa — Antônio Almeida — gravado em disco Rex Victor por Carlos Galhardo.
 SAUDADIS DE LAGUNA — valsa — Pedro Raymundo — gravado em disco Continental por Pedro
 Raymundo.
 NÃO ME SAES DO PENSAMENTO — valsa — Arnaldo Melro e Mosey Bragg — gravado em
 disco Continental por Arnaldo Melro.
 MARIA DA CONFEIÇÃO — samba — Carlos Mangue — gravado em disco Rex Victor
 MISTICA — mazur — Paulo Nery — gravado em disco Carlos Roberto em disco Alvares.

EDITORIAL MANGIONE S. A.
 Succesores de E. S. MANGIONE

WATZ
 Rua Antonio de Góes, 122-114 andar
 Endereços Telegráficos: "MANGIONE"
 Tel. 34-9008 - C. Postal: 1888 - S. Paulo

FILIAL
 Avenida 13 de Maio, 13 - 19.º andar
 Endereços Telegráficos: "EDIMANGIONE"
 Telefone 42-3223 - Rio de Janeiro

Nº 4244

DOAÇÃO DE

Ana de Moraes

Ana Maria Fortes
Homagem a Eros Valusia
M 784
Canto do Pindo
Henrique 3

Dedicados aos queridos artistas e amigos

Carolina Cardoso de Menezes, Lourenço Barbosa (Capiba), José Coutinho de Oliveira, Antonio Marino Gouveia, Benjamim Lima e Percy Deane

Do repertorio folklorico de MARA

MATINTAPERÊRA

Canção Amazonica

Versos de
Antonio Tavernard

Música de
Valdemar Henrique

LENDAS

Matintaperêra é um passarinho nativo da espécie rara, cujo canto estridente dizem prenunciar desgraça. Em toda Amazônia o tem como encarnação de alma penada ou metamorfose de velha malvada a pedir tabaco para cachimbo.

Nas noites de sexta-feira é maior o temor que inspira e, por isso, ao escutá-lo gritam: vem buscar tabaco amanhã...

E, conta a lenda, no dia seguinte se há de ver uma negra velha de sãa vermelha toda esfarapada, rondando o caso em busca do fumo prometido...

da série LENDAS AMAZONICAS

I — FOI BOTO SINHA
II — COBRA GRANDE
III — TAMBÁ-TAJÁ
IV — MATINTAPERERA
V — UIRAPURU

U.F.M.G. - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA
04
137178489
NÃO DANIFIQUE ESTA ETIQUETA

EDITORIAL MANGIONE S. A.
Sucessora de E. S. MANGIONE

Faculdade de Engenharia da UFMG - Biblioteca

N. 1356

9

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
12/05/04
1371704-09

DEDICADA AOS QUERIDOS AMIGOS E ARTISTAS
Carolina Cardoso de Menezes, Lourenço Barbosa (Capiba)
Idônio Marino Gouveia, José Coutinho de Oliveira,
Benjamin Lima, e Percy Deane

MATINTAPERÊRA
CANÇÃO AMAZONICA

Versos de ANTONIO TAVERNARD
Musica de VALDEMAR HENRIQUE

MODERATO
Canto: Matinta perê
PIANO agitado

re-rachoua melareira e lo-go xil-vou... no fundo do quarto Manduca Torquato de m'ido, go- ion, Matinta perê

fa-mo quer fumaça de melão melado, que é muito sumo Torquato não p'ra não mata a machuca, Matinta perê - re-ravai lá aboita Manduca

cresc.
re-ra de tar-di- nha vembu - car O ta - baco que conta a minha prometi: Queira

menoso
rall. in tem. por y bato

E. S. Mangione unico editor autorizado para todos os paises
Edição "A Melodia" S. Paulo-Rio-Brasil E. S. M. 1356

Anna Maria Martins Castro

Deus! - la não venha me a - gar... Queira Deus! - la não venha me a - gar... Ah! Ma-
 tã...
 a - gi man - do cres - cen - do brusco
 tã...
 tã... Preta velha, m - la - ca, pé de pa - to, queira Deus! - la não venha me a - gar... Matintape-
 ra...
 rall. correndo agitado
 re - ra che - ga na cla - reira e logo sil - vou... no fun - do do qua - rto Man - du - ca Tor - qua - to de mé - do ge -
 allar - gando
 lou... Que noite infernal, so - ram ge - mi - dos, res - mu - gos, bu - lidos do ge - nio do ma - lhã, bem perto da chá - ça a fun - e - re
 cresc.
 tro - pa dum vêsgo a.ôu - an! a.ôu - an! a.ôu - an!
 M. 6.
 FIM
 E. S. M. 1356
 MANGIONE & FILHO - São Paulo

Matintaperêra

Canção Amazonica

Valdemar Henrique

Versos de
Antonio Tavernard

Matintaperêra
chegou na clareira
e logo silvou.
No fundo do quarto,
Manduca Torquato
de medo gelou.

Matinta quer fumo
quer fumo migado,
meloso, melado,
que dê muito sumo...
Torquato não pita,
não masca, nem cheira,
Matintaperêra
vai tê-la bonita...

Matintaperêra "detardinha" vem buscar
o tabaco que ontem á noite eu prometi:
— queira Deus ela não venha me agoiar,
— queira Deus ela não venha me agoiar,
Ahl Matinta, preta velha, m - la - ca, pé de poto,
— queira Deus ela não venha me agoiar...

Matintaperêra
chegou na clareira
e logo silvou.
No fundo do quarto
Manduca Torquato
de medo gelou.

Que noite infernal,
soaram gemidos,
resmungos, bulidos,
do genio do mal...
E, até de manhã,
bem perto da cháça
a funebre trôça
d'um vêsgo acavou...
acavou...
acavou...

DOAÇÃO DE:
Anna Maria Martins
 VALOR: R\$ 100,00
 DATA: 07/04/04

Imp. nas Of. Gráf. Irmãos Vitale Ind. e Com. Ltda. - Rua França Pinto, 42 - S. Paulo

EDITORIAL MANGIONE S. A.
 Sucessora de E. S. MANGIONE

MATRIZ: Rua Antonio de Godoi, 122 - 11.º andar
 Telefone 34-9308 - São Paulo - Brasil

FILIAL: Avenida 13 de Maio, 13 - 19.º andar
 Telefone 42-3223 - Rio de Janeiro

Nº 1266

20131

A Alvaro Maia, Violeta Branca, Cassiano Ricardo,
Raul Machado e Lygia Estevão de Oliveira

m 784
Cassio/P1990
Henrique-21

UIRAPURÚ

Canção Amazônica

DE
Valdemar Henrique

LENDA

Por toda a floresta amazônica nota-se um silêncio de êxtase quando canta o uirapurú.

Este maravilhoso passarinho, escondido nas mais altas e espessas ramagens, solta tão apaixonados e cariciosos gorjeios que todos os seres, presos e fascinados, quietam-se à escuta.

Mas, para os habitantes supersticiosos do grande vale, possuir um uirapurú embalado, preparado num "breve", é dispor de extraordinária poder sobre os corações alheios, é dominar e atrair os sentimentos mais ausentes; é ser querido e feliz por toda a parte.

Então, caçam-no impiedosamente.

Arrumam-no, Vendem-no, Revendem-no.

Nas cidades o "fetiche" é disputado por altos preços... todos o querem... todos o buscam...

E assim espalhou-se a lenda do uirapurú — o fetiche canôro das selvas amazônicas.

da série LENDAS AMAZÔNICAS

I — Foi Bôta Sinhá
II — Cobra Grande
III — Tamba - Tajá
IV — Matintaperêra
V — Uirapurú

1371604-02

U.F.M.G. - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA

05 137160402 04

NÃO DANIFIQUE ESTA ETIQUETA

N. 1351

EDITORIAL MANGIONE S. A.
Sucessora de E. S. MANGIONE

Faculdade de Música da UFPA - Biblioteca

Anna Maria Parturo Castro

BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA
12/05/04
1371604-02

UIRAPURÚ

CANÇÃO AMAZÔNICA

Uma das mais brilhantes
criações de MARA

VALDEMAR HENRIQUE

INTROD.

1 2

saltitante

quasi falado

lã(r) - - - á - - - á... não pa-ra-va de fal - la(r) - - - á - - - á... que ca-bô-clo fal-la
ar - - - á - - - á... que se ri pro lu - ar - - - á - - - á... que ca-bô-clo fal-la
rú - - - á - - - á... que pe-gou ui-ra-pu - rú - - - á - - - á... que ca-bô-clo ten-ta

rall.

E. S. Mangione único editor autorizado para todos os países
Editor "A MELODIA" S. Paulo - Rio de Janeiro

1 2 3

dor! Me con-tou do "lo-bis- dor! Que mangava de vi- dor... Ca-bô-clinho me a- môr, arranja um prá

mim ando "roxa" prá pe - gar "um zinho" as-sim; 'o di-a-bo foi-se em-bo - ra não quis me dar vou juntar meu dinhei-

rinho prá poder com praz.Mas no dia que eu com prar o ca-bô-clo valsof - fre, eu vou desassoce - gar o seu bem que-

rer. - á - - - á... o seu bem que - rer - - - á - - - á... O-ra deixa ele pra lá...

E. S. M 1351

Escritório de Música de LEMOS - Rio de Janeiro

UIRAPURÚ

Canção Amazônica

Valdemar Henrique

Certa vez de "montaria",
eu descia um "paraná",
o caboclo que remava
não parava de fald(r), á-á (Bis)
— que caboclo falador...

Me contou do "lobis-homi"
da mûi-dagua e do tajá,
disse do jurutahy
que se ri pro luar, á-á (Bis)
— que caboclo falador...

Que "mangava" de viagem
que matou surucurú
e jurou com "pavulagem"
que pegou uirapurú, á-á (Bis)
— que caboclo tentador...

Caboclinho, meu amor,
arranja um prá mim,
ando "roxa" prá pegar
"um zinho" assim:
o diabo foi-se embora
não quis me dar
vou juntar meu dinheirinho
prá poder comprar...

Mas no dia que eu comprar
o caboclo vai sofrer,
eu vou desassocegar
o seu bem-querer, á-á (Bis)
— ora deixa ele prá lá...

DOAÇÃO DE:
Ana de Martins
VALOR: R\$ 10,00
DATA: 07/04/04

Imp. nos Of. Graf. Imbel Viste Ind. e Com. Udo. - Rua Frange Petit, 42 - São Paulo.

EDITORIAL MANGIONE S. A.
Sociedade de E. S. MANGIONE

MATIZ: Rua Avenida de Dabon, 122 - 11.º And.
São Paulo - "MANGIONE"
Tel. 34.8338 - Cx. Postal, 12440 - S. Paulo

REGAL: Avenida 12 de Maio, 12 - 11.º And.
São Paulo - "MANGIONE"
Tel. 43.2222 - Cx. Postal, 12440 - S. Paulo

Nº 2670

7998

LENDA

01/10/9/91



Mára - a interprete maxíma do folk-lore amazonico -

CURUPÍRA

CANÇÃO

de Valdemar Henrique

Da Série LENDAS AMAZONICAS

- I - Foi Botó Sinhá
- II - Cobra Grande
- III - Tamba Tejá
- IV - Matintaperera
- V - Urapirã
- VI - Curupira

O Curupira é o duende protetor de todos os bichos e índios as árvores da planície amazônica. É um endiabrado caboclinho de um metro de altura, frauzinho com um único olho brilhando no meio da testa e os calcanhares voltados para trás. Usa no pescoço um capuz como de frade e tem a cabeça raspada. Diverte-se em atrapaalhar os caboclos que se atrevem a penetrar na floresta. Esconde-se atrás dos troncos das árvores e assobia chamando o caçador. Está, atraído pelos sucessivos chamados que partem dos pontos mais diversos da mata, acaba por perder completamente o rumo. O espetáculo do homem assim desorientado e alucinado, provoca no curumim-demonio a mais descomedida hilaridade. Suas risadas estridentes vibram então por toda a imensa floresta virgem...

107341
CANTO PIANO
HENRIQUE

PN 30.04-99

A Irany

CURUPÍRA

Canção

ESCOLA DE MÚSICA DA UFMG - BIBLIOTECA

Letra e Música de VALDEMAR HENRIQUE

CANTO

Moderato (♩=84)

PIANO

Já an . dei tres di . as e tres noi . tes po . lo ma . to sem pa . zar

e no meucaminho não encontrei nem uma caça prá ma . tar. Sées . calo pe la floresta lá do curupira morto.

3305

Control exclusivo para todos os países - E. S. Mangione - Edição "A MELHORA" - E. Paulo - Brasil

Mar... O-ra-a-qui, o-ra-a-li se escon-den-do, sem pa-rar num só lu-gar...

Por êsse daná-do mi-tas vezes me per-di na ca-mi-nha-da E nem Padre Nossome livrou dêsse daná-do da ca-

tra-da. Curupira feiti-cei-rol Sái de-traz do castan-hei-ro, Pula prá frente de-fron-ta com a gente.

grin-ho, co-var-de, ma-trei- Deixa o ca-bô-clo pas-sar!

dimin. rit. apressando

ESCOLA DE MÚSICA DA UFMG - BIBLIOTECA

ES U.F.M.G. - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA

03 1002 03 04

0163538907

NÃO DANIFIQUE ESTA ETIQUETA

CURUPIRA

CANÇÃO

de Valdemar Henrique

Já andei três dias e três noites pelo mato, sem parar
e no meu caminho não encontrei nem uma caça pra matar
Só escuto pela frente, pelo lado, o curupira me chamar.
ora, aqui, ora ali s'escondendo, sem parar n'um só lugar.

Por êsse danado muitas vezes me perdi na caminhada
e nem Padre-Nosso me livrou dêsse malvado da estrada.

Curupira feiti-ceiro !
Sái de-traz do castan-hei-ro,
pula prá frente,
de-fron-ta com a gente,
negrinho, covarde, matreiro.
Deixa o cabô-clo passar !

Edição "AMFLODIA"
R. Antonio de Godoy 122 - Tel. 34-9308
São Paulo - Brasil

Nº 601

LENDAS

De um relato de NUNES PEREIRA)

Contam que uma índia morena, jovem e formosa, vivia nas margens do rio Amazonas em companhia de sua Manha-Nungára (mãe da criação).

Certa noite toda a maloca é despertada pelos chamados aflitos da cunhanta:

Manha-Nungára! Manha-Nungára!

O que foi? E todos correram às margens do rio. Em breve trazem sobre uma esteira a formosa índia destolecida que arrancaram às seduções de um Bôto Branco que se agitava ansioso e terrível nas águas proteadas.

Com rezas e sacrifícios, Manha-Nungára consegue quebrar o encantamento e reanimar a cunhã estremecida, porém "a árvore ferida no plenilúio continua sangrando por muito tempo". Não houve mais socorro ao espírito da moça. Depois, em outra noite de lua, cedendo ao poder misterioso da pele dos águas amazônicas, a bela índia volta ao rio e entrega-se ao Bôto que a seduzira. Em vão, desta vez, ecoa por toda a selva o grito angustioso: Manha-Nungára! Manha Nungára!



Grande criação de
JORGE FERNANDES

OFERTA DE
CARMEN SYLVIA VASCONCELOS

MANHA - NUNGÁRA

CANÇÃO

Da série LENDAS AMAZONICAS

- I — Foi Bôto Sinhá
- II — Cobra Grande
- III — Tamba-Tajá
- IV — Matintaperêra
- V — Uirapurú
- VI — Curupira
- VII — Manha-Nungára

Letra e Música de
VALDEMAR HENRIQUE



EDITORIAL MANGIONE S. A.
Sucessora de E. S. MANGIONE

N. 3304

M-12528

BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA

20/03/99

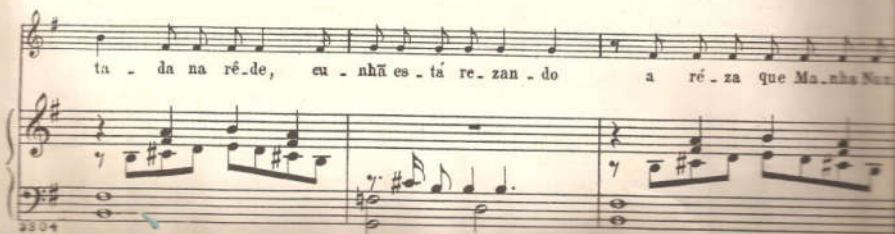
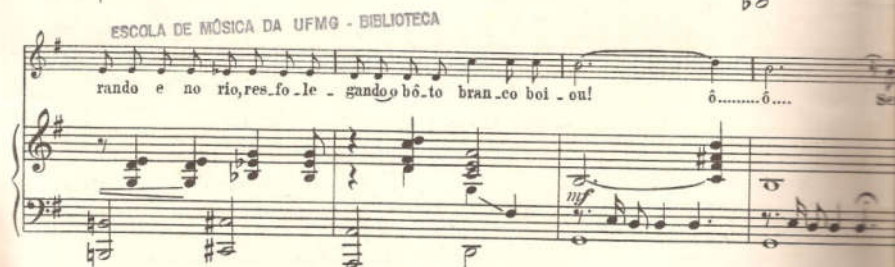
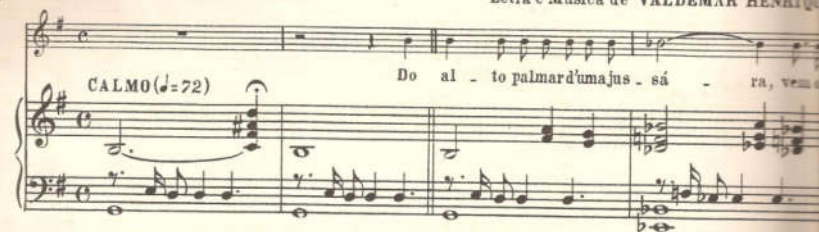
1435989-05

MANHA - NUNGARA

Canção

Criação de MÁRA

Letra e Música de VALDEMAR HENRIQUE



Copyright 1945 da Editorial Mangione S. A.
Sucessora de E. S. Mangione, São Paulo-Rio de Janeiro-Brasil

ga.ra en-si-nou... Tu - pan, quem foi que me enfeiti - çou? Manha-Nua-
(falado quasi)

bra.sco

ra! O gri - to ro-lou pe-la cai-ça - ra, mái ve-lha se-ca-pan.

mf precipitando

alarg.

ten, Em - bai-xo, na tre-va do ri - o, dois cor-pos em ci - o, lu-tando ex-ter-gem. E pe-lo bär.

cresc.

alarg.

alarg.

ra-ze-de no vo so-om o gri-to de ag-ustia que acria sol-i-to: Manha-Nua-gä ra

mf

morrendo

LI.F.M.G. - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA

BIBLIOTECA

Manha - Nungára

CANÇÃO

de Waldemar Henrique

Do alto palmar d'uma jussára
vem o triste piar da iumára.
Os tajás pelo terreiro estão chorando
e no rio, resfolegando,
o bôto-branco boiou... (ô — ô)

Sentada na réde, cunhã está rezando
a réza que Manha - Nungára ensinou...

— Tupan, quem foi que me enfeitiçou?

— Manha - Nungára!
O grito rolou pela caiçara,
Mãi-velha se espantou.
Embaixo, na treva do rio
dois corpos em cio
lutando, enxergou.

E pelo barranco
de novo soou
o grito de angústia
que a cria soltou:
— Manha - Nungára!

Imp. nos Of. Gráf. Imãos White Ind. e Com. Ltda. - Rua França Pinto, 42 - São Paulo

EDITORIAL MANGIONE S. A.
Sucessora de E. S. MANGIONE

MATRIZ:
Rua Antonio de Góes, 122 - 11.º Andar
Tel. 34-9308 - Caixa Postal, 2260 - S. Paulo

FILIAL:
Avenida 13 de Maio, 13 - 19.º Andar
Telefone 42-3223 — Rio de Janeiro

Nº 536

Nayá

Canção regional amazônica - Lenda da Vitória-Régia

Waldemar Henrique

1

Solo

Piano

5

S

Pno.

10

S

Pno.

15

S

Pno.

1. E o pa-ri-jo pan-sua con-tan-do lá nam-ora-je no do gran-de
2. E na-yá, sem mais con-tar a por-xão que lhe cres-

De sau-da-de in-cho-ran-do pe-lo a-mor que lhe fu-me-
ci-a. a-li - rou-se pra re-ter a i-ma-gem que ex-tre-me-

giu - Na-yá e - tu lin-da in-da que ri-da, lem-bra-me-a - ar-do quan-do fe-
ci-a. E na-s - gua cor - ren-te do rio mer-gu - thou, a mui-ger da lua, fre-laci-te a-lu-

Nayá

19

S

Pno.

24

S

Pno.

29

S

Pno.

34

S

Pno.

39

S

Pno.

44

S

Pno.

49

S

Pno.

54

S

Pno.

59

S

Pno.

64

S

Pno.

69

S

Pno.

74

S

Pno.

79

S

Pno.

84

S

Pno.

89

S

Pno.

94

S

Pno.

99

S

Pno.

104

S

Pno.

109

S

Pno.

114

S

Pno.

119

S

Pno.

124

S

Pno.

129

S

Pno.

134

S

Pno.

139

S

Pno.

144

S

Pno.

149

S

Pno.

154

S

Pno.

159

S

Pno.

164

S

Pno.

169

S

Pno.

174

S

Pno.

179

S

Pno.

184

S

Pno.

189

S

Pno.

194

S

Pno.

199

S

Pno.

204

S

Pno.

209

S

Pno.

214

S

Pno.

219

S

Pno.

224

S

Pno.

229

S

Pno.

234

S

Pno.

239

S

Pno.

244

S

Pno.

249

S

Pno.

254

S

Pno.

259

S

Pno.

264

S

Pno.

269

S

Pno.

274

S

Pno.

279

S

Pno.

284

S

Pno.

289

S

Pno.

294

S

Pno.

299

S

Pno.

304

S

Pno.

309

S

Pno.

314

S

Pno.

319

S

Pno.

324

S

Pno.

329

S

Pno.

334

S

Pno.

339

S

Pno.

344

S

Pno.

349

S

Pno.

354

S

Pno.

359

S

Pno.

364

S

Pno.

369

S

Pno.

374

S

Pno.

379

S

Pno.

384

S

Pno.

389

S

Pno.

394

S

Pno.

399

S

Pno.

404

S

Pno.

409

S

Pno.

414

S

Pno.

419

S

Pno.

424

S

Pno.

429

S

Pno.

434

S

Pno.

439

S

Pno.

444

S

Pno.

449

S

Pno.

454

S

Pno.

459

S

Pno.

464

S

Pno.

469

S

Pno.

474

S

Pno.

479

S

Pno.

484

S

Pno.

489

S

Pno.

494

S

Pno.

499

S

Pno.

504

S

Pno.

509

S

Pno.

514

S

Pno.

519

S

Pno.

524

S

Pno.

529

S

Pno.

534

S

Pno.

539

S

Pno.

544

S

Pno.

549

S

Pno.

554

S

Pno.

559

S

Pno.

564

S

Pno.

569

S

Pno.

574

S

Pno.

579

S

Pno.

584

S

Pno.

589

S

Pno.

594

S

Pno.

599

S

Pno.

604

S

Pno.

609

S

Pno.

614

S

Pno.

619

S

Pno.

624

S

Pno.

629

S

Pno.

634

S

Pno.

639

S

Pno.

644

S

Pno.

649

S

Pno.

654

S

Pno.

659

S

Pno.

664

S

Pno.

669

S

Pno.

674

S

Pno.

679

S

Pno.

684

S

Pno.

689

S

Pno.

694

S

Pno.

699

S

Pno.

704

S

Pno.

709

S

Pno.

714

S

Pno.

719

S

Pno.

724

S

Pno.

729

S

Pno.

734

S

Pno.

739

S

Pno.

744

S

Pno.

749

S

Pno.

754

S

Pno.

759

S

Pno.

764

S

Pno.

769

S

Pno.

774

S

Pno.

779

S

Pno.

784

S

Pno.

789

S

Pno.

794

S

Pno.

799

S

Pno.

804

S

Pno.

809

S

Pno.

814

S

Pno.

819

S

Pno.

824

S

Pno.

829

S

Pno.

834

S

Pno.

839

S

Pno.

844

S

Pno.

849

S

Pno.

854

S

Pno.

859

S

Pno.

864

S

Pno.

869

S

Pno.

874

S

Pno.

879

S

Pno.

884

S

Pno.

889

S

Pno.

894

S

Pno.

899

S

Pno.

904

S

Pno.

909

S

Pno.

914

S

Pno.

919

S

Pno.

924

S

Pno.

929

S

Pno.

934

S

Pno.

939

S

Pno.

944

S

Pno.

949

S

Pno.

954

S

Pno.

959

S

Pno.

964

S

Pno.

969

S

Pno.

974

S

Pno.

979

S

Pno.

984

S

Pno.

989

S

Pno.

994

S

Pno.

999

S

Pno.

1004

S

Pno.

1009

S

Pno.

1014

S

Pno.

1019

S

Pno.

1024

S

Pno.

1029

S

Pno.

1034

S

Pno.

1039

S

Pno.

1044

S

Pno.

1049

S

Pno.

1054

S

Pno.

1059

S

Pno.

1064

S

Pno.

1069

S

Pno.

1074

S

Pno.

1079

S

Pno.

1084

S

Pno.

1089

S

Pno.

1094

S

Pno.

1099

S

Pno.

1104

S

Pno.

1109

S

Pno.

1114

S

Pno.

1119

S

Pno.

1124

S

Pno.

1129

S

Pno.

1134

S

Pno.

1139

S

Pno.

1144

S

Pno.

1149

S

Pno.

1154

S

Pno.

1159

S

Pno.

1164

S

Pno.

1169

S

Pno.

1174

S

Pno.

1179

S

Pno.

1184

S

Pno.

1189

S

Pno.

1194

S

Pno.

1199

S

Pno.

1204

S

Pno.

1209

S

Pno.

1214

S

Pno.

1219

S

Pno.

1224

S

Pno.

1229

S

Pno.

1234

S

Pno.

1239

S

Pno.

1244

S

Pno.

1249

S

Pno.

1254

S

Pno.

1259

S

Pno.

1264

S

Pno.

1269

S

Pno.

1274

S

Pno.

1279

S

Pno.

1284

S

Pno.

1289

S

Pno.

1294

S

Pno.

1299

S

Pno.

1304

S

Pno.

1309

S

Pno.

1314

S

Pno.

1319

S

Pno.

1324

S

Pno.

1329

S

Pno.

1334

S

Pno.

1339

S

Pno.

1344

S

Pno.

1349

S

Pno.

1354

S

Pno.

1359

S

Pno.

1364

S

Pno.

1369

S

Pno.

1374

S

Pno.

1379

S

Pno.

1384

S

Pno.

1389

S

Pno.

1394

S

Pno.

1399

S

Pno.

1404

S

Pno.

1409

S

Pno.

1414

S

Pno.

1419

S

Pno.

1424

S

Pno.

1429

S

Pno.

1434

S

Pno.

1439

S

Pno.

1444

S

Pno.

1449

S

Pno.

1454

S

Pno.

1459

S

Pno.

1464

S

Pno.

1469

S

Pno.

1474

S

Pno.

1479

S

Pno.

1484

S

Pno.

1489

S

Pno.

1494

S

Pno.

1499

S

Pno.

1504

S

Pno.

1509

S

Pno.

1514

S

Pno.

1519

S

Pno.

1524

S

Pno.

1529

S

Pno.

1534

S

Pno.

1539

S

Pno.

1544

S

Pno.

1549

S

Pno.

1554

S

Pno.

1559

S

Pno.

1564

S

Pno.

1569

S

Pno.

1574

S

Pno.

1579

S

Pno.

1584

S

Pno.

1589

S

Pno.

1594

S

Pno.

1599

S

Pno.

1604

S

Pno.

1609

S

Pno.

1614

S

Pno.

1619

S

Pno.

1624

S

Pno.

1629

S

Pno.

1634

S

Pno.

1639

S

Pno.

1644

S

Pno.

1649

S

Pno.

1654

S

Pno.

1659

S

Pno.

1664

S

Pno.

1669

S

Pno.

1674

S

Pno.

1679

S

Pno.

1684

S

Pno.

1689

S

Pno.

1694

S

Pno.

1699

S

Pno.

1704

S

Pno.

1709

S

Pno.

1714

S

Pno.

1719

S

Pno.

1724

S

Pno.

1729

S

Pno.

1734

S

Pno.

1739

S

Pno.

1744

S

Pno.

1749

S

Pno.

1754

S

Pno.

1759

S

Pno.

1764

S

Pno.

1769

S

Pno.

1774

S

Pno.

1779

S

Pno.

1784

S

Pno.

1789

S

Pno.

1794

S

Pno.

1799

S

Pno.

1804

S

Pno.

1809

S

Pno.

1814

S

Pno.

1819

S

Pno.

1824

S

Pno.

1829

S

Pno.

1834

S

Pno.

1839

S

Pno.

1844

S

Pno.

1849

S

Pno.

1854

S

Pno.

1859

S

Pno.

1864

S

Pno.

1869

S

Pno.

1874

S

Pno.

1879

S

Pno.

1884

S

Pno.

1889

S

Pno.

1894

S

Pno.

1899

S

Pno.

1904

S

Pno.

1909

S

Pno.

1914

S

Pno.

1919

S

Pno.

1924

S

Pno.

1929

S

Pno.

1934

S

Pno.

1939

S

Pno.

1944

S

Pno.

1949

S

Pno.

1954

S

Pno.

1959

S

Pno.

1964

S

Pno.

1969

S

Pno.

1974

S

Pno.

1979

S

Pno.

1984

S

Pno.

1989

S

Pno.

1994

S

Pno.

1999

S

Pno.

2004

S

Pno.

2009

S

Pno.

2014

S

Pno.

2019

S

Pno.

2024

S

Pno.

2029

S

Pno.

2034

S

Pno.

2039

S

Pno.

2044

S

Pno.

2049

S

Pno.

2054

S

Pno.

2059

S

Pno.

2064

S

Pno.

2069

S

Pno.

2074

S

Pno.

2079

S

Pno.

2084

S

Pno.

2089

S

Pno.

2094

S

Pno.

2099

S

Pno.

2104

S

Pno.

2109

S

Pno.

2114

S

Pno.

2119

S

Pno.

2124

S

Pno.

2129

S

Pno.

2134

S

Pno.

2139

S

Pno.

2144

S

Pno.

2149

S

Pno.

2154

S

Pno.

2159

S

Pno.

2164

S

Pno.

2169

S

Pno.

2174

S

Pno.

2179

S

Pno.

2184

S

Pno.

2189

S

Pno.

2194

S

Pno.

2199

S

Pno.

2204

S

Pno.

2209

S

Pno.

2214

S

Pno.

2219

S

Pno.

2224

S

Pno.

2229

S

Pno.

2234

S

Pno.

2239

S

Pno.

2244

S

Pno.

2249

S

Pno.

2254

S

Pno.

2259

S

Pno.

2264

S

Pno.

2269

S

Pno.

2274

S

Pno.

2279

S

Pno.

2284

S

Pno.

2289

S

Pno.

2294

S

Pno.

2299

S

Pno.

2304

S

Pno.

2309

S

Pno.

2314

S

Pno.

2319

S

Pno.

2324

S

Pno.

2329

S

Pno.

2334

S

Pno.

2339

S

Pno.

2344

S

Pno.

2349

S

Pno.

2354

S

Pno.

2359

S

Pno.

2364

S

Pno.

2369

S

Pno.

2374

S

Pno.

2379

S

Pno.

2384

S

Pno.

2389

S

Pno.

2394

S

Pno.

2399

S

Pno.

2404

S

Pno.

2409

S

Pno.

2414

S

Pno.

2419

S

Pno.

2424

S

Pno.

2429

S

Pno.

2434

S

Pno.

2439

S

Pno.

2444

S

Pno.

2449

S

Pno.

2454

S

Pno.

2459

S

Pno.

2464

S

Pno.

2469

S

Pno.

2474

S

Pno.

2479

S

Pno.

2484

S

Pno.

2489

S

Pno.

2494

S

Pno.

2499

S

Pno.

2504

S

Pno.

2509

S

Pno.

2514

S

Pno.

2519

S

Pno.

2524

S

Pno.

2529

S

Pno.

2534

S

Pno.

2539

S

Pno.

2544

S

Pno.

2549

S

Pno.

2554

S

Pno.

2559

S

Pno.

2564

S

Pno.

2569

S

Pno.

2574

S

Pno.

2579

S

Pno.

2584

S

Pno.

2589

S

Pno.

2594

S

Pno.

2599

S

Pno.

2604

S

Pno.

2609

S

Pno.

2614

S

Pno.

2619

S

Pno.

2624

S

Pno.

2629

S

Pno.

2634

S

Pno.

2639

S

Pno.

Japiim (1933)

Lenda Amazônica nº9

Waldemar Henrique (1905-1995)

Docemente

Piano

Canto

Meu bran-co não chu-ma des-gra-ça Tu-pun-do céu po-de-ver Ja-pi-im
 Por is-so, meu bran-co, eu lhe-a-vi-so: não ma-te mais Ja-pi-im
 A-rian

vai a na 2ª vez

im é al-ma pe-na-da por is-so não de-ve mor-rer Ja-pi-im
 ga que ze-la por e-le per-vai a na 2ª vez

Edição de Isabela Santos - março de 2008

2

Japiim

foi a flau-ta de Tu-pan só can-ta-va de ma-nhã pa-ra, o sol se le-va

tar Por seu can-to era a ter-ra des-per-ta-da e na

sel-va, a pas-sa-ra-da en-can-ta-da se ca-la-va pa-ra, es-cu-tar...

se-gue a quem lhe der fim.

allarg.

Edição de Isabela Santos - março de 2008

era tua despetá - da e na selva passando enconta - da se calava

segue a quebrada fim

ta

meu nome não chama de branco
já não do céu não ver
para a alma branca
correu nas duas mãos

Japiim foi a flauta de Tupã
só cantava de Tupã
para o sol se levantar
por seu can - to

Japiim

Canção (da série "Indígenas")

detra e umuini & Valdimir

Doce melodia

JAPIIM

Meu branco não chama de-
Tupã: meu branco da terra

gracia Tupã do céu pôde ver Japiim e alma pena - da por isso não deve mor-
viso não mata mais Japiim Anhangá que zela por ele por -

Japiim

por a flauta de Tupã

Só cantava de ma-

nã

para o sol se levantar

por seu can - to