

ISABELA DE FIGUEIREDO SANTOS

**LENDAS AMAZÔNICAS DE WALDEMAR HENRIQUE:
Um estudo interpretativo**

Belo Horizonte
Escola de Música da UFMG
Março de 2009

ISABELA DE FIGUEIREDO SANTOS

**LENDAS AMAZÔNICAS DE WALDEMAR HENRIQUE:
Um estudo interpretativo**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da
Escola de Música da Universidade Federal de Minas
Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de
Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Performance Musical

Instrumento: Canto

**Orientadora: Profa. Dra. Margarida Maria Borghoff
Universidade Federal de Minas Gerais**

**Escola de Música
Universidade Federal de Minas Gerais
Data da defesa: 13 de março de 2009**

RESUMO

Esta dissertação apresenta um estudo analítico e interpretativo sobre as canções *Foi Bôto, Sinhá!, Uirapuru, Nayá e Japiim*, para voz e piano. Essas quatro canções foram compostas por Waldemar Henrique (1905 – 1995) e são parte integrante da série *Lendas Amazônicas*. Apresenta uma discussão sobre o fato de a música de W. Henrique se posicionar entre a música erudita e a popular e sobre a questão de as *Lendas Amazônicas* serem realmente uma série ou um ciclo de canções, concluindo que são uma série. Mostra, a partir de exemplos de gravações e de depoimentos de Waldemar Henrique, a importância de se fazer um estudo sobre o significado do texto das canções desse compositor, para não se cometerem equívocos ao executá-las. Trata sucintamente sobre impostação vocal, dicção e pronúncia na música erudita brasileira de câmara. Apresenta análises literária, musical e auditiva de gravações das canções mencionadas, fornecendo subsídios para uma interpretação coerente. Apresenta uma primeira edição da partitura da canção *Japiim*, pois a partitura original encontra-se em manuscrito, em más condições e de difícil acesso. Esta dissertação mostra ainda uma nova edição de *Nayá*.

Palavras-chave: Waldemar Henrique, Lendas Amazônicas, canto, interpretação, música erudita brasileira de câmara, análise.

ABSTRACT

This dissertation presents an analytical and interpretative study on the songs *Foi Bôto*, *Sinhá!*, *Uirapuru*, *Nayá e Japiim*, for voice and piano. These four songs were written by Brazilian composer Waldemar Henrique (1905 - 1995) and are part of the *Amazonic Legends* series. A discussion will be presented on the fact that the music of W. Henrique is placed between the popular and classical music and on the question whether the *Amazonic Legends* are, indeed a series of songs or a cycle. Through examples of recordings and testimony by Waldemar Henrique, it will be shown the importance of doing a previous study on the meaning of the words that compose his songs in order not to commit any mistakes in their performances. A brief approach will be made on voice placement, diction and pronunciation in Brazilian chamber music and suggestions for the four interpretative studied songs will be given. The literary, musical and auditive analyzes provide us with subsidies to ensure a consistent interpretation of the songs. Within this dissertation there is a first edition of the score of the song *Japiim*, since the original score remains in manuscript, in poor shape and not available for consultation. A new edition of *Nayá* will also be shown.

Keywords: Waldemar Henrique, Amazonic Legends, singing, interpretation, Brazilian chamber music, analyzes.

Repertório recital de Mestrado – Isabela Santos

Orientadora: Profa. Dra. Margarida Borghoff

13 de março de 2009 às 16:30

Auditório Fernando Mello Vianna

Escola de Música da UFMG

WALDEMAR HENRIQUE (1905-1995)

Lendas Amazônicas:

- Foi Bôto Sinhá! (Antônio Tavernard)
- Cobra Grande
- Tambá Tajá
- Matintaperêra (Antônio Tavernard)
- Uirapuru
- Curupira
- Manha - Nungára
- Nayá
- Japiim

HEITOR VILLA LOBOS (1887-1959)

Versos de Dora Vasconcelos

Floresta do Amazonas:

- Veleiros
- Cair da Tarde
- Canção de Amor
- Melodia Sentimental

Piano: Patrícia Valadão

RONALDO MIRANDA (1948-)

- Soneto da Separação (Ronaldo Miranda/Vinícius de Moraes)
- Cantares (Ronaldo Miranda/Walter Miriani)

Piano: Fabiane Spósito

Coral em Cantares:

Sopranos: Clara Guzella e Fabíola Protzner

Contraltos: Riane Menezes e Carolina Rennó

Tenores: Endrigo de Freitas e Júlio Mendonça

Baixos: Gásparo Boschi e Neylson Batista

ANTÔNIO CARLOS JOBIM (1927-1994)

- Sabiá (Tom Jobim/Chico Buarque) Arranjo: Ângelo Fernandes
- Boto (Tom Jobim/Jararaca)
- Soneto da Separação (Tom Jobim/Vinícius de Moraes)
- Passarim (Tom Jobim)

Violão e voz: Ricardo Novais

Violoncelo: Geter Fernandes

Vozes: Clara Guzella e Renata Vanucci (em Sabiá)

Vozes: Clara Guzella, Riane Menezes e Carolina Rennó (em Passarim)

SUMÁRIO

Introdução	6
1. Waldemar Henrique - erudito, popular e folclórico	11
2. Lendas Amazônicas - série ou ciclo de canções?	14
3. Escolha estética de interpretação: alguns elementos necessários para uma boa interpretação da canção de câmara	21
3.1. Compreendendo o texto das canções <i>Foi Bôto, Sinhá!</i> e <i>Uirapuru</i>	23
3.1.1. <i>Foi Bôto, Sinhá!</i>	25
3.1.2. <i>Uirapuru</i>	28
3.2. Impostação, dicção e pronúncia	33
3.3. Análise de gravações das canções <i>Foi Bôto, Sinhá!</i> e <i>Uirapuru</i>	39
3.3.1. <i>Foi Bôto, Sinhá!</i>	40
3.3.2. <i>Uirapuru</i>	44
3.4. Análise das canções <i>Nayá</i> e <i>Japiim</i> – Grupo Resgate da Canção Brasileira: Goldstein e LaRue	52
3.4.1. <i>Nayá</i>	54
3.4.1.1. Edição da canção <i>Nayá</i>	63
3.4.2. <i>Japiim</i>	64
3.4.2.1. Edição da canção <i>Japiim</i>	73
4. Uma proposta de interpretação das canções: <i>Foi Bôto, Sinhá!</i>, <i>Uirapuru</i>, <i>Nayá</i> e <i>Japiim</i>	74
4.1. <i>Foi Bôto, Sinhá!</i>	75
4.2. <i>Uirapuru</i>	78
4.3. <i>Nayá</i>	80
4.4. <i>Japiim</i>	83
Conclusão	85
Referências	88
Apêndices:	
I – Edição revisada da partitura da canção <i>Nayá</i>	
II – Edição da partitura da canção <i>Japiim</i>	
Anexos:	
I – Letras das canções <i>Foi Bôto, Sinhá!</i> , <i>Uirapuru</i> , <i>Nayá</i> e <i>Japiim</i> com numeração dos versos	
II – Partituras das canções <i>Foi Bôto, Sinhá!</i> , <i>Uirapuru</i> , <i>Nayá</i> e <i>Japiim</i>	

INTRODUÇÃO

As *Lendas Amazônicas* de Waldemar Henrique (1905 – 1995) são canções que têm despertado o interesse de pesquisadores e *performers*. São onze canções originalmente escritas para canto e piano e que mostram a exuberância da Amazônia na letra e na música. Os elementos musicais, como as síncopas e as escolhas melódicas e harmônicas, amalgamados ao texto, ambientam as obras, representando um universo popular e nacionalista.

São numerosas as fontes bibliográficas sobre o compositor. Há versões mais completas, como em CLAVER FILHO (1978), ALIVERTI (2003), em sites na internet (cerca de 15.300 resultados relacionados¹) e ainda biografias mais abreviadas, como em MARIZ (2002), BARROS (2005) e SALLES (2007). Biografias e relatos mostram um homem gentil que tinha o costume de falar palavras incentivadoras aos intérpretes de sua obra, mas também um complexo ser humano. Às vezes implicava com trivialidades e não se importava com outros assuntos importantes. Quando morava no Rio de Janeiro, queria estar em Belém – sentia saudades de sua terra natal – e quando estava em Belém queria voltar para o trabalho e amigos no Rio². Era um músico competente e apegado a valores amazônicos, influenciado também pelo espírito nacionalista difundido por Mário de Andrade.

A obra de W. Henrique tem interessado os pesquisadores, como mostram os trabalhos desenvolvidos por GODINHO (1989) e (1994), CLAVER FILHO (1978), MIRANDA (1979), BRITO (1986), ALIVERTI (2003) e BARROS (2005). Um dos aspectos mais interessantes da obra do compositor é conseguir que sua música se posicione em delicado equilíbrio entre a música erudita, popular e folclórica. A relação afetiva e pessoal com sua terra natal, aliada à formação acadêmica, fizeram com que incorporasse naturalmente a vontade de fazer música inspirada na cultura amazônica. Suas composições contêm elementos folclóricos e de música de concerto, tema comumente discutido entre os pesquisadores do compositor e que continua sendo pertinente.

¹ Em consulta em outubro de 2008.

² Informação obtida através de conversa informal por telefone em 22 de junho de 2008 com Ronaldo Miranda, pintor e psicólogo carioca, biógrafo de Waldemar Henrique. Frequentemente Ronaldo Miranda é confundido com seu homônimo, Ronaldo Miranda, compositor, também carioca.

O fato de W. Henrique ter composto 52% de suas canções dedicadas a temas amazônicos³ também chama a atenção. A influência da região onde nasceu e foi criado é uma grande fonte de inspiração e estudo em sua música. Sugestões interpretativas para suas canções, análise musical, estudo dos textos e verificação da influência de uma época ou de um mestre do compositor em sua obra são alguns exemplos de assuntos abordados em pesquisas sobre Waldemar Henrique.

O estudo aqui apresentado analisa e oferece sugestões de interpretação de um repertório que flutua entre as vertentes da música popular e erudita. Essa fusão traz muitas implicações a serem discutidas, que serão abordadas a partir da construção musical, associada às intenções dramáticas e situadas dentro das possibilidades técnicas do canto. Trata-se de um trabalho sobre interpretação de quatro *Lendas Amazônicas* de Waldemar Henrique, *Foi Bôto, Sinhá!, Uirapuru, Nayá e Japiim* – canções brasileiras de câmara – que fundem elementos dos dois tipos de música presentes, colocados não em confronto, mas em articulação.

No capítulo 1, iremos ponderar sobre o fato de W. Henrique ser um compositor que transita tranquilamente entre o erudito, o popular e o folclórico, apresentando inclusive depoimentos do próprio compositor sobre esse assunto. No capítulo 2, discutiremos se as canções denominadas *Lendas Amazônicas* são de fato uma série, ou um ciclo, analisando sua estrutura, contexto e opiniões de pesquisadores e de W. Henrique, seguindo a sugestão da definição de “série” e “ciclo” apresentada em PEREIRA (2008). No capítulo 3, falaremos um pouco sobre os elementos essenciais a uma boa interpretação de canção brasileira de câmara para cantores líricos, com foco principal nas obras escolhidas do compositor. Faremos análise do texto e análise comparativa de gravações de duas *lendas amazônicas* de W. Henrique, *Foi Bôto, Sinhá!* e *Uirapuru*, utilizando método aprendido na disciplina *Análise aplicada à performance*, ofertada no mestrado em música da UFMG, no II semestre de 2007, lecionada pelo Prof. Maurício Freire. Não seria possível analisar as quatro canções seguindo apenas a metodologia de análise auditiva de gravações, pois as outras duas *lendas* escolhidas, *Nayá* e *Japiim*, não possuem gravações suficientes para tal. Então, seguindo paradigmas não usuais, foram utilizadas duas metodologias diferentes para analisar as canções e fundamentar as sugestões interpretativas do capítulo 4. Em *Foi Bôto, Sinhá!* e *Uirapuru* faremos análise auditiva através de uma escuta analítica e comparativa de gravações dessas canções, como foi

³ BARROS, 2005, p. 11.

dito. Em *Nayá e Japiim*, nunca antes comentadas em qualquer trabalho acadêmico, faremos análise musical, segundo parâmetros sugeridos por Jan LaRue em seu livro *Guidelines for Style Analysis*; textual, sobre métrica e prosódia seguindo níveis propostos por Norma Goldstein em seu livro *Versos, Sons, Ritmos*; e de relação texto/música, adotando o modelo de análise do Grupo Resgate da Canção Brasileira, fundado pelas professoras Margarida Borghoff e Luciana Monteiro, da Escola de Música da UFMG. Ainda neste 3º capítulo, falaremos sucintamente sobre impositação, dicção e pronúncia do português cantado. Por fim, apresentaremos a edição comentada das partituras das canções *Japiim* e *Nayá* apenas para fins de estudo. A partitura de canto e piano de *Japiim* encontrava-se apenas em versão manuscrita até a presente edição. *Nayá* foi editada em 2005 pela Secult, porém fizemos uma edição revisada. No capítulo 4 serão apresentadas as sugestões de interpretação para as canções pesquisadas: *Foi Bôto, Sinhá!, Uirapuru, Nayá e Japiim*.

Conforme citamos em breve revisão bibliográfica, são numerosas as fontes sobre a vida de Waldemar Henrique, então, não se tratando aqui de um estudo biográfico, vamos nos limitar apenas a situar o leitor sobre quem foi o compositor:

Waldemar Henrique da Costa Pereira nasceu na cidade de Belém, estado do Pará, no dia 15 de fevereiro de 1905. Sua mãe, Joana da Costa Pereira, era de origem indígena e morreu quando Waldemar Henrique tinha um ano de idade, tendo sido ele criado por sua tia, Estefânia Rosa da Costa, que casou-se com seu pai, Thiago Joaquim Pereira, português.

Sua infância foi vivida na cidade do Porto, em Portugal, país que lhe inspirou posteriormente a composição de três canções. Waldemar Henrique possuía sérios problemas de vista, que foram descobertos aos seis anos de idade, enquanto estudava em uma escola em Portugal. Antes disso, achavam que ele era uma criança um pouco lenta e desajeitada, que deixava os copos caírem e esbarrava nas cadeiras. Levaram-no ao oftalmologista por recomendação da professora, e foi prescrito que começasse a usar óculos, mas sempre os quebrava em suas brincadeiras. Por isso proibiram-no de brincar, o que fez dele um menino extremamente observador e pensador (PEREIRA, 1984, pp. 21-22). Em sua maturidade, afirmou ter tido dificuldades com sua visão desde criança e, desde então, se consultava frequentemente com oftalmologistas⁴.

⁴ Informação passada para mim por telefone em conversa informal em 22 de junho de 2008 com Ronaldo Miranda, pintor e psicólogo, biógrafo de Waldemar Henrique.

Em 1918, aos 13 anos, retornou a Belém, quando começou a estudar piano. Em 1929, aos vinte e quatro anos, ingressou no Conservatório Carlos Gomes com forte incentivo do professor e maestro italiano Ettore Bosio. Fez curso de regência com Arthur Bosmans⁵, mas não pretendia seguir carreira devido a seus problemas de visão, como glaucoma e catarata, que pioravam a cada ano e que, ao final de sua vida, o fizeram quase cego.

Waldemar Henrique era um adepto da música tradicional. Conheceu Hans Joachim Koellreutter (1915 - 2005) e dizia não se identificar com aquele estilo experimental. W. Henrique ganhava a vida com sua música, que era bem aceita. Ele admirava seu próprio trabalho e vivia perseguindo a composição de uma obra-prima (CLAVER FILHO, 1978, p.72). Talvez ele tenha feito não somente uma, mas várias, já que mais de cento e cinquenta canções, além de peças para piano solo, coro, orquestra e música para novela, teatro e filmes, formam a obra do compositor. Muitas delas, na primeira escuta já agradam a todo tipo de ouvido⁶ e seduzem a tantos músicos, que frequentemente recorrem à obra do compositor para fins de estudo ou para incrementar seu repertório.

Suas obras têm principalmente como temas o folclore amazônico, indígena, nordestino e afro-brasileiro. É autor da primeira versão musical (1958) de *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, poema dramático premiado pelo *Jornal do Comércio*.

Rádios, teatros e cassinos do Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte foram os locais onde W. Henrique mais atuou. Excursionou também por várias outras cidades do Brasil e pelo exterior, como na Argentina, Uruguai, França, Espanha e Portugal. Por mais de dez anos, o compositor dirigiu o Theatro da Paz em Belém do Pará, cidade onde, em setembro de 1979, foi inaugurado um teatro para 220 pessoas, batizado com seu nome.

Waldemar Henrique morreu no dia 27 de março de 1995, sem sofrimento⁷, de causas naturais, um mês e meio após ter completado noventa e um anos de idade.

⁵ Arthur Louis Joseph Jean Bosmans (1908 – 1991) nasceu na Bélgica e após percorrer o mundo como marinheiro, morou alguns anos no Rio de Janeiro, após alguns anos fixou residência em Belo Horizonte. Foi regente, compositor e professor na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais – EMUFMG.

⁶ Em novembro de 2008 encontrei-me com uma amiga, também cantora, que me disse ter cantado *Uirapuru* em um festival fora do Brasil e que ela foi tão ovacionada que teve que repetir a canção inteira e ainda distribuir cópias da partitura a cantores de várias nacionalidades.

⁷ Informação fornecida por Sebastião Godinho, amigo e ex-secretário particular de Waldemar Henrique, em novembro de 2005, via telefone.

Fecharemos a introdução com as palavras do compositor dirigidas a um “jovem artista”. Essas palavras foram fonte de inspiração, e reforçaram minha vontade de querer fazer esta dissertação, uma vez que as li quando estava coletando material para escrever meu pré-projeto de mestrado e recebi de meu amigo paraense, Edvan Coutinho – na época (2004) diretor da TV Cultura de Belém – o livro *Só Deus sabe porque* (GODINHO, 1989) com o texto a seguir grifado:

Se não pretendermos voar alto, não estamos recompensando a Deus que nos concedeu o talento, a imaginação, a sensibilidade, o gênio artístico, que é uma questão de muito amor e muita paciência, um pouco de cultura, meditação e sofrimento. Seria tão bom humanamente cultivar flores, pastorear o gado, curar enfermos, officiar a missa, defender a Pátria como político, soldado, magistrado... Seria tão bom amar e ser amado simplesmente; criar filhos, educá-los, sentar à mesa, bebericar, reunir amigos, dar longos passeios, envelhecer na paz do Senhor, ir ao teatro, à praia, à todas as festinhas, fazer farras, mandar o resto às favas.

Sim, seria tão bom não receber de Deus as inquietações da criatividade artística, a missão de revelar a beleza em poemas, sons, cores, gestos, objetos, permanecer insone até sentir a *revelação*, obrigar-se a servir à Glória, ao dever de partir, quebrar liames, arrebentar muros, atingir cimos, vencer o tempo, queimar o espírito até moldá-lo em ser divino, estranho, inexpugnável, eterno. E depois? A imortalidade de uma obra, de um nome, e a história de um homem-símbolo amado e discutido por muitas gerações. – Crônica inédita, Belém, jan/81 – (GODINHO, 1989, p. 182)



Foto 1 – Paisagem da Ilha do Marajó, local que inspirou Waldemar Henrique a compor sua canção preferida, a Valsinha do Marajó. Foto de Edvan Coutinho.



Foto 2 – Waldemar Henrique fotografado por Elza Lima.

1. WALDEMAR HENRIQUE – ERUDITO, POPULAR E FOLCLÓRICO

O fato de Waldemar Henrique ser um compositor que transita livremente entre a música erudita e popular sempre intrigou público, intérpretes e pesquisadores de sua vida e obra. Este capítulo visa mostrar algumas importantes citações e fazer algumas considerações sobre essa característica presente na obra do compositor. Em 1978 W. Henrique deu um depoimento no jornal *Folha do Norte* afirmando ter-se ligado a uma corrente nacionalista de pesquisa sobre o nosso folclore (CLAVER FILHO, 1978, p. 90). Em sua manifestação original, o folclore é de domínio público e a música de Waldemar Henrique é inédita. Ele assimilou o fruto do imaginário popular e a forma das canções tão conhecidas regionalmente às suas vivências pessoais, unidas ao estudo formal da música erudita, e criou o estilo composicional que o faria conhecido e admirado.

Minha música, abrangendo cenas, lendas e toadas amazônicas continua a despertar vivo interesse. Tenho em meu poder cartas de artistas e intelectuais de São Paulo, Portugal, Montevidéo e testemunhos indiretos de vários lugares, incitando-me a visitar aqueles centros e aplaudindo fartamente a minha obra folclórica. Enviada por mme. Maria T. De Muller, diretora do curso *Arte y Cultura Popular*, da Universidade de Montevidéo, acabo de receber um único exemplar da revista semestral daquela Universidade, onde uma página de admiráveis conceitos sobre folclore brasileiro assinala meu nome, aureolando-o como um dos mais profundos e inspirados estilizadores da região amazônica. (Carta de W. Henrique endereçada a Theodoro Brazão e Silva, jornalista e crítico paraense, datada de 13/11/34. Em GODINHO, 1989, p. 191)

Waldemar Henrique conseguiu dedicar-se, com algum esforço, aos estudos de piano e teoria musical e a compor em estilo formal erudito. Passou por dificuldades devido aos fortes problemas de visão, ainda faltando-lhe tempo por causa do trabalho convencional que exercia no comércio, obrigado por seu pai, que considerava o piano um “instrumento de moça”.

Por ter vivido parte da sua infância na cidade do Porto, entre pessoas desconhecidas e em um local que, segundo W. Henrique, era uma “terra fria” (PEREIRA, 1984, p. 90), quando retornou a Belém sentiu imensa alegria e passou a fazer frequentes viagens com seu tio, comerciante em Manaus. Foi assim recuperando e redescobrando a paixão que tinha pela natureza que já era a dele: a de um “amazonida”⁸. Em entrevista, o compositor afirma: “Se eu tivesse ficado em Portugal eu teria perdido completamente a consciência dessa mataria, deste clima, deste ambiente misterioso, desta magia que é a Amazônia.” (*Ibidem*, p. 91).

⁸ Expressão dada por Waldemar Henrique para chamar a si próprio em PEREIRA, 1984, p. 91.

Assim, embora fosse um compositor de formação erudita, sua criação e o retorno ao ambiente amazônico fizeram com que ele tivesse uma forte ligação com o folclore e a música em sua língua, o português do Brasil. Quando se mudou para o Rio de Janeiro, a paixão por sua terra aumentou ainda mais, pois veio acompanhada pela saudade. Devido a suas próprias ideias e por influência de Mário de Andrade, de quem tornou-se amigo em 1935⁹, preocupava-se em fazer música nacional. As fontes folclóricas que serviram de inspiração a Waldemar Henrique eram transformadas em seu repertório composicional e obtidas de materiais originais, oriundos de suas experiências e vivências folclóricas.

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

[...] mesmo sem pesquisar folclore amazônico, estaríamos capacitados para compor música folclórica – o tal folclore imaginário, *que parece que é mas não é*, com todos os ingredientes melódicos, modais, rítmicos, inflexionais e tonais da criação espontânea e simples do caboclo daquelas bandas. Pois foi o que eu fiz intuitivamente, aliás, já com a preocupação de compor brasileiroamente, nacionalmente, como pregava Mário de Andrade [...] (GODINHO, 1989, p. 61) [grifo do autor]

Trouxe para a música tudo aquilo que me falou ao espírito e ao coração. [...] Foi neste mundo fantasmagórico que fui buscar estes temas inesgotáveis da Cobra-Grande, do Uirapuru, da Matintaperera, do Boto, do Tamba-tajá, que às vezes, em noite de vigília, o rádio me traz de volta de terras distantes. (GODINHO, 1989. p. 80)

Não se considerava folclorista, mas assimilou essa cultura, fruto do imaginário popular, reforçada pela educação recebida e pelo ambiente em que viveu.

Dentre as características folclóricas que dominam toda sua obra, Waldemar Henrique adora certas constantes que, por sua feição e colocação, são especiais. A principal dessas constantes é uma certa flutuação do texto literário sobre pouquíssimas notas, de modo especial em *Minha terra* e em todas as “Lendas Amazônicas”, que são caracterizadas por uma extrema economia de meios composicionais utilizados, como *Tamba-tajá*, em que durante nada menos de oito compassos comparecem apenas duas notas, podendo-se dizer que uma das mais famosas canções de Waldemar é também uma das mais simples; em *Foi boto, sinhá!*, percute Ré e Fá durante cinco compassos seguidos, em trecho que não só a melodia é despojadíssima, mas também o ritmo. (CLAVER FILHO, 1978, p. 91)

⁹ Informação retirada de ALIVERTI, 2003, p. 20.

A capa da partitura de *Foi Bôto, Sinhá!* editada pela Mangione, possui o seguinte texto, escrito por Benjamin Lima: “FOI BÔTO SINHÁ, é sem menor favor, uma verdadeira obra-prima. Folk-lore integral e autêntico, porque ao mesmo tempo, musical e literário.” (HENRIQUE, 1933)

As composições traziam à tona a emoção, a vivência popular, carregada de técnica, que ele conhecia a fundo, e, que para ele, fluía natural e espontaneamente. O acompanhamento das canções era para ambientá-las. Não era sua preocupação fazer música erudita, apesar de feita para ser apresentada como tal, em salas de concerto e outros locais onde a música era a atração principal, e não “música de fundo” ou acompanhamento de algum evento social ou artístico. No ritmo independente e solto, como um recitativo, na melodia silábica e na forma estrófica das canções do compositor, encontramos características tanto populares quanto folclóricas, mas escritas com o apuro de quem as faz com consciência e seriedade.

As minhas composições não tinham a preocupação de serem eruditas, porquanto elas se destinavam a serem cantadas de acordo com aquele conselho que me deu Mário de Andrade, que **a canção é para ser cantada e não trabalhada pianisticamente no acompanhamento; ou por outra, evitar sempre que a expressão do piano dominasse a canção.** Porém, tem outra lição. Villa-Lobos dizia: ‘A gente não deve harmonizar um tema folclórico; **a gente deve o ambientar harmonicamente**’. (...) **...aproveitando os conhecimentos que a gente tinha dos nossos cursos de harmonia. Porém, era mais idealmente inventada para satisfazer esses conselhos que eu achava justos e eficazes.** (PEREIRA, 1984, p. 117) [grifo nosso]

A paixão pela música e pelo gênero canção, aliada ao estudo formal, às pesquisas de expressão nacional e a um toque de saudade de sua terra natal, fizeram com que esse músico compusesse peças que transitassem entre o folclórico, o popular e o erudito. O grande número de gravações de músicas de Waldemar Henrique feitas por cantores populares e eruditos também comprova a proximidade de gêneros em sua música. Enfim, uniu a técnica ao sentimento popular, o que resultou em uma música genuinamente brasileira e essencialmente amazônica. Waldemar Henrique foi, portanto, um folclorista musical erudito.

2. LENDAS AMAZÔNICAS DE WALDEMAR HENRIQUE: SÉRIE OU CICLO DE CANÇÕES?

Claver Filho (1978) traz em sua monografia *O Canto da Amazônia*, na parte intitulada *As séries de um cancionista*, a informação de que Waldemar Henrique reunia canções com a mesma temática, formando séries. Segundo Claver Filho, as canções de cada série podem ser cantadas separadamente, sem prejuízo do todo, porém, quando agrupadas, compõem um sentido maior. Seria essa a forma de um ciclo? PEREIRA (2007) fez uma discussão sobre série e ciclo e chegou à seguinte proposta de definição para ambos:

Série de canções – conjunto, coletânea de canções agrupadas por um motivo qualquer: seja pela ordem cronológica, pelo mesmo opus, pelo mesmo poeta, pela mesma temática, pelo mesmo estilo, pela mesma origem, até mesmo agrupadas para se dedicar a alguém ou por questões de publicação.

Ciclo de canções – Série especial de canções, que apresenta um fio narrativo, uma temática unificadora, uma inter-relação entre as canções, como, por exemplo, uma história a ser contada com início, meio e fim. A temática unificadora ou o fio narrativo não implicam necessariamente na escolha de textos de um mesmo poeta. Aliás, a escolha de texto de poetas diferentes, obedecendo a uma temática, pode fortalecer a idéia de uma linha central que “costura” – que une – essas canções. O ciclo pode se caracterizar também pela unidade temática advinda de procedimentos musicais, como relações tonais entre as canções; passagens, motivos e canções recorrentes; e estruturas formais, por exemplo. Este fio narrativo pode vir só de procedimentos musicais ou textuais, bem como de ambos, combinados. (pp. 32-33)

Claver Filho (1978) analisou numerosos programas de recitais de Waldemar Henrique e constatou que ele tendia a agrupar suas canções de uma maneira diferente da dos europeus. De acordo com o autor:

(...) europeus, principalmente os românticos, se acostumaram a juntar canções formando sequências que só têm vida autêntica quando executadas na ordem e com número preestabelecido, pouco valendo cada canção quando interpretada isoladamente, sem as companheiras de seqüência. (CLAVER FILHO, 1978, p. 83)

Sobre a maneira de Waldemar Henrique agrupar as canções, ele comenta:

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. (*Ibidem*, p. 83)

Waldemar Henrique escreveu o texto de todas as onze *lendas amazônicas*, com exceção da 1ª

e 4ª canções (vide *Tab. 1*), *Foi Bôto*, *Sinhá!* e *Matintaperêra*, escritas por Antônio Tavernard (1908-1936) e compôs a música (linha vocal e parte do piano) de todas elas. Apesar de possuir uma temática unificadora, as *Lendas*, agrupadas, não constroem um fio narrativo; o único vínculo entre elas é o tema amazônico e a figura do boto, que é citada em duas canções.

A tabela 1, nas páginas seguintes, nos mostra o nome de cada *Lenda Amazônica*, a numeração ordinária dada pelo compositor, o autor do texto de cada canção, as edições das partituras encontradas (mais detalhes sobre as edições, vide bibliografia), a tonalidade original de cada peça e observações gerais. A maioria dessas observações foram escritas na própria partitura, como dedicatórias, outras são curiosidades e outras, ainda, são comentários sobre a edição da partitura ou acessibilidade da mesma.

(Continua)

Título	Lenda	Ano da composição	Texto	Edições	Tonalidade original	Observações
Foi Bôto, Sinhá!	nº1	1933	Antônio Tavernard	A Melodia, 1933/ Fundação Carlos Gomes, 1996	Ré menor	Dedicada a Mr. John Ernest Buckley. 1ª audição com Mara e Waldemar Henrique em Belém, Pará, 1933. ¹⁰
Cobra-Grande	nº2	1934	Waldemar Henrique	E. S. Mangione, 1934/ Fundação Carlos Gomes, 1996	Ré menor	Cobra Grande é sinônimo de boiúna de prata.
Tamba-tajá	nº3	1934	Waldemar Henrique	Mangione, 1934/ Fundação Carlos Gomes, 1996	Lá bemol maior	Em homenagem a Vera Janacopulos, Isa Kremer, Barroso Netto, Murillo de Carvalho, Breno Rossi, Arnaldo Estrella Ulysses Letot Filho (Sivan), Oscar Lorenzo Fernandes e Carlos Estevão. ¹¹
Matintaperêra	nº4	1933	Antônio Tavernard	Mangione, 1933	Ré menor	Dedicada aos queridos amigos e artistas Carolina Cardoso de Menezes, Lourenzo Barbora (Capiba), Antonio Marino Gouveia, José Coutinho de Oliveira, Benjamin Lima, Percy Deane e homenagem à dançarina Eros Volússia. ¹²
Uirapuru	nº5	1934	Waldemar Henrique	Mangione, 1934/ Fundação Carlos Gomes, 1996	Ré menor	A Álvaro Maia, Violeta Branca, Cassiano Ricardo, Raul Machado e Lygia Estevão de Oliveira. ¹³

¹⁰ CLAVER FILHO, 1978, p.108

¹¹ *Ibidem*, p.114

¹² *Ibidem*, p.110

¹³ FUNDAÇÃO CARLOS GOMES, 1996, p. 246

(Conclusão)

Título	Lenda	Ano da composição	Texto	Edições	Tonalidade Original	Observações
Curupira	nº6	1936	Waldemar Henrique	A melodia, 1945/ Fundação Carlos Gomes, 1996	Mi bemol maior	Dedicada a Irany ¹⁴
Manha - Nungára	nº7	1935	Waldemar Henrique	A Melodia/ Fundação Carlos Gomes, 1996	Sol maior	Manha-Nungára significa mãe de criação. A letra da canção foi baseada num conto de Nunes Pereira. ¹⁵
Nayá (Lenda da Vitória-Régia)	nº8	1933	Waldemar Henrique (extraído de um conto de Juanita Machado)	Secult/PA 2005	Lá menor	1ª audição Mara e orquestra Oliveira da Paz, em 15 de agosto de 1933, Belém, Pará. ¹⁶
Japiim	nº9	1933	Waldemar Henrique	Manuscrito / Secult/PA 2005/	Dó menor	Editada sem letra em 2005. Fotocópia do manuscrito em poder da cantora Dione Colares, diretora do Theatro da Paz, em Belém, PA (2008) e de Isabela Santos (UFMG)
Pahy-Tuna	nº10	1937	Waldemar Henrique	Manuscrito	Desconhecida	Nunca foi editada em partitura nem pôde ser acessada. Acredita-se estar perdida ou destruída.
Uiara	nº11	1945	Waldemar Henrique	Manuscrito	Desconhecida	<i>Idem</i>

Tab.1 – Informações sobre as *Lendas Amazônicas* (conclusão)

As lendas de número 10 e 11, *Pahy-Tuna* e *Uiara* não foram encontradas. Acredita-se que os manuscritos estavam ilegíveis ou foram perdidos. Após fazer contato com inúmeras pessoas e cantores ligados a Waldemar Henrique, incluindo Sebastião Godinho, amigo e secretário particular do compositor e a soprano Maria Lúcia Godoy, grande intérprete de sua obra, além

¹⁴ FUNDAÇÃO CARLOS GOMES, 1996, p.101

¹⁵ CLAVER FILHO, 1978, p.86

¹⁶ *Ibidem*, p.112

do contato estabelecido com o Museu Histórico do Estado do Pará, para onde Godinho doou todo o acervo da obra do compositor, constatei que ninguém possuía cópia ou versão original das partituras. Assim, não será tratado nesta dissertação qualquer assunto ligado às referidas lendas.

Foi Bôto, Sinhá! conta a história de uma jovem seduzida pelo boto; *Cobra Grande* fala da Boiúna de prata da floresta e aconselha que *cunhantã* (moça) se esconda dela; *Tamba-tajá* é uma singela canção de amor sobre um índio que amava muito sua esposa; *Matintaperêra* é uma história de suspense sobre a velha feiticeira da Amazônia; *Uirapuru* narra a história de um caboclo contador de vantagens, que se torna “tentador” aos olhos da narradora quando conta que capturou o pássaro uirapuru; em *Curupira* um caboclo pede que o protetor da floresta o “deixe passar”; em *Manha-Nungára* (*mãe de criação* em tupi-guarani) temos a vítima do boto – tema recorrente – gritando por socorro; *Nayá* é a história do surgimento da vitória-régia e *Japiim* fala do maravilhoso canto dessa ave e aconselha ao homem que não a mate.

As lendas de nº 1, 2, 4 e 5 foram escritas em Ré menor (*Tab. I*), entre 1933 e 1934, porém, as de nº 3, 8 e 9, também compostas no mesmo período, são em outras tonalidades. Todas as canções estão em tessitura confortável e não apresentam dificuldades técnicas, principalmente para a voz, o que nos leva a crer que o foco principal é o texto e a história, e não as demonstrações técnicas do canto. Percebe-se que a tonalidade, a tessitura e a construção melódica de fácil assimilação favorecem a compreensão do texto. A maioria das músicas de Waldemar Henrique era composta para ser cantada por sua irmã, Mara (1916 - 1975), que possuía voz grave, porém não encorpada e de impostação entre o canto lírico e o popular (tendendo mais para o popular)¹⁷. Supomos, assim, que a escolha das tonalidades pode ter sido feita de acordo com a voz dela. Mara possuía voz pequena, ideal para salas de concerto de menores proporções ou para execução em microfone, mas, ao contrário do que muitos pensavam, possuía uma grande tessitura vocal. Mara não gostava do estilo dramático e por isso não utilizava toda sua extensão vocal, além do mais não precisava “derramar-se em oitavas” no gênero que escolheu cantar (CLAVER FILHO, 1978, p. 92). “Para mim, a voz humana é o maior instrumento musical. Tenho verdadeira adoração por este instrumento vocal que consegue transmitir tanto e tão delicadamente.” Waldemar Henrique (*Ibidem*, 1978, p. 93)

¹⁷ Ouvi uma gravação de Mara em novembro de 2008 e conversei com Ronaldo Miranda, biógrafo de Waldemar Henrique, que ouviu Mara ao vivo várias vezes.

A música de W. Henrique parece ser mais apropriada para uma interpretação mais intimista. O próprio compositor dizia ser sua irmã a grande intérprete de sua obra, porque ela a compreendia muito bem. Infelizmente, Mara foi deixando de cantar por vontade própria, para se casar em 1939 com Jayme de Miranda Ferraz e depois para dedicar-se aos dois filhos e à casa. Cerca de doze anos depois, silenciou seu canto por completo, após cumprir viagens com recitais pelo norte e nordeste (CLAVER FILHO, 1978, p. 58). Alguns outros intérpretes da obra de Waldemar Henrique, citados por ele próprio são: Ana Maria Martins, que, segundo o compositor, “nos cantos rituais de candomblé e xangô, impressionou fortemente, pois, como *mezzo-soprano*, emprestou àqueles temas as peculiaridades sombrias da voz e o dramatismo transbordante de seu temperamento.” (*Ibidem*, p. 52); Maria Lúcia Godoy, cantora e poetisa que escreveu o poema da canção *Entretanto, eu canto*, musicado por Waldemar Henrique; Inezita Barroso, Clara Petraglia, Vanja Orico, Jorge Fernandes e Maria d’Apparecida.

O texto, sempre conectado à música, era uma das principais preocupações do compositor, que prezava o bom entendimento da história. Assim expressa Claver Filho (1978): “As onze canções que formam as “Lendas Amazônicas” são singelas, mas extremamente expressivas, exigindo, para interpretá-las, cantores que possam, antes de tudo, dizê-las e vivê-las, sem deturpar-lhes o sentido.” (p. 85). Na mesma obra, temos uma citação de Vicente Salles: “Mara criou um novo estilo de interpretação da canção brasileira: acabou com as mãos na cintura e o arfar dos agudos, imprimindo aos textos um valor definitivo.” (p. 57).

Conclui-se, então, que as *Lendas Amazônicas* são de fato uma série e não um ciclo, pois podem ser cantadas separadamente, sem trazer prejuízo ao grupo, e, apesar de possuírem uma ordem numérica pré-estabelecida pelo compositor – que não obedece à ordem cronológica de composição – a sequência da apresentação pode ser igualmente alterada ainda sem prejuízo da obra como um todo. O tema da série são as lendas da região amazônica: lenda do boto, da cobra grande, do tamba-tajá, da matintaperêra, do uirapuru, do curupira, da manha-nungara¹⁸, da vitória régia, do japiim, do pahy-tuna e da uiara. Como vimos, a unidade temática, texto ou procedimentos musicais não caracterizam, nesse caso, um ciclo, e sim uma série. Algumas outras séries do compositor, agrupadas por Claver Filho (1978, p. 84) são: canções

¹⁸ Esta não é exatamente uma lenda amazônica, apesar de contar uma história que tem a presença do boto. Manha Nungara fala também de uma figura muito presente na região, a mãe de criação, afinal são muitos os filhos de “botos” (pais desconhecidos). Poderia até se encaixar melhor na série “canções amazônicas” e não nas “lendas amazônicas”, mas o próprio compositor a colocou junto às lendas, talvez por se tratar de um assunto tão corriqueiro na região amazônica e por ter relação direta com a lenda nº 1, que fala do boto.

amazônicas, danças dramáticas regionais, temas indígenas, motivos infantis, folclore nordestino, folclore negro, motivos folclóricos de São Paulo, do Rio Grande do Sul, do Mato Grosso, de Minas Gerais e Portugal.

Considerando, então, que as canções formam uma série de peças subsistentes, apesar da sua relação intrinsecamente unida pela temática, propõe-se, na execução da série, a independência das interpretações. Cada música tem seu universo separado, isso é mostrado na sua construção, sem recorrências de temas (com exceção da figura do boto), ou citações que transitem entre elas. Respeitando a individualidade de cada composição, sugerimos a ideia de que cada peça mereça um tratamento diferenciado. O cantor – assim como os outros músicos envolvidos na *performance* – pode ressaltar essa consciência e por em relevo essa concepção de apresentação da obra.

3. ESCOLHA ESTÉTICA DE INTERPRETAÇÃO: alguns elementos necessários para uma boa interpretação da canção de câmara

Todo estudo de uma peça começa com o reconhecimento da partitura a ser estudada e com a leitura de seus elementos imanentes, como o ritmo, melodia e texto. Entretanto, para uma interpretação obter completo êxito, não basta o cantor dominar a técnica vocal ou possuir um timbre belo ou peculiar, é preciso também compreender as palavras do poema da canção (sentido do texto) e transmitir esse conhecimento na interpretação. É preciso contextualizar a canção e compreender seu sentido musical como um todo. O cantor precisa fazer um consistente estudo sobre o texto que irá cantar para não cometer enganos que poderiam levar a uma interpretação errônea. “Se o intérprete não convencer o público quanto à verdade dramática da sua mensagem, o exercício emocional que surge do envolvimento do público com a obra de arte não se dará. Sem carga emocional que baste para a realização desse processo, esvai-se o sentido da arte.” (ALIVERTI, 2003, p. 35)

Em um depoimento contido no livro de Ronaldo Miranda (1979), Waldemar Henrique fala sobre seu processo de composição:

Meu trabalho começa pela escolha da tonalidade adequada, passando pela ambientação melódica, ritmicamente subordinada às expressões do verso, o qual me indica as modulações necessárias, intervalos e acordes. Comentários e detalhes de harmonização depois complementam a missão do compositor. No meu caso, sou mais preocupado com o texto em função do cantor. Enfim, desejo escrever canções para serem cantadas, não arquivadas. (MIRANDA, 1979, p. 14)

O depoimento nos mostra que o compositor dava sempre muita importância ao texto, porém não deixava a música de lado e escolhia desde a tonalidade até os intervalos e acordes a serem utilizados. Em uma entrevista, vemos que o compositor não se preocupava tanto com a qualidade da emissão sonora e sim com a interpretação da música:

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**, porque a cantora lírica habituada a cantar textos para os quais ela dá pouca importância, ela dá importância aos cortamentos¹⁹ (*sic*), aos agudos ou aos graves, conforme o seu registro (...) ela se preocupa com a emissão vocal privilegiada, os apuros de interpretação, de respiração, de afinação da voz, de filamentos; enfim, uma série de comportamentos de preparação da voz que a absorve completamente;

¹⁹ Acredita-se que a palavra “cortamentos” contém erro de digitação. A palavra correta seria “portamentos”: escorregar (fazer leve *glissando*) de uma nota a outra ou pegar a nota real atacando por cima ou por baixo da altura a ser alcançada.

há mesmo cantoras que desenham toda a melodia belissimamente, mas não se percebeu o texto que ela cantou. Então, isso está certo quando se trata de uma cantora que vai cantar um trecho lírico, um trecho de ópera em que o importante realmente e a voz, é a melodia, é a sua categoria artística de cantora, o seu vocalismo perfeito. Agora, no meu caso, a cantora ideal é aquela que esquece tudo isso e pensa no texto, e diz uma coisa humilde que seja, modesta que seja, mas diz com muita expressão, com expressão que a gente tem ao contar um fato. (...) **Todas as minhas canções mereceram um respeito ao texto; esse texto, para mim, é que tem valor**, mesmo numa canção ritual de candomblé em que a palavra não diz nada; por exemplo, seja o ponto abaluayê, o abalogum, cujo texto quase não se percebe, pois são palavras nagô ou de outros idiomas. Aí a expressão é importante. (PEREIRA, 1984, p.119) [grifo nosso]

Mário de Andrade, amigo de Waldemar Henrique, em 1938 – nos *Anais do Primeiro Congresso da Língua Cantada* – notou que as mulheres geralmente eram boas cantoras da música brasileira e também:

[...] ao passo que em todas essas vozes há uma carícia, uma tenuidade, uma sensualidade perfeitamente femininas, os nossos cantores homens de voz mais essencialmente brasileira se caracterizam pela masculinidade vocal. Si (*sic*) é certa e penosa a grande ausência de vozes de baixo (como de contralto) no Brasil, não menos certa é a forte cor baritonada das nossas vozes mais caracteristicamente nacionais. Não o barítono italiano útil para “Os Barbeiros de Sevilha” (...) nem barítonos de belcanto. Mas **uma voz ao mesmo tempo tenorizante e serenamente forte**, duma carícia musculosa, sem falsetes nem outras falsificações sexuais. Nem argentinidades nem norteamericanismos. (ANDRADE, 1975, p.127) [grifo nosso]

Principalmente no caso da música de Waldemar Henrique, é até aconselhável que o cantor concentre-se mais na interpretação da música e no texto do que no virtuosismo, porém deve-se escolher alguma técnica de canto para emissão dos sons das canções, caso contrário poderemos perder a personalidade de cantores profissionais. Pensando em primeiro lugar na interpretação das palavras, como aconselhavam W. Henrique e Mário de Andrade, cada intérprete deve se manter em sua técnica vocal para que os elementos exclusivamente musicais não sejam perdidos, ou se tornará apenas um declamador, e não um declamador que canta. Em suma, um bom intérprete, no presente caso das *Lendas Amazônicas*, é aquele que conhece bem e expressa com a voz cantada as palavras das canções.

3.1. Compreendendo o texto das canções *Foi Bôto, Sinhá!* e *Uirapuru*

Mostraremos, nesta seção, a importância da contextualização das canções e compreensão semântica do texto para sua interpretação. Foram utilizados quatro exemplos de interpretações de canções de Waldemar Henrique feitas por artistas renomados e disponíveis no mercado fonográfico, que foram prejudicadas pela falta de preparação dos intérpretes. As duas canções são *Foi Bôto, Sinhá!*, com versos de Antônio Tavernard e *Uirapuru*, com versos de Waldemar Henrique, n^{os} 1 e 5 da série Lendas Amazônicas. Além de as três gravações apresentarem algum tipo de erro no texto, o que compromete o entendimento correto da história, nenhuma delas se encontra na tonalidade indicada na partitura original. Sobre as tonalidades alteradas, sabe-se que é comum sua transposição no gênero canção tanto na música popular quanto na música erudita. Não se costuma transpor árias de ópera, porque essas foram escritas especificamente para um determinado tipo de voz, e sua extensão, assim como a exploração de outros virtuosismos técnicos, muitas vezes é enorme, porém, tanto na canção brasileira, quanto no *lied* alemão ou canção francesa, por exemplo, é normal transpor a tonalidade para melhor se adequar à tessitura e cor de voz do cantor.

Gravação	Ano	Tonalidade	Tonalidade Original
1 – <i>Foi Bôto, Sinhá!</i>	LP 1976/CD 1994	Si menor	Ré menor
2 – <i>Foi Bôto, Sinhá!</i>	CD 1998	Si menor	Ré menor
3 – <i>Uirapuru</i>	CD 1993	Sol menor	Ré menor
4 – <i>Uirapuru</i>	CD 2002	Si menor	Ré menor

Tab. 2 – Numeração, ano e tonalidades das gravações

Sobre o poeta Antônio Tavernard

O teor de juventude impregnará a poesia de Tavernard com uma dose elevada do vigor de quem trabalha com a criação. Seja “romântica” ou “simbolista”, sua poesia é retrato de um artista amazônico, aquele que vivencia a explosão de mundos e de cores em permanente estado de criação, nesta região marcada por diversidades, riquezas, misérias, e confusas misturas em sua fauna e em sua flora, clima e cultura. (CRUZ, 2006)

Antônio de Nazareth Frazão Tavernard nasceu no dia 10 de outubro de 1908, na Vila de São João do Pinheiro, atual Icoaraci, distrito de Belém, e morreu no dia 2 de maio de 1936, aos 28 anos, da doença de Hansen. Terminou o ginásio em 1925 e, um ano depois, ingressou na Faculdade de Direito do Pará. Sua primeira residência, um chalé em estilo português, que ainda pode ser visitada hoje, fica à Rua Siqueira Mendes, número 585 em Icoaraci, PA.

Encontra-se, entretanto, deteriorada.²⁰ Antônio Tavernard escreveu quase duzentos poemas, um livro de contos e algumas peças de teatro.

Segundo Vicente Salles, escritor e pesquisador, “... quando o compositor ainda se encontrava em Belém e se aproximou de Antônio Tavernard, os dois traçaram juntos um programa em que a Amazônia, na música e na poesia, ganha pela primeira vez uma concessão de talentos realmente notáveis” (CLAVER FILHO, 1978, p. 88). Os dois artistas pareciam ter a mesma personalidade amazônica para escrever, por isso se acertaram tão bem na parceria das músicas, porém nunca se encontraram pessoalmente, e o contato dos dois se deu apenas por telefone.²¹

Assim comenta Vicente Salles, sobre o poeta Antônio Tavernard e sua poesia:

Foi o mais feliz dos seus (de Waldemar Henrique) letristas e estes versos musicados com tanta felicidade estão na memória do povo brasileiro. É uma poesia singular, talvez exótica, bem representativa da Amazônia. O poeta, algumas vezes – ou sempre que abordava assuntos amazônicos – conseguiu imprimir cenas e aspectos de um Brasil diferente. (...) Tavernard foi um produto espontâneo da Amazônia. Viveu profundamente os seus problemas; não os observou com a emoção do esteta que acordou subitamente num reino de fadas ou num mundo fantástico. (CLAVER FILHO, 1978, p. 89).

Aos lermos as palavras de Salles, vemos o quão Tavernard era parecido com Waldemar Henrique em relação à sua essência amazônica. Dentre suas obras conjuntas estão: *Fôï Bôto*, *Sinhá!*, *Tem pena da nega*, *Matintaperêra*, *Romance* e *Quando a saudade Acorda*, todas datadas de 1933.

²⁰ Informação cedida através de conversa por e-mail em 31 de março de 2008 com Benilton Cruz, autor de artigo sobre o poeta Antônio Tavernard.

²¹ Informação retirada de entrevista com uma irmã e o filho de Tavernard em 24 de setembro de 2008. Disponível em <<http://portalcultura.com.br/p2/clube/cultural/index.php?pg=agenda&top=cultural&id=76>>

3.1.1. *Foi Bôto, Sinhá!*

O texto de *Foi Bôto, Sinhá!*²²

v.1 Tajá-Panema chorou no terreiro, (bis)
v.2 E a virgem morena fugiu no costeiro.

v.3 Foi Bôto, Sinhá...
v.4 Foi Bôto, Sinhô!
v.5 Que veio tentá
v.6 E a moça levou
v.7 No tar dansará,
v.8 Aquele doutô,
v.9 Foi Bôto, Sinhá...
v.10 Foi Bôto, Sinhô!

v.11 Tajá-Panema se poz a chorá. (bis)
v.12 Quem tem filha moça é bom vigiá!

v.13 O Bôto não dorme
v.14 No fundo do rio
v.15 Seu dom é enorme
v.16 Quem quer que o viu
v.17 Que diga, que informe
v.18 Se lhe resistiu
v.19 O Bôto não dorme
v.20 No fundo do rio..

O poema possui vinte versos divididos em quatro estrofes e a música possui cinquenta e quatro compassos divididos em seis seções. É uma canção estrófica, em que há repetição das seções da música com textos diferentes. A divisão dos versos com relação aos compassos na música corresponde à divisão estrófica apresentada na *tab. 3*: tanto a divisão do poema quanto a da música são bem regulares. Ambas possuem proporcionalmente o mesmo número de compassos nas estrofes 1 e 3 e nas estrofes 2 e 4. O poema também apresenta o mesmo número de versos nas estrofes 1 e 3 e nas estrofes 2 e 4.

<i>Foi Bôto, Sinhá!</i> - 1933						
Poema		Estrofe 1	Estrofe 2	Estrofe 3	Estrofe 4	
			2 versos	8 versos	2 versos	8 versos
Música	Introdução	Estrofe 1	Estrofe 2	Estrofe 3	Estrofe 4	Coda
	3 compassos	8 compassos	12 compassos	8 compassos	12 compassos	3 compassos

Tab. 3 – Divisão estrófica e musical de *Foi Bôto, Sinhá!*

A capa da partitura da primeira edição de *Foi Bôto, Sinhá!* contém os seguintes dizeres sobre a lenda:

Corre nas margens dos rios Amazonas, Tocantins e seus afluentes, que em noites de lua-cheia sai o boto do fundo do mar transformado num belo rapaz, o qual dirigindo-se aos terreiros, em festa, dança e seduz as virgens morenas do arraial. Nessas noites, ouve-se bem alto o choro do tajapanema, a planta alma da beira dos rios, avisando a população do mal que se aproxima. (HENRIQUE, 1933)

Sobre o texto de *Foi Bôto, Sinhá!*

O texto de Tavernard conta a história de uma jovem enfeitada pelo boto sedutor e faz uma advertência “quem tem filha moça é bom vigiá”, porém, para compreendermos tal história, é

²² Foi mantida a ortografia original da partitura. Os números antes de cada frase são correspondentes à numeração dos versos.

preciso saber o significado de algumas palavras de uso regional, assim como outras que não são comumente utilizadas. Segue abaixo um pequeno glossário dessas palavras, retirado do artigo de Márcia ALIVERTI (2005, p. 284).

Tajá-panema - tajá: planta de folhas grandes e sem flor, muito comum e variada na Amazônia; panema: palavra indígena para tristeza. O Tajá-Panema é uma variedade de Tajá que “chora”, pois expele gotas de líquido de suas folhas. Segundo o povo da região, esse fenômeno dá-se como prenúncio de uma desgraça ou acontecimento triste.

Costeiro²³ - barco que percorre a orla dos rios.

Tar - Escrito com r no final para imitar a maneira “cabôca” de falar. É comum a troca do l pelo r no final das palavras.

Dansará - dançaral, local descampado, reservado às festas ribeirinhas. É onde o Boto costuma aparecer para seduzir as moças.

Dom - referente ao poder de encantamento do Boto e/ou ao membro viril.

Para Waldemar Henrique, o boto é o personagem mais fabuloso da mitologia brasileira, o mito que reina absoluto e destrona os demais, mesmo sendo um herói sem caráter, como Macunaíma, de Mário de Andrade (GODINHO, 1989, p. 69). Baseado nesse fascínio, o compositor ministrou uma palestra em agosto de 1971 intitulada *Fascínio e Persistência do Boto no Folclore Amazônico*, que pode ser lida em GODINHO (1989, pp. 69-77). Nela o compositor conta várias histórias e fala da forma e dos hábitos do boto. Comenta a falta de interesse de pesquisadores de folclore acerca do mito – entretanto cita alguns no decorrer da palestra – e diz que as lendas são sempre cercadas de muitos mistérios e complicações. Assim, quem se interessa mais pelo assunto boto são os poetas, músicos, pintores, prosadores e cineastas. Discorre sobre o parentesco do animal com a Uiara e afirma que ele é mais interessante até mesmo que outros importantes personagens, como o Uirapuru, Matintaperêra, Cobra Grande e o Curupira.

A lenda do boto costuma ser uma desculpa social para as moças que engravidam sem se casar, transferindo-as do papel de pecadoras para o papel de vítimas. É igualmente eficaz para o rapaz que não quer assumir compromisso, nem ser responsabilizado. Por ser uma saída socialmente aceitável, a lenda é contada ainda hoje, e, para muitos na região Amazônica, é verdadeira (Godinho, 1989, p. 70).

Considerações sobre duas gravações de *Foi Boto, Sinhá!*

Na gravação 1, como já comentado na monografia de CLAVER FILHO (1978), a intérprete

²³ “Costeiro – Denominam-se as embarcações de médio e grande porte que, ao longo dos rios amazônicos, aportam nas encostas das principais cidades ribeirinhas.” (HENRIQUE, 1999)

canta que “a virgem morena fugiu pro mosteiro”, ao invés do original “a virgem morena fugiu no costeiro” (v.2). Nesse caso, uma palavra trocada modificou o sentido da história. “Costeiro” se refere à costa, neste caso é um barco que percorre a orla do rio; “mosteiro” é o local onde vivem isolados os monges e monjas, convento. No sentido verdadeiro do texto, a planta (tajá-panema) prevê a desgraça e ela acontece. A jovem virgem corre em direção ao rio para encontrar-se com o boto e desaparece, como denunciou o tajá-panema. Se a jovem tivesse fugido para um mosteiro ela não teria sido raptada pelo boto e estaria salva. A intérprete canta também “e o tar dansará” ao invés do original “no tar dansará”, que significa “no tal dançaral” (vide glossário).

O narrador conta um caso infeliz antes de fazer a importante advertência “quem tem filha moça é bom vigiá”, que é enfatizada logo em seguida pela impossibilidade de alguma moça escapar, pois o boto possui poderes mágicos, por isso a única escapatória é realmente vigiar as filhas para que não sejam seduzidas por ele.

Na gravação de número 2, a cantora também usou “e o tar dansará” (v.7) ao invés do original “no tar dansará” e “fugiu pro costeiro” ao invés do original “no costeiro” (v.2). O boto veio “tentar” e levou a moça “no tar” dançaral e não “e o tar”, pois dessa forma a letra não faz sentido. A virgem também não foge “para” o barco costeiro, e sim “no” barco, em direção a outro lugar.

3.1.2. Uirapuru

O texto de Uirapuru²⁴

- v.1 Certa vez de “montaria” 7
v.2 eu descia um “paraná” 7
v.3 o caboclo que remava 7
v.4 não parava de falá (r) 7
v.5 Á, á...Não parava de falá (r) 9
v.6 Á, á...que cabôclo falador ... 9
- v.7 Me contou do “lobishomi” 7
v.8 da mãe-d’água, do tajá, 7
v.9 disse do jurutahy 7
v.10 que se ri pro luar 6
v.11 Á, á... que se ri pro luar 8
v.12 Á, á...Que cabôclo falador ... 9
- v.13 Que mangava de visagem 7
v.14 que matou surucucú 7
v.15 e jurou com pavulagem 7
v.16 que pegou uirapurú 7
v.17 Á, á... que pegou uirapurú 9
v.18 Á, á... que cabôclo tentador... 9
- v.19 Cabôclinho meu amor, 7
v.20 arranja um pra mim 6
v.21 ando “rôxa” prá pegar 7
v.22 “um zinho” assim; 4
v.23 o diabo foi-se embora, 7
v.24 não quiz me dar 4
v.25 vou juntar meu dinheirinho 7
v.26 prá poder comprar. 5
- v.27 Mas, no dia que eu comprar 7
v.28 o caboclo vai sofrer 7
v.29 eu vou desassocêgar 7
v.30 o seu bem-querer 5
v.31 Á, á... o seu bem-querer 7
v.32 Á, á... ora deixa ele prá lá... 7

A capa da partitura da primeira edição contém os seguintes dizeres sobre a lenda do Uirapuru:

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 tão caprichosos gorjeios que todos os seres, presos e fascinados, quietam-se à escuta. Mas, para os habitantes supersticiosos do grande vale, **possuir um uirapuru 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.** Então caçam-no impiedosamente. Arrumam-no. Vendem-no. Nas cidades, o *feitico* 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. (HENRIQUE, 1934 e CLAVER FILHO, 1978, p. 87) [grifo nosso]

Sobre o texto de Uirapuru

O poema de Waldemar Henrique conta, com bom humor, a história de uma mulher e um caboclo, que discutem acerca de um poderoso amuleto que traz amor e fortuna. Essa canção também tem uma história que, para ser completamente compreendida, necessita de algumas explicações sobre palavras de uso regional e que hoje não são comumente utilizadas.

²⁴ Foi mantida a ortografia original da partitura. Os números antes de cada frase são correspondentes à numeração dos versos. Os números após cada versos representam o número de sílabas poéticas de cada verso.

Montaria – canoa ligeira feita de um só bloco de madeira.

Paraná²⁵ – braço de rio.

Lobishomi – lobisomem.

Mãe-d'água – figura lendária de bela mulher que mora no fundo do rio e encanta aqueles que a vêem ou ouvem sua voz, levando-os para as águas profundas de onde não retornam nunca mais.

Tajá – planta de grandes folhas verdes, sem flor, de muita variedade na Amazônia e à qual se atribuem poderes mágicos.

Jurutahy²⁶ – pássaro que possui um canto triste.

Visagem – fantasma, aparição.

Surucucú – cobra de grandes proporções e das mais venenosas da Amazônia.

Pavulagem – gabolice, fanfarronada.

Uirapurú – passarinho da Amazônia de canto especial, o artista da floresta.

“Rôxa” – roxa de vontade, com muita vontade.

“Um zinho” – só um, apenas um. ” (Glossário retirado de ALIVERTI, 2005, pp. 299-300.)

O canto do uirapuru possui aproximadamente duas oitavas, alternando sons muito agudos e graves em uma velocidade rápida, é quase diatônico. Ele não canta exatamente uma melodia considerada *cantabile*, mas impressiona bastante por sua estranheza construtiva. Sobre o pássaro Uirapuru:

Comprimento: 12,5 cm. Presente em quase toda a Amazônia brasileira, com exceção do alto Rio Negro e da região a leste do Rio Tapajós. Encontrado também em todos os demais países amazônicos - Guianas, Venezuela, Colômbia, Equador, Peru e Bolívia. É localmente comum no estrato inferior de florestas úmidas, principalmente na terra firme, mas também em florestas de várzea. Vive aos pares ou em pequenos grupos. Desloca-se pulando pelo chão, junto a emaranhados de vegetação, capturando insetos também em folhas. Eventualmente segue formigas-de-correição e, às vezes, junta-se a outras espécies de uirapurus em sua busca aos insetos. É muito famoso pelo seu canto melodioso e agradável, considerado um dos mais belos da floresta. Porém, não é verdade a crendice de que o uirapuru-verdadeiro cantaria apenas uma vez ao ano, ou mesmo que os outros pássaros silenciariam ao ouvir seu canto. Põe 2 ovos brancos. Conhecido também como corneta, músico e músico-da-mata. (ELETRONORTE, 2000)

O texto da canção está originalmente no gênero feminino, e o narrador é sempre a própria cantora; é uma história vivida por ela e contada ao ouvinte. Essa interlocução muda apenas no início da segunda parte da música (vs. 19 a 22), quando ela, ao invés de se dirigir ao ouvinte, se dirige ao próprio caboclo, de quem tanto reclamou na primeira parte da música. Agora, entretanto, o caboclo é tratado com um carinho cínico e interesseiro, para tentar convencê-lo a arranjar um uirapuru para ela, o que não acontece. No v. 23, volta a se dirigir ao ouvinte, prometendo uma vingança contra o cabôclo (vs. 28 a 31), porém, pensativa, se convence de que é melhor deixá-lo “pra lá” (v. 32).

²⁵ “Paraná – assim se chamam, na Amazônia, os braços de rios que cortam a floresta.” (HENRIQUE, 1999)

²⁶ “Jurutai – Ave que não canta de dia. À noite emite um canto estranho, como uma gargalhada, apavorando a quem ouve.” (*Ibidem*)

Em palestra proferida sobre o Amazonas, por volta de 1964, Waldemar Henrique fala da lenda do *Uirapuru*:

Há uma variedade de pássaros da *familia dos uira*. Alguns têm um canto lindíssimo, outros não. Alguns são de espécie vulgar, outros são vistosos. Somente os pajés e os velhos conhecedores, sabem quando o passarinho *uira é puru, purú*, quer dizer: 'o verdadeiro'. E estes é que, preparados são vendidos por altos preços. Dizem até que quando o uirapuru é roubado, o efeito é mais eficaz. Atrai amores, fortuna, boa sorte a quem o possui... (GODINHO, 1989, p. 57)

O poema possui trinta e dois versos divididos em cinco estrofes e a música possui cinquenta e dois compassos divididos em seis seções. Apesar de o poema não possuir métrica regular, – o mesmo número de sílabas poéticas em cada verso – o compositor faz com que a canção soe regular, pois compensa essa irregularidade por meio do ritmo musical. Como o texto é do próprio compositor e foi escrito para essa canção, intuímos que a regularidade dos versos foi concebida de acordo com um condicionamento rítmico e melódico, uma vez que a criação da letra e da música estão intrinsecamente conectados. Nota-se que a regularidade se encontra também na proporção do número de versos para o número de compassos em cada estrofe. A única exceção ocorre na estrofe 4, que no texto possui oito versos – a única com dois versos a mais que as outras – mantendo, entretanto, o mesmo número de compassos que as demais. Alguns versos da estrofe 4 possuem menos sílabas poéticas, ou seja, são menores que os versos das três primeiras estrofes, assim, o compositor fez um ajuste musical alongando algumas notas e encurtando outras, de forma que todas as estrofes ficassem com o mesmo número de compassos (vide partitura de *Uirapuru* em anexos).

<i>Uirapuru</i> - 1934						
Poema		Estrofe 1	Estrofe2	Estrofe 3	Estrofe 4	Estrofe 5
			6 versos	6 versos	6 versos	8 versos
Música	Introdução	Estrofe 1	Estrofe2	Estrofe 3	Estrofe 4	Estrofe 5
	7 compassos	9 compassos	9 compassos	9 compassos	9 compassos	9 compassos

Tab. 4 – Divisão estrófica e musical de *Uirapuru*

Considerações sobre duas gravações de *Uirapuru*

Na gravação 3, a intérprete omite toda a terceira estrofe da música (vs. 13 a 18) e faz com que o texto perca o sentido, uma vez que é justamente nessa estrofe que a narradora fica interessada pelo caboclo, porque ele pegou o Uirapuru. Esse é, justamente, o trecho em que se anuncia o tema principal da música, fator essencial para a construção da trama do texto da canção. Sem essa estrofe a música perde o sentido, inclusive o título fica sem propósito. Por

que a música se chamaria Uirapuru se nela não se menciona nada sobre isso? Além disso, a intérprete troca a palavra Jurutahy – pássaro que possui canto triste – por Jutá – árvore de grande porte, comum na Amazônia. No texto, um pássaro “que se ri pro luar” (v.9) é mais plausível do que uma árvore “que se ri pro luar”. Troca também “eu descia um paraná”, que é um braço do rio por “o paraná”, dando a entender que a narradora descia o estado do Paraná ou o Rio Paraná. A troca da palavra “lobishomi” (v.7), de uso regional por “lobisomem”, linguagem culta, não compromete o sentido do trecho, pois a palavra é a mesma, porém contraria a escrita do compositor, que quis representar um sotaque regional nas palavras indicadas. Troca também “deixa ele pra lá” (v.32) por “deixa isso pra lá”; “á, á...” por “ou ou”; “diabo” (v.23) por “danado”, “roxa” (v.21) por “doida” e “o caboclo” por “esse danado”, e ainda omite o “mas” dos verso 27, “mas no dia que eu comprar”. Essas seis últimas alterações não comprometem o entendimento do texto, mas revelam a falta de contato com a partitura, demonstrando talvez a ocorrência de aprendizado oral ou informal da peça.

Na gravação 4, a intérprete canta os versos 9, 10 e 11 (disse do jurutahy/ que se ri pro luar/ á, á, que se ri pro luar) da seguinte forma: “disse pro juruthay/ que se riu do luar/ ai ai, que se riu pro luar”. Nesse caso, apenas esse trecho foi alterado e o entendimento da história como um todo não ficou comprometido, como no caso anterior. Entretanto a troca das palavras “pro”, “riu” e “do” também mostra a falta de compreensão do texto escrito na partitura ou falta de leitura do mesmo. O verso 11 é a repetição do verso 10 acrescido apenas da inflexão “á, á”, repetindo inclusive as mesmas notas da melodia. A intérprete troca a inflexão por “ai, ai” e altera a preposição “do luar” para “pro luar”, fazendo com que a repetição do verso não aconteça. A troca da palavra “mangava” (v. 13) por “zombava” não compromete em nada o entendimento do texto, por serem sinônimas.

Conclusão

É aconselhável, portanto, que o intérprete pesquise o significado de palavras desconhecidas no texto da canção e procure compreender a contextualização da mesma antes de cantá-la. É difícil passar para o público uma história com palavras que poucos conhecem, e, na maioria das vezes, o público não entende o sentido todo. Pode-se dar, então, uma pequena explicação sobre a história antes da apresentação musical. Fora isso, quando o cantor não compreende o que está cantando, mais difícil ainda será para a audiência entender. Quando o cantor capta o sentido do texto, não somente fica mais fácil para ele interpretar a música utilizando outros recursos, como gestos, olhares e entonações – além de manter a integridade da obra – quanto

mais fácil e prazeroso será para o público ouvi-la e entendê-la.

3.2. Impostação, Dicção e Pronúncia

A forma e grau de impostação da voz e a adequação do seu timbre para utilização na música erudita brasileira são assuntos relevantes, tendo-se em vista as mudanças do gosto estético do ouvinte e do intérprete ocorridas durante o século XX. A Era do Rádio no Brasil abrangeu desde 1922, ano da primeira transmissão radiofônica oficial no Brasil até o início da década de 1960²⁷. Antes de haver transmissões radiofônicas e gravações, as músicas eram transmitidas de forma oral, audições ao vivo ou por partituras. Heloísa Valente (2003), em seu livro *As vozes da Canção na Mídia*, nos dá uma ideia do trajeto da música antes executada ao vivo, agora facilmente acessada pelos ouvintes.

Eis o trajeto da canção: da execução ao vivo, às suas múltiplas camadas de mediatização técnica. O advento da eletricidade, da eletrônica e da informática, deu origem às mídias, significando uma revolução com consequências sem precedentes em toda a história da paisagem sonora: o mundo tornou-se esquizofônico. Voltemos a esse conceito, já apresentado no primeiro capítulo.

Como assinala Murray Schafer, teórico da *paisagem sonora*, a revolução elétrica não apenas acentuou muito (*sic*) dos efeitos trazido (*sic*) pela revolução industrial, como também engendrou outras novidades: a multiplicação de fontes sonoras e o maior domínio territorial acústico. De acordo com Schafer, isso se deu, inicialmente, com a invenção do fonógrafo, do rádio e do telefone. Esses aparelhos – as mídias sonoras – afetaram a percepção de forma avassaladora e definitiva. Até então, cada som da paisagem sonora era único e irrepetível. As formas de mediatização técnica do som que foram surgindo e se aperfeiçoando, ao longo dos anos, abalaram irrevogavelmente tanto a natureza, quanto a produção e difusão do som, uma vez que possibilitaram, pela primeira vez na história, que este se libertasse do espaço e do tempo, fenômeno denominado por R. Murray Schafer pelo neologismo *esquizofonia*.

Por ser transferível espaço-temporalmente, a performance perde suas características ritualísticas. Até o advento do fonógrafo, a audição de uma obra sinfônica estava condicionada à presença do espectador-ouvinte na sala de concerto, onde a orquestra executava a música ao vivo. Com o surgimento do disco, em suas várias fases, a fruição da obra *in praesentia* tornou-se facultativa. Também uma peça orquestral pode ser apreciada solitariamente. (p. 62)

Quando se iniciou a Era do Rádio, não existia uma grande barreira para o público entre a música popular e a erudita, mesmo assim sua descensão era prevista. “O rádio foi lançado no Brasil por um grupo de intelectuais que via no veículo a possibilidade de elevar o nível cultural do país”. (CABRALE, 2002, p. 22). E “à medida que o rádio ia se popularizando, passava a sofrer fortes críticas de uma parte da intelectualidade, que insistia em mantê-lo

²⁷ CABRALE, 2002, p.7;

http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/aj/FCRB_LiaCalabre_Participacao_radio_cotidano_sociedade_brasileira.pdf e <http://www.microfone.jor.br/historia.htm#aerado>

como um veículo com fins educativos e divulgador da produção cultural erudita.” (*Ibidem*, p. 23)

Muitos cantores, como Linda e Dircinha Batista, Isaura Garcia, Elizete Cardoso, Leny de Andrade, Vicente Celestino – “o tenor” e Orlando Silva, cantavam com voz mais impostada, herança das técnicas e ideais do canto europeu, estilo até então difundido no Brasil. Maysa (1936 – 1977), por exemplo, cantava com a voz mais colocada e encorpada, utilizava vibrato e até mesmo ornamentos como portamentos, grupetos e apojeturas. Também Carmen Miranda (1909 – 1955), grande estrela do disco, rádio, cinema e palcos entre 1930 e 1939, possuía voz colocada, utilizava portamentos e a forma “italianada” de pronunciar os “erres” rolados, como era comum nessa época e também entre os cantores líricos até hoje²⁸. O modo de cantar popular foi se modificando ao longo dos anos, bem como o gosto do público, acrescido da sede por inovações. Carmen Miranda conhecia Waldemar Henrique e fez inclusive uma apresentação, em abril de 1936, no mesmo evento de que ele e sua irmã Mara participaram. Todos foram convidados pelo diretor artístico da rádio Tupi, Ayres de Andrade, a ilustrar musicalmente uma conferência intitulada *Aspectos do Lirismo na música popular* (Castro, 2005, p. 144).

Esse estilo impostado vinha da influência do canto lírico, como por exemplo da escola italiana de canto dos séculos XVII a XIX e a técnica do *bel canto*. “*O bel canto*, ou mais exatamente, as diversas escolas do canto europeu têm sido até agora a única base de estudos, a única fonte de exemplos, a única lei de conduta do canto erudito nacional.” (ANDRADE, 1975, p.123). O microfone foi inventado em 1877 e em 1886 se deu o desenvolvimento do gramofone e do disco plano para registrar os sons. Em 1900 é inaugurada a Gram-O-Phone, a primeira fábrica de discos, máquinas "falantes" e gravadora do país, quando o microfone passa então a ser amplamente utilizado para gravações e ampliações na música (Revista Morashá online²⁹). Até então todas as vozes eram ouvidas somente ao vivo e sem ampliações. Quando sua audição se dava em teatros com muitas pessoas, era necessária utilização de técnica de canto lírico, pois assim são projetadas as vozes líricas nos teatros.

²⁸ Rolar levemente a língua na pronúncia da consoante “r” é um recurso muito utilizado por tradição para se fazer ouvir bem nos teatros e para que a palavra seja bem compreendida, uma vez que quando pronunciamos o “r” surdo, corre-se o risco do ouvinte não entendê-la.

²⁹ http://www.morasha.com.br/conteudo/artigos/artigos_view.asp?a=564&p=1

Nessa dissertação não entraremos no mérito de discutir questões profundas sobre técnica vocal. Como referências bibliográficas sobre o assunto, recomendamos os livros *O Canto Antigo Italiano*, de Alberto Pacheco (2006) e, de James Stark, *Bel Canto – A History of Vocal Pedagogy* (1999) aliados, é claro, aos estudos com professores de canto no Brasil e ao estudo da dicção e pronúncia no canto brasileiro, pois esse quesito não pode ser estudado com base na técnica europeia. Como sugestões de bibliografia para a questão da dicção e pronúncia, ver, por exemplo, revista *Per Musi* v. 15, ano 2007; artigo de KAYAMA *et al.*, na revista eletrônica da Anppom, *OPUS*, 2007; o livro *Aspectos da Música Brasileira*, de Mário de Andrade, 1975; e os anexos *Normas para a boa pronúncia da língua nacional no canto erudito*, contidos no livro *A Canção Brasileira de câmara*, de Vasco Mariz, 2002.

Quando as gravações ficaram mais acessíveis e populares no Brasil, em 1930, eram feitas com o cantor bem perto do microfone, e a orquestra posicionada bem mais afastada. Tudo era captado e gravado ao vivo.

O processo de gravação era o mesmo em qualquer estúdio. O registro era feito direto numa mistura de goma-laca com cera de carnaúba, de uma só vez, com o cantor e a orquestra juntos, diante de um único microfone – o cantor, com a boca bem perto dele, e a orquestra, logo atrás; terminada a sua parte, o cantor tinha de se agachar ou de sair da frente, para não bloquear o som da orquestra. Gravavam-se dois takes de cada música; no máximo três. O primeiro, para repassar o arranjo em relação ao tempo – um relógio na parede marcava o limite dos três minutos e meio, compatível com o espaço de um disco normal, de dez polegadas (preferia-se que a gravação não ultrapassasse três minutos. O segundo take já era pra valer. No caso de alguma imperfeição (quase sempre técnica, porque era raro um artista errar), tirava-se um terceiro, que era o definitivo, embora às vezes o segundo take fosse conservado. Um disco, correspondendo a duas faces, podia ser gravado em menos de 20 minutos. (Castro, 2005, p. 65)

O rádio trouxe inovações técnicas e em pouco tempo tornou-se o principal veículo de comunicação em massa. Como cita Cabrale, “O chamado período ‘áureo do rádio brasileiro’ concentra-se entre 1945 até os últimos anos da década de 50.”(Cabrale online³⁰). O rádio foi também o principal divulgador de grandes artistas brasileiros, como Carmen Miranda, Radamés Gnattali, Dorival Caymmi, Noel Rosa, Waldemar Henrique, Ciro Monteiro, Moreira da Silva, Francisco Alves, Silvio Caldas, Orlando Silva, Emilinha Borba, dentre outros.

Acostumados a cantar repertório operístico, os cantores líricos, quando cantam música

³⁰http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/a-j/FCRB_LiaCalabre_Participacao_radio_cotidiano_sociedade_brasileira.pdf

brasileira, geralmente tendem a não colocar a voz da mesma maneira, pois, ao impostarem muito, a inteligibilidade do texto em português pode ficar comprometida. Já um cantor essencialmente popular não tem opção, pois não possui a técnica de impositação e projeção do canto lírico, e geralmente depende do microfone para se fazer ouvir, mesmo tendo voz possante. Além disso, o local e as condições das apresentações de um cantor lírico e de um cantor popular costumam ser diferentes. Os cantores líricos cantam em teatros e locais com acústica que possibilitam a projeção da voz sem microfone, utilizando uma técnica de impositação de voz. Geralmente não se ouve conversa da audiência durante sua apresentação e eles cantam acompanhados de instrumentos acústicos. Já os cantores populares cantam em locais abertos, como praças ou locais onde é permitida a conversa durante o show; ou fechados, como teatros, mas geralmente têm sua banda inteira amplificada, o que impossibilita a competição sonora, sendo inviável cantar sem microfone com uma banda inteira amplificada, que produz sons de muita intensidade.

Seja o cantor popular ou erudito, são as escolhas interpretativas e do repertório adequado que o levam a executar bem a obra. Unir o timbre, colocação de voz e boa pronúncia eram alguns dos aspectos defendidos por Mário de Andrade³¹ (1975, p.127) para um fazer musical brasileiro. Martha Herr (2004)³² comenta em seu artigo – *Um modelo para interpretação de canção brasileira nas visões de Mário de Andrade e Oswaldo de Souza* – sobre o timbre defendido por Mário de Andrade, já mencionado anteriormente no início do capítulo 3, “Escolha estética de interpretação” sobre a tendência dos cantores eruditos quanto à impositação vocal:

Pela própria natureza, a técnica vocal erudita serve como equalizador de timbres. Certamente a voz de um cantor é diferente da voz de outro, mas a diferença na música erudita é bem menor. Na música popular, na qual o modelo fonador é o da fala, diferenças tímbricas entre vozes são mais valorizadas. Hoje, Milton Nascimento e Martinho da Vila estão entre os cantores que têm esse timbre de “barítono tenorizante” do qual Andrade falava. O cantor erudito pode se aproximar desse timbre, talvez, dando atenção à adequação da sua dicção, já que a fala brasileira tem um timbre caracteristicamente nasal. A tendência entre cantores eruditos hoje é “impostar” menos a voz nas canções brasileiras para aproximar-se do modelo do canto popular. É o que o público aprecia mais. (HERR, 2004, pp. 4-5)

Vejamos o que ALIVERTI (2005) nos fala sobre colocação da voz na canção *Uirapuru*:

³¹ Mario de Andrade (1893 – 1945).

³² Martha Herr é Doutora em Música pelo Michigan State University, coordenadora da área de Canto da UNESP em São Paulo e professora na pós-graduação e Vice-Presidente da Associação Brasileira de Canto.

Devemos nos esmerar para não deformar as palavras com uma impositação exagerada. A voz deve ser bem colocada, mas sem parecer artificial, pois a presença constante das semicolcheias na parte do canto nos mostra que o texto tem primazia sobre a melodia. (p. 300)

Podemos utilizar essa citação não somente para esta canção, mas também para todas as *lendas amazônicas* de W. Henrique, pois nenhuma oferece dificuldade técnica para o cantor, como notas muito agudas, e valorizam mais a história do que a melodia em si.

A dicção e a pronúncia do português nas canções brasileiras têm sido alvo de preocupação e discussão, ao longo dos tempos, por vários grupos de intérpretes e pesquisadores brasileiros, como Mário de Andrade e o Grupo Resgate da Canção Brasileira, como um exemplo bem atual. Ressaltamos também a publicação na revista *Per Musi* v. 15, ano 2007 – inteiramente dedicada à voz – de dois artigos sobre a boa pronúncia da língua portuguesa para o canto, além do artigo de KAYAMA *et al.*, na revista eletrônica da Anppom, *OPUS*, 2007. É comum cantores líricos ouvirem queixas dos ouvintes que não os compreendem quando cantam em português. A presença de sons nasalados, em contraposição aos sons abertos de idiomas como o alemão e o italiano, por exemplo, dificulta o bom entendimento do texto, uma vez que para cantarmos precisamos de vogais bem definidas, puras³³. Mário de Andrade possui um capítulo de 21 páginas em seu livro *Aspectos da Música Brasileira* (1975) intitulado *A Pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos*, além de se referir à nasalidade brasileira em outros textos, como por exemplo nesta frase, que abre o outro capítulo, *Dificuldades vocais*³⁴, do mesmo livro em questão: “Observemos, por exemplo, o problema das sílabas nasais importantíssimo.” (ANDRADE, 1975, p.51) E, por quarenta e duas páginas, cita inúmeras dificuldades vocais, ilustradas por muitos exemplos. Além disso, o português possui várias palavras que aceitam mais de uma pronúncia diferente, não somente pela variação coloquial, mas também por causa dos sotaques de cada região.

Portanto, conclui-se que há uma questão a ser ponderada pelo intérprete quanto à pronúncia e dicção do texto nas canções de W. Henrique. Ela pode ser escolhida pelo intérprete baseada na linguagem utilizada no poema de cada canção (coloquial ou formal), nas normas da boa

³³ Dois mecanismos principais dão origem a toda a variedade possível de *vogais puras*. O primeiro consiste na alteração de comprimento e de diâmetro que afeta o tubo vocal pela razão do movimento da laringe e da faringe. (...) O segundo mecanismo consiste nas modificações de forma que o tubo vocal recebe pela razão dos movimentos da língua. Assim afirma Manuel P. R. Garcia em *O Canto Antigo Italiano*, Pacheco (2006, pp. 287-288).

³⁴ *A Pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos e Dificuldades vocais* foram publicados primeiramente em 1938 nos Anais do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada.

pronúncia do português cantado, ou utilizando o bom senso na junção de critérios escolhidos. O texto de *Uirapuru* revela uma linguagem bastante informal, tendo como exemplos as palavras entre aspas expostas no poema e a palavra “falá(r)”, sem o “r” no final – indicações do próprio compositor. Assim, o intérprete pode colocar-se no lugar da narradora que conta a história e cantar como se fosse ela, podendo escolher, por exemplo, pronunciar “descia” (v.2) como “discia”, “desassossegar” (v.29) como “dissassussegar” e tomar liberdades para cortar outros “erres” de finais de palavras, como por exemplo “falador” (v.6), “comprar” (v.27) e “sofrer” (v.28) para enfatizar as características do personagem, sem alteração do sentido do texto.

Outra opção é apenas seguir as indicações do compositor e pronunciar as outras palavras da música como indicam as *Normas para a boa pronúncia da língua nacional no canto erudito*, ditadas pelo Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, realizado do dia sete ao dia quatorze de julho de 1937, em São Paulo, contidas em Mariz, (2002, pp. 277-319). Quem deseja uma interpretação com pronúncia mais atual, deverá consultar a revista eletrônica OPUS, v. 13, n.2 (dez. 2007), onde há o artigo *PB cantado: normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito*, escrito por vários pesquisadores do assunto, como Kayama, Carvalho, Castro, Herr, Rubim, Pádua e Mattos.

Não é nosso intuito aqui discutir as questões relacionadas às normas do português cantado em 1937 ou em 2007, mas sim chamar atenção para a sua existência e para a coerência de nossas escolhas pessoais na pronúncia do texto de cada canção. “A fixação dessas normas não implica de forma alguma a fixação definitiva e irreversível da fonética da língua padrão. Por isso mesmo, foram chamadas ‘normas’, e não ‘leis’.” (em Mariz, 2002, p. 316). Assim, utilizando o bom senso, podemos convencionar nossa pronúncia, mantendo a unidade. Ou seja, se escolhermos pronunciar os “erres” de forma levemente “rolada”, como em “areia”, devemos mantê-los todos dessa maneira. Caso optemos por pronunciar os “erres” mais “surdos”, como na palavra “arredio”, devemos manter, da mesma forma, os “erres” equivalentes na canção inteira. Um exemplo contrário à linguagem coloquial seria a canção *Nayá*, que possui um texto em linguagem formal e pode ser pronunciado conforme pronúncia do português culto e sem regionalismos. Ao longo de nossas sugestões interpretativas, no capítulo 4, falaremos quais foram os recursos adotados.

3.3. Análise de gravações das canções *Foi Bôto, Sinhá!* e *Uirapuru*

A pesquisa deste capítulo consiste em analisar auditivamente – através da escuta analítica de gravações – a interpretação de diferentes cantores em diferentes anos, a fim de compreender melhor a canção e suas possibilidades interpretativas. Essa análise auditiva consiste em ouvir a gravação e descrever os itens que chamam mais a atenção. A ideia de comparar as gravações partiu de uma disciplina (*Análise Musical Aplicada à Performance*) feita no mestrado em música da Escola de Música da UFMG com o Prof. Mauricio Garcia Freire em 2007. As gravações eram ordenadas por ano de gravação, e uma série de quesitos era avaliada. Estes itens variavam conforme a pretensão da análise. Poderia ser mais informal, como audição geral e conclusão, ou mais formal, como análise de agógica, dinâmica, timbre, andamento, entre outras implicações. Optamos aqui por fazer uma análise mais geral e auditiva, uma breve descrição da gravação em questão e comentários gerais, como, por exemplo, que tipo de voz (popular, lírica ou mista) foi utilizada pelos cantores. Waldemar Henrique era amigo de Mário de Andrade, e ambos acreditavam em um timbre essencialmente brasileiro, que falasse à alma e não somente tivesse uma bela emissão vocal e repetisse as notas. “Mas então, o que é o timbre nacional? (...) **nada melhor** (*sic*) **que o disco** para demonstrar o que é o timbre, a entoação, o caráter vocal do nosso povo.” [grifo nosso] (ANDRADE, 1975, p. 127)

Não pretendemos classificar as gravações qualitativamente, e sim descrever o que nos chama atenção em cada uma delas. Em algumas, o comentário terá maior foco nas inflexões da voz, em outras, na introdução do piano. Indicaremos, em cada canção, o andamento aproximado realizado pelos intérpretes para verificar o mais utilizado, a fim de sugerir, no capítulo 4, mediante as considerações, um andamento que nos pareça adequado à interpretação dessa canção. Uma das principais observações será quanto à impostação da voz: lírica, popular ou entre o lírico e popular, que aqui chamaremos de voz mista. Como foi citado por Herr (2004, p.5), essa é a maneira mais apreciada pelo público e também a mais escolhida pelos cantores eruditos atualmente.

As canções *Foi Bôto, Sinhá!* e *Uirapuru* foram escolhidas por serem muito conhecidas do público e termos tido acesso a grande número de gravações de cada uma delas.

3.3.1. *Fôï Bôto, Sinhá!*

Nosso objeto de estudo nesta seção será a canção *Foi Bôto, Sinhá!*, lenda amazônica nº 1, com letra de Antônio Tavernard e música de Waldemar Henrique, composta em 1933, originalmente para piano e voz, na tonalidade de Ré menor. A tessitura de *Foi Bôto, Sinhá!* para a voz é de uma oitava (Ré3 - Ré4). O texto conta a história de uma jovem virgem levada pelo mito do boto sedutor. Na verdade a jovem foge no barco ‘costeiro’ que percorre a orla do rio, conforme esclarecido em glossário de ALIVERTI (2005, p. 284) e HENRIQUE (1999). Podemos entender, então, que a jovem foge sozinha no costeiro, hipnotizada pelo feitiço do boto, e, talvez, para evitar constrangimento para sua família por engravidar antes do casamento.

Para a análise aqui proposta, foram encontradas 7 gravações de *Fôï Bôto, Sinhá!*, ordenadas na tabela 5 por ano de gravação. As gravações que foram feitas nos anos de 1934, 1955, 1956 e 1957 não foram encontradas para audição. A gravação de número 2, devido as suas particularidades, foi anteriormente analisada em relação ao texto, no subcapítulo 3.1. *Compreendendo o texto das canções Foi Bôto, Sinhá! e Uirapuru.*

Gravações	Principal(ais) intérpretes	Ano da gravação	Minutagem	Versão	Tonalidade
1	Maria Lúcia Godoy e Neco	LP 1969	1'45"	Arranjada	Ré menor
2	Jane Duboc	LP 1976/ CD 1994	2'07"	Arranjada	Si menor
3	Ruth Staerke	LP 1987/ CD 1998	1'56"	Arranjada	Mi menor
4	Mônica Salmaso	CD 1998	3'40"	Arranjada	Si menor
5	Adriane Queiroz e Arthur Moreira Lima	CD 10 e 11 dez. 1999	3'15"	Original	Fá menor
6	Andréa Pinheiro	CD 2001	4'32"	Arranjada	Lá menor
7	Janette Dornellas e Vânia Marise	CD 2004 independente	1'49"	Original	Ré menor

Tab. 5 – Gravações da canção *Foi Bôto, Sinhá!*

1. Voz feminina e violão

Voz mista. A primeira frase é extremamente expressiva e firme, e sua repetição é feita mais *piano*, para efeito de contraste. Faz uso de um pouco de vibrato em notas mais longas. Usa

inflexões na voz – como por exemplo voz um pouco sussurrada no v.16 – e variações no timbre para enfatizar o texto. Usa-se variação de agógica e o andamento da peça é em torno de ♩ = 70, caindo um pouco em alguns momentos e acelerando em outros, como indicado na partitura (*morrendo, rallentando e accelerando*).

2. Voz feminina, quarteto de cordas, flauta, contrabaixo e viola caipira

No subcapítulo 3.1., foram feitas considerações sobre esta gravação com relação ao texto. Cantora popular. O andamento mantém-se a ♩ = 63 (ca.). A emissão de voz da intérprete é constante e não se nota variação de dinâmica ou agógica. Não se notam também inflexões para destacar palavras do texto, exceto no segundo texto, na segunda repetição do v.11 “Tajá-panema se pôs a chorar”, quando observamos um leve *stacatto* na palavra “tajá-panema”. Percebe-se também que a cantora pronuncia os “erres” do meio das palavras levemente “rolados”.

3. Voz feminina e Orquestra de Câmara

Voz mista. Andamento ♩ = 65 (ca.) com algumas variações de andamento, como indica a partitura. A forma original é preservada. A voz é clara, porém mais impostada e percebe-se grande constância de emissão, a não ser por um leve deslize – acredita-se acidental – na repetição do v.2 (“e a virgem morena fugiu no costeiro”), na palavra “virgem”, quando a intérprete canta a nota Sib quase como um Si natural.

4. Voz feminina e violão

Essa gravação foi anteriormente comentada no subcapítulo 3.1. quanto a peculiaridades na execução do texto. Cantora popular. Forma original da música: intro+A+B+A+B’, alterada para: intro+A+B+ponte+A+B+coda. O andamento é lento, varia entre ♩ = 40 a 45 e percebe-se uso de variação de agógica em alguns momentos da gravação: ao final dos vs. 1 e 2 e em seus equivalentes no segundo texto, vs. 11 e 12, como preparação para a repetição de cada um deles; e um leve *rallentando* antes dos v.9 e em seu equivalente no segundo texto, v.19, além do *rall.* do violão ao final da peça. A dinâmica mantém-se regular durante toda a peça, com exceção dos versos 3, 4, 13 e 14, quando a nota mais aguda da música é atingida, porém continua o tom de leveza e alguma tristeza da interpretação.

5. Voz feminina e piano

Voz lírica e um pouco escura. Há uma alteração formal na qual é feita uma ponte da parte B para voltar ao A pela segunda vez. O compasso 8 do B2 é repetido e a nota Lá alongada. Quando se inicia a segunda letra da canção (vs. 11 a 20), a partir do v.11, a cantora tende a pegar as notas por baixo, o que vai se intensificando. A partir do v.17, cada acento de todas as palavras é feito pegando a nota por baixo. A intérprete faz uso de dinâmica, o andamento é $\downarrow = 60$ (ca.), e as variações de agógica, escritas na partitura, são respeitadas.

6. Voz feminina, percussão, bateria, piano, sax

Cantora popular. No arranjo são alterados o compasso da peça (binário simples) para binário composto e a forma original da música, o que não implica em falta de entendimento do texto, trata-se apenas de repetição: intro+A+B+ponte+A+B+solo instrumental+B+ponte+A'. O final da canção é também alterado com a repetição do v.1 (tajá-panema chorou no terreiro), por três vezes, com variação de melodia na segunda repetição. A emissão da voz é bem constante, e há levíssima variação de dinâmica. O andamento permanece em $\downarrow = 54$ (ca.), e apenas no final há um *rallentando*.

7. Voz feminina e piano

Voz mista. Utiliza variação de timbre (um pouco mais lírico e presente) nos vs. 3, 13 e 14 para dar ênfase ao trecho e em outros canta-se mais sussurrado. A intérprete cantou Dó# ao invés de Dó natural no compasso 11, vs. 3 e 13 (foi bôto, sinhá)³⁵. Utiliza bastante variação de agógica, como indicado na partitura. Há também variação de dinâmica. O andamento inicial é $\downarrow = 66$ (ca.).

Observações gerais: cinco das sete gravações aqui analisadas apresentaram o andamento com semínima acima de sessenta batimentos por minuto (bpm), porém acreditamos que o mais importante é a articulação, o caráter, a característica das células rítmicas apresentadas durante toda a peça e o direcionamento das frases. Em contraposição às células rítmicas, as frases ligadas estão indicadas pelo compositor na partitura

Pudemos perceber que a grande variação de dinâmica também não é essencial, pois já existe uma dinâmica natural na peça. Tendemos a cantar as notas mais agudas com mais intensidade

³⁵ Em conversa informal com a intérprete constatei que este erro passou despercebido na hora da gravação.

e as mais graves mais *piano*, por exemplo. Importantes são a compreensão do texto e as ênfases, que revelam o caráter da canção.

3.3.2. *Uirapuru*

Nosso objeto de estudo nesta seção será a canção *Uirapuru*, lenda amazônica nº 5, com letra e música de Waldemar Henrique, composta em 1934 originalmente para piano e voz, na tonalidade de Ré menor. A tessitura de *Uirapuru* para a voz é de uma oitava (Ré3 - Ré4), e o texto da canção é escrito no gênero feminino. As únicas gravações realizadas por cantores homens encontradas até o momento foram as de número 3 e 7 (vide *Tab. 6*).

Sabe-se da existência de pelo menos quinze gravações desta canção, porém somente treze puderam ser ouvidas e analisadas aqui. Não foram encontrados para a audição um vinil raro gravado em 1977 e um CD lançado no exterior em 2002, que somente foi descoberto muito próximo à data de conclusão dessa dissertação e não pode ser integralmente ouvido. As gravações de número 6 e 11 foram analisadas quanto ao texto no subcapítulo 3.1. *Compreendo o texto das canções Foi Bôto, Sinhá! e Uirapuru*, da presente dissertação.

No compasso de entrada da voz na canção *Uirapuru* há a indicação de *quasi falado*. A tessitura de uma oitava em região média, confortável para mulheres, e a ausência de dificuldades técnicas trazem o texto para o foco principal dessa canção. A canção narra a história de um caboclo “falador” – contador de vantagens – que se torna “tentador” aos olhos da narradora quando conta que capturou o pássaro uirapuru.

Gravações	Principal(ais) intérpretes	Ano da gravação	Minutagem	Versão	Tonalidade
1	Maria Lúcia Godoy e Neco	LP 1969	1'30''	Arranjada	Ré menor
2	Maria Helena Coelho Cardoso e Waldemar Henrique	LP 1976	1'51''	Original	Ré menor
3	José Tobias	LP 1976/ CD 1994	1'45''	Arranjada	Lá menor
4	Maura Moreira e Sônia Maria Vieira	LP 30 de ago. de 1979/ CD 1998	1'30''	Original	Ré menor
5	Ruth Staerke	LP 1987/ CD 1998	1'38''	Arranjada	Ré menor
6	Zizi Possi	CD 1993	2'46''	Arranjada	Sol menor
7	Nilson Chaves e Vital Lima	CD 1994	3'08''	Arranjada	Mi menor
8	Adriane Queiroz e Arthur Moreira Lima	CD 10 e 11 dez. 1999	1'42''	Original	Mi menor
9	Jane Duboc	CD 2000	2'08''	Arranjada	Lá menor
10	Andréa Pinheiro	CD 2001	3'02''	Arranjada	Lá menor
11	Fafá de Belém	CD 2002	1'56''	Arranjada	Si menor
12	Lucinha Bastos	CD fev. e mar. 2004	2'32''	Arranjada	Lá menor
13	Janette Dornellas	CD 2004 independente	1'37''	Original	Ré menor

Tab. 6 – Gravações da canção Uirapuru

1. Voz feminina e violão

Voz mista. A soprano utiliza uma impostação de voz misturando a técnica do canto lírico com o canto popular. Utiliza inflexões diferentes na voz para destacar algumas partes do texto. A intérprete respeita a partitura, fazendo, por exemplo, o cromatismo escrito em “arranja um pra mim” (a maioria das cantoras não faz). A intérprete não faz elisão do v.19 para o 20, separando com respiração a palavra “amor” da seguinte, “arranja”. Pronuncia a palavra “desassossegar” (v.29) de modo informal, “disassussegar”. Faz uso de variações de agógica e o andamento inicial da voz na primeira estrofe é de $\text{♩} = 79$ (ca.).

2. Voz feminina e piano

Voz mista. É uma interpretação livre com relação ao ritmo, à letra e à agógica. O piano

faz a introdução em andamento moderado e *saltitante* como pede a partitura. A soprano tende a pegar as notas por baixo – atacando a nota com a afinação baixa (ou outra nota) e atingindo a nota real fazendo um rápido portamento. Troca a palavra “mangava” (v.13) por “zombava”, pronuncia “não” (vs. 4 e 5) como “num”, e “desassossegar” (v.29), como “disassussegar”, como se fosse uma “cabocla” narrando. O texto é interpretado com várias inflexões que ressaltam a história. Na palavra “falador” (v.6), a intérprete finaliza subindo a afinação na última sílaba, dando a impressão de que ela concorda com o comentário “Que caboclo falador!”. O andamento inicial na primeira estrofe do canto é de ♩ = 79 (ca.).

3. Voz masculina, quarteto de cordas, flauta, percussão, contrabaixo e violão

Cantor popular de voz grave e encorpada. Faz uso sutil, porém presente, de variações de agógica e dinâmica. Por ser um narrador masculino, para dar sentido ao texto trocou “caboclinho meu amor” (v.19) por “caboclinho por favor” e a palavra “roxa” (v.21) por “roxo”. Pronuncia a palavra “desassossegar” (v.29) como “disassussegar”. No caso, “eu vou desassossegar o seu bem querer” dá a entender que o narrador da história vai tentar conquistar a namorada do caboclo ou irritá-lo como vingança por não ter conseguido o uirapuru. O texto desse v.29 não se altera, mas sim o seu sentido, considerando as alterações anteriores feitas no texto, aqui oportunamente, por ser um homem cantando a canção. O andamento é de ♩ = 60 (ca.).

4. Voz feminina e piano

Voz lírica; mais escura, um pouco mais próxima da impostação utilizada em óperas. Pronuncia, entretanto, as palavras com um timbre “brejeiro” e faz inúmeras inflexões na voz para destacar o texto e esse “falar” regional. A mezzo soprano pronuncia a palavra “descia” (v.2) como “discia”, “caboclo” (vs. 3, 6, 12, 18 e 28) como “caboco”, “dessassossegar” (v.29) como “disassussegar” e “arranja um pra mim” soa como “rrranjum pra mim”, com o [r] bem rolado. Com esse [r] rolado canta também “roxa” (v.21). No v.3, temos a nítida impressão de ouvir “que o caboco”, ao invés de “o caboclo”. A última frase é feita falada e não cantada, porém com a entonação que pede o texto “deixa ele pra lá”. Faz uso de variações de agógica e leves contrastes de dinâmica. Andamento inicial da primeira estrofe na voz é de ♩ = 79 (ca.).

5. Voz feminina e orquestra de câmara

Voz mista de timbre cristalino e linear. Faz várias inflexões para destacar o texto, respeita as notas e ritmo da partitura, inclusive as indicações de *ten.* e *rall.*, realçando a expressividade da escrita do compositor. Faz o cromatismo bem destacado em “arranja um pra mim” (comp. 17). Destaca-se a inflexão no v.22, “um zinho assim”, que tem seu ritmo levemente antecipado. A palavra “desassossegar” (v.29) é pronunciada exatamente como é lida. O andamento inicial da primeira estrofe é de $\text{♩} = 72$ (ca.), seguindo com algumas leves mudanças pelo uso de variações de agógica. Há também leve variação de dinâmica.

6. Voz feminina, piano, saxofone, percussão

Essa gravação foi anteriormente comentada no subcapítulo 3.1. quanto a equívocos cometidos em relação ao texto. Cantora popular. Possui clareza na dicção. Faz variações melódicas e muda um pouco o timbre para dar leve inflexão em algumas palavras. Omite a terceira estrofe do texto. Pronuncia a palavra “desassossegar” (v.29) de modo informal, “disassussegar”. Na repetição da última estrofe “mas no dia que eu comprar...” (v. 27), o andamento que se mantinha em $\text{♩} = 75$ (ca.), cai para $\text{♩} = 51$ (ca.), e a intérprete finaliza como indicado na partitura: *ad libitum*.

7. Duas vozes masculinas, bateria, baixo, guitarra, teclado, percussão e violões

Cantores populares, apresentam um arranjo que mescla os ritmos de xote e *reggae*, em estilo “pop rural anos 80”: “pop” por ter tratamento musical de música popular mercadológica, “rural” por lembrar o estilo conhecido como “rock rural” representado, por exemplo, pelos cantores Sá & Guarabyra, e “anos 80” por ter, na instrumentação, recursos eletrônicos de sons sintetizados (MIDI), comumente utilizados nessa época. Trocam a palavra “roxa” (v.21) por “roxo”. Os cantores da gravação em análise fazem várias variações melódicas, como, por exemplo, nos versos 5 e 6, “á, á”, em que cantam “iô iô iô” com outra melodia, e no v.19, “caboclinho meu amor”, alteram para uma melodia com bordadura de semitom. Pronunciam a palavra “desassossegar” (v.29) de modo informal, “disassussegar”. Não há variação de andamento, que se mantém com $\text{♩} = 66$ (ca.). A dinâmica e agógica também não sofrem alterações.

8. Voz feminina e piano:

Cantora lírica. Interpreta as palavras do texto uma a uma e faz variações de andamento com liberdade, sem se descuidar da partitura. A cada estrofe, a cantora puxa um pouquinho mais o andamento, de grande eficácia em efeito dramático. Pronuncia a palavra “desassossegar” (v.29) de modo informal, “disassussegar”. O timbre da voz varia bastante, ora muito impostado, ora quase falado. Há bastante uso de agógica. O andamento inicial da voz é de ♩ = 62 (ca.) e chega a atingir ♩ = 95 (ca.) na estrofe 5, “Mas no dia que eu comprar...”.

9. Voz feminina, teclado, piano, violão, contrabaixo, percussão e saxofone soprano

Cantora popular. A linha vocal é suave e constante e não há variação de timbre. Apesar de a intérprete ser do sexo feminino e o texto da canção ser feito para tal, ela troca a palavra “roxa” (v.21) por “roxo”. Pronuncia a palavra “desassossegar” (v.29) de modo informal, “disassussegar”. Há leves variações de dinâmica e o andamento mantém-se em ♩ = 74, apesar de termos a impressão contrária, por causa da levada do violão e da percussão, que variam suas células rítmicas.

10. Voz feminina, teclado, violão, pandeiro, percussão, saxofone

Cantora popular. O arranjo é atual, em ritmo de *funk* americano. Apesar de a cantora ser mulher, e o texto da canção ser feito para tal, ela também troca a palavra “roxa” por “roxo”. Pronuncia a palavra “desassossegar” (v.29) como “disassussegar”. Não há variação de dinâmica, agógica ou andamento, que mantém-se na ♩ = 98. A forma da música sofre alterações, e há três variações de caráter no arranjo, desde um clima rústico, folclórico, até um que leva ao “terror” ou “suspense” pela forma como a letra na estrofe 4 é falada (e não cantada).

11. Voz feminina, piano, violão, baixo, baixo acústico, percussão, violinos, violas e violoncelos

Essa gravação foi citada no subcapítulo 3.1. por conter particularidades quanto ao texto. Cantora popular, utiliza voz leve, aumentando gradativamente a intensidade. Faz variações melódicas e inflexões de voz para destacar o texto e pronuncia a palavra “desassossegar” (v.29) como “disassussegar”. Na quinta estrofe, a intérprete imprime um caráter de vingança em seu timbre, iniciando o texto “Mas no dia que eu comprar” (v.27)

em tom sério, e, em seguida, rindo levemente. O andamento é lento [entre ♩ = 54 (ca.) a ♩ = 61 (ca.)] e sofre algumas variações de agógica.

12. Voz feminina, piano, violão de sete cordas, flauta, cavaquinho, percussão e pandeiro

Cantora popular, apresenta um arranjo para grupo de choro. A forma da música é alterada para: Intro+A'+B+A'+B+ponte instrumental+B. A forma original da música é: Intro+A+B. Essa forma pode gerar problemas de entendimento no sentido da história na primeira escuta, pois, nesse arranjo, a terceira estrofe, que fala do uirapuru, é omitida, como na gravação 6. Entretanto a música se repete mais uma vez e, dessa vez, a terceira estrofe é cantada e a segunda é omitida. A intérprete troca a última palavra da primeira estrofe (“falador”, v.6), por “tentador”, o que altera o percurso da trama do texto. Todos os instrumentos fazem uma pausa antes do último verso “ora deixa ele pra lá”. A palavra “roxa” do v.21 é trocada pela palavra “roxo” nas duas exposições de B. Pronuncia a palavra “desassossegar” (v.29) como “disassussegar”. O andamento é rápido e com pouquíssima variação, mantendo-se em ♩ = 95 (ca.). Não há variação também de dinâmica ou agógica. A cantora tende a atacar as notas por baixo e faz algumas variações e efeitos de voz, cantando alguns trechos com um timbre um pouco mais rouco e parecendo rir em outros trechos.

13. Voz feminina e piano

Voz mista, porém, em alguns trechos, mais lírica. A pianista toca os compassos 3 e 4 (casa 1, introdução) duas vezes, ao invés de uma, como indica a partitura original e pula a “casa 2”, que possui dois tempos (compasso 2/4): uma semínima na nota Ré³ para a mão direita e Ré¹ para a esquerda no primeiro tempo, e um acorde de Ré menor com a expressão *tenuto* no segundo tempo. A intérprete utiliza bastante vibrato e sua respiração é evidente na gravação, o que dá à canção um tom de história próxima à de suspense. A cantora troca a palavra “ri” do verso 10, para “ria”. Respeita as notas escritas na partitura, fazendo inclusive o cromatismo escrito na melodia do verso 20, além de fazer várias inflexões na voz para destacar determinadas palavras do texto, como, por exemplo, no v.13, sussurrando a palavra “visagem” e no início do v.27, dando um tom de vingança à inflexão, atacando a primeira nota por baixo, e fazendo as outras notas como se estivesse rindo levemente. Pronuncia a palavra “desassossegar” (v.29) de modo informal,

“disassussegar”. O andamento inicial da voz é de ♩ = 77(ca.), e há ainda o uso de variação de agógica.

Observações gerais: Apenas na gravação de número 5 a intérprete pronuncia a palavra “desassossegar” exatamente como ela é lida, e não da maneira informal (disassusseg) como todos os outros intérpretes a pronunciam. Acreditamos que o uso coloquial seja mais indicado nessa canção, pois o próprio compositor fez, no texto, várias indicações típicas do falar informal e regional, como os “erres” cortados ao final de algumas palavras, indicando como se deve pronunciá-las, além de usar palavras que remetem ao sotaque ou ao vocabulário popular, como “tar” e “dansará”.

O andamento inicial para a primeira estrofe em cinco das treze gravações analisadas tem a semínima entre 75 e 79 bpm, o que não quer dizer que esse seja o melhor, pois, de um modo geral, o andamento e a agógica, em todas as gravações, variam bastante do início ao fim, fazendo com que cada intérprete dê um caráter à canção e faça valer o andamento escolhido e suas variações. É importante que as escolhas de andamento sejam feitas com bom senso, priorizando o conforto da dicção e permanência dos diferentes humores da canção.

Observamos que, além de indicada na partitura a expressão *ad libitum* para a última frase, é também uma tendência natural dos intérpretes fazê-la dessa forma, inclusive entre os cantores populares; apenas os intérpretes das gravações de número 7 e 10 não cantam dessa maneira e sim, *a tempo*. Na gravação 7, variam apenas a entonação, e na 10, cantam repetidamente o último verso, como se fossem várias reiteraões. A intérprete da gravação 9 canta *a tempo*, porém varia levemente o ritmo e faz uma entonação diferenciada, enquanto a intérprete da gravação 11 faz *a tempo*, mas coloca, antes da última frase, um “tsc” de desaprovação. Vimos que há uma tendência, de todas as vozes classificadas como “líricas” ou “mistas”, de respeitar mais os elementos imanes da partitura e fazer mais inflexões para destacar palavras que formam a história do que os intérpretes populares. Isso pode ter uma explicação no fato de que os cantores com instrução erudita buscam a partitura, e alguns dos cantores populares aprendem “de ouvido”, sem tomar conhecimento das indicações de interpretação (como andamento e caráter) contidas na partitura.

Em todas as gravações, os intérpretes se preocuparam em fazer inflexões e variações de timbre para dar destaque a certas palavras do texto, porém alguns, mesmo fazendo isso,

pareceram não compreender o sentido do texto. Demonstraram essa falta de entendimento, por exemplo, pronunciando “roxo” ao invés de “roxa”, cortando uma estrofe do texto, ou cantando com um arranjo que não era condizente com o caráter do texto.

Conclusão

Ouvimos muitas gravações de canções amazônicas de Waldemar Henrique – não somente das *Lendas* aqui estudadas – e algumas não apresentavam a essência amazônica que o compositor tanto apreciava. Talvez tenha sido o propósito do arranjador fazer algo realmente diferente. Todavia, vale lembrar o que Claver Filho (1978, p. 86) nos fala sobre a elaboração de arranjos para as *Lendas Amazônicas*:

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.

Nota-se uma grande variedade de resultados obtidos nos exemplos demonstrados das canções *Foi Bôto, Sinhá!* e *Uirapuru*. Contudo, observamos que ouvindo, analisando e comparando as gravações encontradas, as diferentes técnicas para preparação das músicas nos levam a algumas conclusões:

- Uma execução coerente da música, tanto com a partitura original quanto com uma adaptação em um novo arranjo, é muito dependente da interpretação correta do texto;
- O intérprete, em seus estudos preparatórios para a execução da peça, deve levar em consideração não só o seu entendimento do texto, mas também procurar transmiti-lo com o máximo de inteligibilidade e compreensão do mesmo ao ouvinte;
- A escolha da tonalidade deve visar a boa pronúncia e inteligibilidade do texto;
- O uso das inflexões interpretativas reforça a expressividade da canção;
- O arranjo e/ou a interpretação devem interagir com o caráter que a peça sugere.

3.4. Análise das canções *Nayá* e *Japiim* – Grupo Resgate da Canção Brasileira: Goldstein e LaRue

A análise das canções *Nayá* e *Japiim* que apresentaremos nesta seção é baseada em um modelo de análise testado e sugerido pelo Grupo Resgate da Canção Brasileira e consiste em unir as metodologias de análise musical de Jan LaRue (1970), com a análise literária do poema, de Norma Goldstein (2005).

O Grupo Resgate da Canção Brasileira tem como principal objetivo divulgar e resgatar a canção brasileira de câmara. Foi criado em 2003 pelas professoras Margarida Borghoff e Luciana Monteiro, da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (EMUFMG), e registrado em diretório do CNPq. O Grupo é apoiado pela Diretoria, Departamento de Instrumentos e Canto, Mestrado da Escola de Música e Pró-Reitoria de Graduação da UFMG, além do CNPq.

Em 2003, enquanto cursava meu segundo ano da graduação em canto na UFMG, tive a oportunidade de entrar em contato com as primeiras disciplinas criadas por esse Grupo: *Canção Brasileira* e *Pesquisa em Música*. Apesar de não estar regularmente matriculada, assisti algumas aulas como ouvinte e participei como cantora do recital final das matérias, induzida pelo meu interesse e gosto pela canção brasileira e em especial por Waldemar Henrique. Em 2004, matriculei-me na disciplina *Resgate da Canção Brasileira* no curso de graduação da Escola de Música da UFMG, cujos alunos contribuíram para a ampliação do Guia Virtual “Canções Brasileiras”, anteriormente implantado pelo Grupo Resgate da Canção Brasileira, em parceria com o Laboratório de Computação Científica da UFMG. O guia apresenta uma listagem com mais de três mil títulos de partituras, está em constante construção, é aberto a contribuições e encontra-se disponível no *site* <http://www.grude.ufmg.br/cancaobrasileira>.

O Grupo criou também o projeto MAVA (Muito Além do Vai Azulão...), grupo formado por quatro bolsistas que se apresentavam semanalmente em pontos do Campus da UFMG e em outras localidades de Belo Horizonte, como teatros e escolas. O MAVA funcionou de 2003 a 2005 e também participava das disciplinas oferecidas pelo Grupo, nas quais foi desenvolvida uma metodologia de análise das canções, aplicada para levantamento e inserção de dados no guia virtual.

Em 2007, no meu primeiro ano como mestranda em Performance Musical na UFMG, entrei para o projeto de pesquisa *A Canção de Câmara Brasileira para Canto e Piano*, criado pelo Grupo Resgate da Canção Brasileira na pós-graduação da EMUFMG, resultando inclusive em palestra e recital na série Viva Música da UFMG e recital na série Prata da Casa, no Conservatório UFMG, ambas em parceria com o pianista Marcus Medeiros.

A metodologia desenvolvida pelo Grupo consiste em analisar o poema utilizado na canção, a música e a relação texto/música. A análise literária do poema é feita a partir do modelo apresentado no livro *Versos, Sons, Ritmos*, de Norma Goldstein (2005). A própria autora comenta que não há receita para analisar uma obra literária, pois elas são “plurissignificativas”, e o ideal seria, na verdade, combinar as várias interpretações encontradas. Entretanto, apresenta algumas técnicas que facilitam o entendimento do texto e auxiliam uma compreensão do todo, começando com o ritmo (divisão versifica e estrófica, por exemplo) e som (rimas e figuras de efeito sonoro) do poema, até a verificação dos níveis lexical, sintático e semântico. Pereira (2007) explica esses níveis de forma clara e sucinta:

No nível lexical trata-se dos vocábulos empregados no poema e no sintático, da organização sintática das frases. O nível semântico permeia todos os outros níveis, uma vez que as figuras sonoras, o vocabulário, a organização sintática e o emprego das categorias gramaticais só podem ser analisados tendo-se em vista o sentido global do texto. Goldstein isola o nível semântico para fins didáticos, onde ficam reservados a ele o comentário das figuras de linguagem que implicam em importantes efeitos semânticos no poema. (p.36)

A análise musical é baseada no livro *Guidelines for Style Analysis*, de Jan LaRue (1970) e consiste na observação de cinco parâmetros: som, harmonia, ritmo, melodia e crescimento (SHRMC). Os quatro primeiros parâmetros consistem em verificar primariamente – sem sugerir explicações para os efeitos causados – os itens analisados do som (dinâmica, timbre e textura), harmonia, ritmo e melodia. O crescimento, segundo LaRue, é a somatória dos itens anteriores, evidenciando a maneira como os parâmetros se articulam na música, resultando na forma, subdivisões, articulações e movimento.

A análise da relação texto/música é feita a partir da observação dos pontos de interligação revelados pelas análises anteriores da música e do texto, estabelecendo relações que fundamentem a interpretação.

3.4.1. *Nayá*

O texto de *Nayá*

A disposição dos versos é a mesma encontrada na única impressão da partitura (SECULT/PA, 2005, p. 128) e no encarte do CD Waldemar Inédito e Raro Henrique (2004). A transcrição do texto nessa dissertação – a partir das impressões da letra e partitura nas fontes citadas – teve duas palavras alteradas por mim: *lembra-me* foi substituída por *lembro-me*, pois a frase está na primeira pessoa do singular, designando a voz do pajé, e *estremecia (sic)* foi substituída por *estremecia*, com *s*.

I

...E o pajé passou contando
Lá nas margens do Grande-Rio
De saudade, ia chorando
Pelo amor que lhe fugiu:

Nayá era linda índia querida
Lembro-me ainda, quando ferida
Veio contar-me seu grande amor!

Nayá sabia
Que a lua, seu amor queria
E desde então
Sofreu imensa nostalgia...

Apaixonada
O horizonte quis transpor
E correu ao Grande-Rio,
Dentro dele logo viu,
Refletir-se o seu amor!

II

E Nayá, sem mais conter
A paixão que lhe crescia
Atirou-se pra reter
A imagem que estremecia
E na água corrente
Do rio mergulhou
A imagem da Lua
Fremente abraçou...
E nessa ilusão
Feliz, morreu!...
A noite quente
Onde o luar inda brilhava
Cobriu ardente
O lindo corpo que boiava
Enternecida
A Lua-feiticeira egrégia³⁶
Foi buscar aquela alma
Debruçou-a numa palma
E fez a Vitória-Régia!

Análise literária

Escandindo o poema e verificando sua métrica

As sílabas poéticas fortes encontram-se sublinhadas; as sílabas entre parênteses no final de alguns versos são descartadas na contagem de sílabas poéticas quando não são fortes (tônicos). O número ao final da cada verso corresponde à quantidade de sílabas poéticas contidas na frase; e os números em seguida desse, entre parênteses, são o esquema rítmico, indicando as sílabas acentuadas de cada verso. O sinal [-] apresentado por exemplo no v.1, é o sinal de elisão, ligando uma vogal à outra.

³⁶ Egrégia: elevada, distinta, nobre, ilustre.

- v.1 ...E_o pa-jé pas-sou con-tan-do 8(3-7)
v.2 Lá nas mar-gens do Gran-de-Rio 8(3-8)
v.3 De sau-da-de, ia cho-ran(do) 7(3-7)
v.4 Pe-lo a-mor que lhe fu-giu: 7(3-7)
- v.5 Na-yá e-ra lin-da in-dia que-ri(da) 9(5-9)
v.6 Lem-bro-me a-in-da, quando fe-ri(da) 9(4-9)
v.7 Ve-io con-tar-me seu gran-de a-mor! 9(4-9)
- v.8 Na-yá sa-bi(a) 4(2-4)
v.9 Que a lu-a, seu a-mor que-ri(a) 8(4-8)
v.10 E des-de en-tão 4(2-4)
v.11 So-freu i-men-sa nos-tal-gi(a)... 8(4-8)
v.12 A-pai-xo-na(da) 4(2-4)
v.13 O ho-ri-zon-te quis trans-por 8(4-8)
v.14 E cor-reu ao Gran-de-Rio, 7(3-7)
v.15 Den-tro de-le lo-go viu, 7(3-7)
v.16 Re-fle-tir-se o seu a-mor! 7(3-7)
- v.17 E Na-yá, sem mais con-ter 7(3-7)
v.18 A pai-xão que lhe cres-cia 7(3-7)
v.19 A-ti-rou-se pra re-ter 7(3-7)
v.20 A i-ma-gem que es-tre-me-cia 8(3-8)
- v.21 E na á-gua cor-ren-te do rio mer-gu-lhou 11(5-11)
v.22 A i-ma-gem da lu-a fre-men-te a-bra-çou... 11 (5-11)
v.23 E nes-sa i-lu-são fe-liz, mor-reu!... 9(5-9)
- v.24 A noi-te quen(te) 4(2-4)
v.25 On-de o lu-ar in-da bri-lha(va) 8(4-8)
v.26 Co-briu ar-den(te) 4(2-4)
v.27 O lin-do cor-po que boi-a(va) 8(4-8)
v.28 En-ter-ne-ci(da) 4(2-4)
v.29 A Lu-a-fei-ti-cei-ra e-gré(gia) 8(4-8)
v.30 Foi bus-car a-que-la al(ma) 7(3-7)
v.31 De-bru-çou-a nu-ma pal(ma) 7(3-7)
v.32 E fez a Vi-tó-ria-Ré(gia)! 7(3-7)

O esquema rítmico feito por Waldemar Henrique na canção (vide p. 56) é muito parecido com o que foi apresentado no poema isolado, e as acentuações, nos tempos fortes da música, coincidem com as sílabas fortes das palavras. Na música, algumas acentuações são feitas a mais que no poema, como, por exemplo, nos vs. 8 e 24, quando todas as sílabas são fortes devido às fermatas, à harmonia e à dinâmica *f* escritas na música.

Apesar de a segunda parte do poema aparecer grafada na forma de uma única estrofe, optamos por dividi-la como a primeira parte do poema, por se tratar de uma canção estrófica, sendo suas partes respectivas, equivalentes:

estrofe 1 – vs. 1 a 4;

estrofe 2 – vs. 5 a 7;

estrofe 3 – vs. 8 a 16;

estrofe 4 – vs. 17 a 20;

estrofe 5 – vs. 21 a 23;

estrofe 6 – vs. 24 a 32.

- v.1 ...E_o pa-jé pas-sou con-tan(do) 7(3-7)
- v.2 Lá nas mar-gens do Gran-de-Rio 8(3-8)
- v.3 De sau-da-de, i-a cho-ran(do) 8(3-8)
- v.4 Pe-lo_a_mor que lhe fu-giu: 7(3-5-7)
- v.5 Na-yá e-ra lin-da ín-dia que-ri(da) 10(5-10)
- v.6 Lem-bro-me_a_in-da, quan-do fe-ri(da) 9(4-9)
- v.7 Ve-io con-tar-me seu gran-de a_mor! 9(1-4-7-9)
- v.8 Na-yá sa-bi(a) 4(1-2-3-4)
- v.9 Que_a lu-a, seu a-mor que-ri(a) 8(4-8)
- v.10 E des-de_en-tão 4(2-4)
- v.11 So-freu i-men-sa nos-tal-gi(a)... 8(4-8)
- v.12 A_pai-xo-na(da) 4(2-4)
- v.13 O ho-ri-zon-te quis trans-por 8(4-8)
- v.14 E cor-reu ao Gran-de-Ri(o), 7(3-7)
- v.15 Den-tro de-le lo-go viu, 7(3-7)
- v.16 Re-fle-tir-se_o seu a_mor! 7(3-7)
- v.17 E Na-yá, sem mais con-ter 7(3-7)
- v.18 A pai-xão que lhe cres-cia 7(3-5-7)
- v.19 A-ti-rou-se pra re-ter 7(3-5-7)
- v.20 A i_ma-gem que_es-tre-me-cia 8(3-8)
- v.21 E na_á-gua cor-ren-te do rio mer-gu-lhou 11(5-7-10)
- v.22 A_i_ma-gem da Lu-a fre-men-te_a_bra-çou... 11 (2-5-8-11)
- v.23 E nes-sa_i_lu-são fe-liz, mor-reu!... 9(1-4-7-9)
- v.24 A noi-te quen(te) 4(1-2-3-4)
- v.25 On-de_o lu-ar in-da bri-lha(va) 8(4-8)
- v.26 Co-briu ar-den(te) 4(2-4)
- v.27 O lin-do cor-po que boi-a(va) 8(4-8)
- v.28 En-ter-ne-ci(da) 4 (2-4)
- v.29 A Lu-a-fei-ti-cei-ra_e-gré(gia) 8(4-8)
- v.30 Foi bus-car_a-que-la al(ma) 7(3-7)
- v.31 De-bru-çou-a nu-ma pal(ma) 7(3-7)
- v.32 E fez a Vi-tó-ria-Ré(gia!) 7(7)

Na partitura da Secult/PA (2005, p. 129 e 130), existe um erro de digitação de uma letra a mais no v.23 (comp. 20), está escrito: “e nessa ilusão o feliz morreu” (circulado na *Fig. 1*).

A mesma partitura impressa (Secult/PA, 2005) apresenta deslocamento de prosódia nos vs. 21 e 23, correspondentes aos comps. 16, 17, 19 e 20 (vide setas na *Fig. 1*). A canção é estrófica, estilo bem recorrente na obra waldemarenriqueana,³⁷ e no primeiro texto, (vs. 5 a 7) dos compassos 15 a 21, não existe nenhum deslocamento de prosódia. Pode-se observar que as acentuações fortes das sílabas das palavras coincidem com os tempos fortes da música *Nayá*, uma acentuação bem natural. Seria difícil acreditar que Waldemar Henrique, um compositor que tanto se preocupava com o texto, tivesse feito a acentuação dos vs. 21 e 23, apresentada na impressão da partitura, pois não se encontra esse tipo de prosódia em outras canções do compositor. Tais informações foram confirmadas por Claver Filho (1978): “Além de tudo, a prosódia de Waldemar Henrique é das mais perfeitas, na qual Mário de Andrade acusaria raros deslizes (...) e, no que é melhor, permitindo uma fluência que chega a espantar pela naturalidade.” (p.92). E também por Aliverti (2003): “Sua veia poética lhe valeu o reconhecimento dos literatos de Belém, que o elegeram para a Academia Paraense de Letras. Muito consciencioso, os erros de prosódia são muito raros na sua obra, quer os versos sejam seus ou não.” (p.37).

³⁷ Expressão utilizada por Claver Filho (1978, p. 90).

A figura 1 nos mostra o trecho da partitura exatamente como foi impresso:

15
Solo
e na á - gua cor - ren - te do rio mer - gu - lhou, a j - ma - gem da

18
S
lua fre - men - te, a - bra - çou... e nes - sa j - lu - são, o fe - liz, mor - reu!

Piano
Pno. 8va

Fig. 1 – Compassos 15 a 21 - versão idêntica à partitura impressa

Para a prosódia ficar correta, poderia se colocar a letra na melodia da seguinte forma:

15
19
giu: Na yá e - ra lin - da ín - dia que - ri - da lem - bra me, a - in - da quan - do fe - ri - da ve - io con - tar - me seu grande, a - mor!
cia e n'á - gua cor - rente do rio mer - gu - lhou a j - ma - gem da lua fre - men - te, a - bra - çou e nessa j - lu - são fe - liz mor - reu!...

Fig. 2 – Compassos 15 a 21 com prosódia alterada

Ou ainda colocar uma alteração do ritmo, dentro do contexto rítmico da canção, apenas para o comp. 16, para que, quando se cantar o segundo texto, fique da seguinte forma:

16
giu: Na - yá e - ra lin - da ín - dia que
cia e n'á - gua cor - ren - te do rio mer - gu

Fig. 3 – Ritmo alterado no segundo texto

O poema possui trinta e dois versos divididos em seis estrofes. A música possui setenta e dois

compassos divididos em sete partes, sendo seis para as estrofes e uma para a introdução da canção.

Nayá - 1933							
Poema		Estrofe 1	Estrofe 2	Estrofe 3	Estrofe 4	Estrofe 5	Estrofe 6
		4 versos	3 versos	9 versos	4 versos	3 versos	9 versos
Música	Intro.	Estrofe 1	Estrofe 2	Estrofe 3	Estrofe 4	Estrofe 5	Estrofe 6
	4 comp.	11 comp.	6 comp.	17 comp.	11 comp.	6 comp.	17 comp.

Tab. 7 – Divisão estrófica e musical de Nayá

Rimas entre versos:

As letras [x] e [y] indicam a presença de rimas entre os versos.

v.1 E o pajé passou contando	x	v.17 E Nayá, sem mais conter	x
v.2 Lá nas margens do Grande-Rio		v.18 A paixão que lhe crescia	y
v.3 De saudade, ia chorando	x	v.19 Atirou-se pra reter	x
v.4 Pelo amor que lhe fugiu:		v.20 A imagem que estremecia	y
v.5 Nayá era linda índia querida	x	v.21 E na água corrente do rio mergulhou	x
v.6 Lembro-me ainda, quando ferida	x	v.22 A imagem da Lua fremente abraçou...	x
v.7 Veio contar-me seu grande amor!		v.23 E nessa ilusão feliz, morreu!...	
v.8 Nayá sabia	x	v.24 A noite quente	x
v.9 Que a lua, seu amor queria	x	v.25 Onde o luar inda brilhava	y
v.10 E desde então		v.26 Cobriu ardente	x
v.11 Sofreu imensa nostalgia...	x	v.27 O lindo corpo que boiava	y
v.12 Apaixonada		v.28 Enternecida	
v.13 O horizonte quis transpor	y	v.29 A Lua-feiticeira egrégia	x
v.14 E correu ao Grande-Rio,		v.30 Foi buscar aquela alma	y
v.15 Dentro dele logo viu,		v.31 Debruçou-a numa palma	y
v.16 Refletir-se o seu amor!	y	v.32 E fez a Vitória-Régia!	x

Figuras de Efeito Sonoro: foi observada a presença de assonância da vogal brilhante [i] e da vogal nasal [ã] na segunda e terceira estrofes.

Níveis do poema:

Lexical: O vocabulário utilizado no poema revela uma linguagem culta, com palavras como “fremente” (v.22), “enternecida” (v.28) e “egrégia” (v.29). Apresenta também algumas palavras indígenas como “pajé” (chefe espiritual dos indígenas e curandeiro) e “Nayá” (nome feminino indígena, grafado também como Naiá). É uma lenda que conta o surgimento da Vitória Régia, planta aquática, típica da região amazônica. A Vitória Régia é uma folha grande em forma de círculo. Pode chegar a ter até 2,5 metros de diâmetro e suportar até quarenta quilos, se forem bem distribuídos em sua superfície.³⁸

³⁸ <http://pt.wikipedia.org/wiki/Vit%C3%B3ria-r%C3%A9gia>

Sintático: No texto, percebe-se a figura de um narrador e do pajé, que contam a história. Utiliza formas mais cultas da linguagem, como “lembro-me”, “contar-me” e “debruçou-a” ao invés das formas coloquiais “me lembro”, “me contar” ou “debruçou ela”, e frases invertidas como no vs. 6 e 7.

Semântico: O poema apresenta efeitos de linguagem interessantes, como, por exemplo, no v.13 (“o horizonte quis transpor”): Nayá transforma o horizonte, ser abstrato, em concreto e, no v.22, ela não consegue, de fato, abraçar a imagem da lua, que estava apenas refletida na água. O v.23, “e nessa ilusão feliz, morreu!”, deixa claro que Nayá morreu na água, imagina-se que afogada, porém isso não é dito de forma explícita.

Análise Musical (SHRMC)

1- Som (Dinâmica, Timbre e Textura)

Dinâmica: Não há nenhuma indicação de dinâmica no início da peça. No comp. 8, enquanto a voz está em pausa, há a indicação de *crescendo* para o piano, na mão esquerda, culminando em *f* no comp. 9. Intuímos que, para melhor controle do âmbito da dinâmica no decorrer da obra, podemos iniciar a voz entre *mf* e *f*, nos comps. 5-7, uma vez que são os compassos que antecedem o *forte* do piano, e a voz já se inicia na nota mais aguda da peça, o Mi4. Essas indicações para o piano se repetem nos comps. 12 e 13. Naturalmente, a partir do comp. 15, diminuiremos um ou dois níveis na dinâmica, pois a região do canto fica mais grave (Mi3). Os comps. 22 e 23 apresentam, no piano, a indicação de *f*, que serve também para o canto, assim como as fermatas em todas as notas do comp. 22, confirmando a dinâmica em *f*. A indicação de *f* reaparece no comp. 31 e, nos dois últimos compassos, 37 e 38, a indicação é *diminuindo*.

Timbre: A introdução da canção é apresentada com uma escrita bem pianística e nos remete também a instrumentos de percussão. Não há indicação de qual o tipo de voz do cantor para essa canção. Sua tessitura é possível para homens e mulheres na tonalidade original.

Textura: melodia acompanhada, típica da forma canção. Homofonia rítmica, melodia dobrada pelo piano, resultando em caráter mais percussivo.

2- Harmonia: A harmonia é linear e não apresenta modulações, permanece nos graus fundamentais da tonalidade (I, IV e V), empregando em alguns momentos acordes diminutos

de passagem. Vale ressaltar o encadeamento dos compassos 19-21, com a sequência Am, G, F, E (I, VII, VI, V).

Fig. 4 – Encadeamento Am, G, F, E

3- Melodia: A melodia é anacrústica, e o piano dobra quase toda a linha vocal. Possui tessitura de uma oitava, porém em região mais aguda que o usual das outras *Lendas Amazônicas* (Mi3 a Mi4), o que atribui a essa canção um caráter maior de exaltação e leve dificuldade técnica. O movimento melódico é, principalmente, realizado por graus conjuntos, porém, algumas passagens cromáticas também nos chamam a atenção em vários pontos da peça. Há também a presença de saltos melódicos de terça e quarta, uma quinta e uma sexta menor. O compasso 5 apresenta a primeira frase da voz, que possui 2 intervalos de segunda menor e um de segunda maior descendentes; a segunda frase possui uma segunda menor e dois saltos de terça maior descendentes. Essas duas frases se repetem logo em seguida. A partir da metade do comp. 15 até o 21, a melodia fica mais movimentada e muda para uma região mais grave.

4- Ritmo: O compasso é sempre o mesmo, 2/4. Apresenta ritmo anacrústico e algumas células rítmicas acéfalas. As células de colcheia pontuada e semicolcheia e a síncopa aparecem constantemente na peça, seja na voz, ou no piano. A partir do compasso 24, aparecem também muitos grupos de 3 ou 4 semicolcheias.

Fig. 5 – quatro exemplos de células rítmicas frequentes em *Nayá*

5- Crescimento:

Nayá é uma canção estrófica e sua forma é:

Intro	A	B	C	C'
1-4	5-15	16-21	22-29	30-38

Fig. 6 – Forma da canção *Nayá*

Introdução [1-4] (4 compassos) – O piano e a voz repetem a linha melódica e a harmonia apresentadas na introdução do piano, nos compassos finais da canção (34 a 38), variando apenas, levemente, o ritmo e a agógica. Vide *Figs. 7 e 8*.

Fig. 7 – Introdução da canção *Nayá* + o primeiro compasso da entrada da voz

S.
e correu ao Grande - Ri - o, den tro de - le - lo - go viu — re - fle - tir se o seu a - mor!
foi bus car a - que - la al - ma de - bru çou - a numa pal - ma e fez a Vi - tó - ria - Ré - gia!

Pno.
rall.
diminuendo

Fig. 8 – Compassos finais da canção *Nayá*

Seção A [5-15] (11 compassos) – É formada pela estrofe 1 e, musicalmente, possui duas frases melódicas que se repetem. Na repetição da segunda frase, sua última nota é alterada na voz, de Mi3 para Lá3.

Seção B [16-21] (6 compassos) – É formada pela estrofe 2 e possui duas frases musicais: uma frase que se repete e, em seguida, outra frase similar porém levemente diferenciada.

Seção C [22-29] (8 compassos) – É a estrofe 3 subdividida do v.8 ao 11; musicalmente possui duas frases: o ritmo é igual nas duas, mas as alturas da melodia são diferentes.

Seção C' [30-38] (9 compassos) – É o fechamento da estrofe 3, que vai do v. 12 ao 16, e sua primeira frase é igual à primeira da parte C, porém a segunda frase é diferente.

Relação texto/música (Grupo Resgate da Canção Brasileira):

O ritmo bem marcado e repetitivo imprime um caráter sério à canção. A palavra “nostalgia”, do verso 11, (“sofreu imensa nostalgia”), no comp. 28, só possui acompanhamento na mão esquerda do piano, a direita apresenta pausa para dar destaque ao canto. O mesmo acontece no compasso 36 (o piano não dobra a melodia), quando ocorre o encerramento de uma parte da história (v.16), ou quando a canção termina (v.32). Percebemos, nessa canção, uma melodia mais aguda que as outras canções da série *Lendas Amazônicas* e com muitos cromatismos, porém o texto continua com grande destaque.

3.4.1.1. Edição da canção *Nayá*

Na seção “apêndices”, ao final dessa dissertação, encontra-se uma cópia da partitura da canção *Nayá* revisada, feita a partir da edição original (Secult/PA, 2005). Essa cópia foi produzida para efeito de estudo e melhor visualização das informações contidas nessa dissertação a respeito da canção em questão. A partitura foi editada no *software* Finale 2008 para Macintosh e as revisões feitas foram:

- Nos comps. 7, 9, 10, 27 e 36, foram substituídas as ligaduras de prolongamento por ligaduras pontilhadas de prolongamento, válidas para para o segundo texto. É comum usar ligadura pontilhada quando esta vale apenas para um verso no texto;
- No comp. 9, na mão esquerda do piano, foi acrescentado um ponto de aumento na primeira colcheia. A célula rítmica é exatamente igual à seguinte, que contém o ponto e a sua correspondente na mão direita do piano e na voz;
- Nos comps. 9 e 10 foram cortadas as ligaduras de prolongamento;
- Nos comps. 12 e 20, foram acrescentadas ligaduras pontilhadas de prolongamento entre as duas notas D₄ na voz. Essa ligadura é válida para o segundo texto da canção;
- Nos comps. 16, 17, 19 e 20, a prosódia foi alterada, e foi sugerido um novo ritmo para o segundo texto do trecho, sem descaracterizar a peça;
- No comp. 20, foi cortada a digitação da letra “o” acrescentada a mais no v.23;
- Foram acrescentados sustenidos, nos comps. 24 e 32, nas notas Sol. Encaixam-se bem melhor na harmonia, pois trata-se da dominante de Lá menor, que é Mi maior (Mi, Sol#, Si), que aparece frequentemente na peça;
- No comp. 25, foi alterada a semínima Fá₃ para Mi₃, contida no segundo acorde da mão direita do piano. Trata-se do acorde da tônica, Lá menor.
- No comp. 36 da partitura original editada, em que estava escrita a palavra “Victória”, optamos por grafá-la como está no texto do poema impresso na página 128 de Secult/PA (2005): “Vitória”.

3.4.2. Japiim

O texto de *Japiim*³⁹

Meu branco não chama desgraça
Tupan do céu pode ver
Japiim é alma penada
Por isso não deve morrer

Por isso, meu branco eu lhe aviso
Não mate mais Japiim
Anhangá que zela por ele
Persegue a quem lhe der fim

Japiim foi a flauta de Tupan
Só cantava de manhã
Para o sol se levantar
Por seu canto
Era a terra despertada
E, na selva, a passarada encantada
Se calava para escutar...

O japiim – espécie: *Cacicus cela* – é uma ave predominantemente preta e com partes de sua plumagem na cor amarela, ou às vezes vermelha. Mede cerca 27 a 29,5 cm o macho, e 23 a 25 cm a fêmea. Seu peso varia de 60 a 98 gramas. Diz-se que sua característica mais peculiar é não possuir canto próprio, é um imitador. O único pássaro que ele não imita, conforme a afirmação indígena, é o Tanguru-Pará⁴⁰. Pode-se ouvir um exemplo de seu canto no site Brasil 500 Pássaros⁴¹, um projeto do Ministério da Educação em parceria com a empresa Eletronorte.

É comum em bordas de florestas (sobretudo de várzea), campos com árvores, cerrados e florestas de galeria. Vive em bandos de tamanhos variáveis, alimentando-se principalmente de frutos e sementes.

Faz ninho de folhas de palmeiras, com a forma de uma bolsa pendurada, relativamente curta e larga quando comparada ao dos japus. Os ninhos ficam agrupados em colônias, instaladas freqüentemente em árvores baixas, algumas vezes sobre a água, nos galhos em que haja a presença de formigueiros e de alguns vespeiros. Às vezes os ninhos podem estar na mesma árvore que os de japus, porém é mais comum estarem em uma árvore adjacente ou isolados. Põe ovos branco-azulados com manchas, pontos e listras marrom-escuras ou pretas. Apresenta uma série de cantos diferentes e é um excelente imitador de outras aves, hábito que o torna bastante apreciado. Conhecido também como xexéu, japim, japiúira, João-conguinho e japiim-xexéu. (ELETRONORTE, 2000 e Brasil 500 pássaros online⁴²)

Segundo a lenda, o avô do Japiim imitou o Tanguru-Pará ridicularizando-o, então foi morto por ele. Desde então, todos os tangurus-pará nascem com bico vermelho e os japiins não imitam o

³⁹ Assim é a disposição dos versos encontrada na fotocópia da partitura manuscrita de Waldemar Henrique. Mesmo estando bastante apagada é possível ver claramente a disposição do texto com a letra ao final da partitura. Foi mantida a grafia original da peça.

⁴⁰ <http://www.rosanevolpatto.trd.br/lendajapiins.html>

⁴¹ <http://webserver.eln.gov.br/Pass500/BIRDS/INDEX.HTM>

⁴² <http://webserver.eln.gov.br/Pass500/BIRDS/INDEX.HTM>

canto do tanguru-pará (STRADELLI, 1964).

Segundos os indígenas, o japiim cumpre seu destino como alma penada. Vivia no céu cantando para o deus dos índios, mas, um dia, uma grande epidemia se alastrou pelas tribos, e Tupã enviou o Japiim à Terra para consolar os índios, que, aos poucos, recomeçaram suas vidas. Passada a epidemia, o pássaro permeceu na Terra e começou a ficar soberbo, vivia a arremedar os outros pássaros, até que eles se queixaram a Tupã, que pediu que Japiim parasse, mas ele não parou. Então Tupã fez com que Japiim perdesse seu próprio canto, e dali em diante, somente conseguiria imitar os outros pássaros, e seria odiado e perseguido (Lenda dos Japiins online⁴³).

O texto da canção, elaborado pelo próprio Waldemar Henrique, fala sobre o pássaro e aconselha o homem branco a não agir mal, pois Tupã tudo observa e pode se zangar. Essa canção foi gravada duas vezes até o presente momento, sendo uma vez pela pianista Ana Maria Adade, sem a parte do canto, numa versão reduzida para piano solo datada de 1960 (Waldemar Inédito e Raro Henrique, 2004), editada em partitura pela Secult/PA (2005, p.108), e em sua versão cantada em 2006, (Waldemar Inédito e Raro Henrique II), cantada por Dione Colares e com Ana Maria Adade ao piano.

Análise literária

Escandindo o poema e verificando sua métrica

Duas possíveis interpretações:

⁴³ <http://www.rosanevolpatto.trd.br/lendajapiins.html>

Intepretação 1:

- v.1 Meu bran-co não cha-ma des-gra(ça) 8(2-8)
- v.2 Tu-pã do céu po-de ver 7(2-7)
- v.3 Ja-pi-im é al-ma pe-na(da) 8(3-8)
- v.4 Por is-so não de-ve mor-rer 8(2-8)

- v.5 Ja-pi-im foi a flau-ta de Tu-pã 10(3-10)
- v.6 Só can-ta-va de ma-nhã 7(3-7)
- v.7 Pa-ra_o sol se le-van-tar 7(3-7)
- v.8 Por seu can(to) 3(3)
- v.9 E-ra_a ter-ra des-perta(da) 7(3-7)
- v.10 E, na sel-va,_a pas-sa-ra-da_en-can-ta(da) 10(3-10)
- v.11 Se ca-la-va pa-ra_es-cu-tar... 8(3-8)

- v.12 Por is-so, meu bran-co_eu lhe avi(so) 8(2-8)
- v.13 Não ma-te mais Ja-pi-im 7(2-7)
- v.14 A-nhan-gá que ze-la por e(le) 8(3-8)
- v.15 Per-se-gue_a quem lhe der fim 7(2-7)

Interpretação 2:

- v.1 Meu bran-co não cha-ma des-gra(ça) 8(2-5-8)
- v.2 Tu-pã do céu po-de ver 7(2-4-7)
- v.3 Ja-pi-im é al-ma pe-na(da) 8(3-5-8)
- v.4 Por is-so não de-ve mor-rer 8(2-5-8)

- v.5 Ja-pi-im foi a flau-ta de Tu-pã 10(3-6-10)
- v.6 Só can-ta-va de ma-nhã 7(3-7)
- v.7 Pa-ra_o sol se le-van-tar 7(3-7)
- v.8 Por seu can(to) 3(3)
- v.9 E-ra_a ter-ra des-per-ta(da) 7(3-7)
- v.10 E, na sel-va,_a pas-sa-ra-da_en-can-ta(da) 10(3-7-10)
- v.11 Se ca-la-va pa-ra_es-cu-tar... 8(3-5-8)

- v.12 Por is-so, meu bran-co_eu lhe a-vi(so) 8(2-5-8)
- v.13 Não ma-te mais Ja-pi-im 7 (2-4-7)
- v.14 A-nhan-gá que ze-la por e(le) 8(3-5-8)
- v.15 Per-se-gue_a quem lhe der fim 7(2-4-7)

Na interpretação 1 temos os versos articulados e direcionados com dois apoios tônicos, e na interpretação 2 temos essa divisão marcada geralmente por três apoios. De acordo com a prosódia apresentada na partitura original, Waldemar Henrique utiliza o seguinte esquema rítmico:

- v.1 Meu bran-co não cha-ma des-gra(ça) 8(2-5-8)
- v.2 Tu-pã do céu po-de ver 7(2-4-7)
- v.3 Ja-pi-im é al-ma pe-na(da) 8(3-5-8)
- v.4 Por is-so não de-ve mor-rer 8(2-5-8)

- v.5 Ja-pi-im foi a flau-ta de Tu-pã 10(3-6-10)
- v.6 Só can-ta-va de ma-nhã 7(3-7)
- v.7 Pa-ra_o sol se le-van-tar 7(3-7)
- v.8 Por seu can(to) 3(3)
- v.9 E-ra_a ter-ra des-per-ta(da) 7(3-7)

- v.10 E, na sel-va,_a pas-sa-ra-da_en-can-ta(da) 11(3-7-11)
- v.11 Se ca-la-va pa-ra_es-cu-tar... 8(3-5-8)

- v.12 Por is-so, meu bran-co_eu lhe a-vi(so) 8(2-5-8)
- v.13 Não ma-te mais Ja-pi-im 7 (2-4-7)
- v.14 A-nhan-gá que ze-la por e(le) 8(3-5-8)
- v.15 Per-se-gue_a quem lhe der fim 8(2-5-8)

Notamos que, ao analisarmos o poema isoladamente, é possível distinguir pelo menos dois esquemas rítmicos. Ao observar o esquema rítmico feito pelo compositor na música, notamos que é praticamente igual à interpretação 2 do poema isolado. Waldemar Henrique não utilizou a elisão nos vs. 10 e 15 na música, o que deu a eles a contagem de uma sílaba poética a mais, porém os acentos permaneceram nas mesmas sílabas verificadas quando escandidas na

interpretação 2:

“E, na sel-va, a pas-sa-ra-da en- can-ta(da)”, v.10; e “Per-se-gue a quem lhe der fim”, v.15

O poema possui quinze versos divididos em três estrofes enquanto a música apresenta cinquenta compassos divididos em cinco seções, sendo três para as estrofes e duas para a parte instrumental. A canção é estrófica e entre as estrofes 1 e 3 temos exatamente o mesmo número de versos, sílabas poéticas e esquema rítmico.

<i>Japiim -1933</i>					
Poema		Estrofe 1	Estrofe2		Estrofe 3
		4 versos	7 versos		4 versos
Música	Introdução	Estrofe 1	Estrofe2	Rep. Intro.	Estrofe 3
	8 compassos	8 compassos	16 compassos	8 compassos	8 compassos + 2 de finalização

Tab. 8 – Divisão estrófica e musical de Japiim

Rimas entre versos:

v.1	Meu branco não chama desgraça	
v.2	Tupã do céu pode ver	x
v.3	Japiim é alma penada	
v.4	Por isso não deve morrer	x
v.5	Japiim foi a flauta de Tupã	y
v.6	Só cantava de manhã	y
v.7	Para o sol se levantar	x
v.8	Por seu canto	
v.9	Era a terra despertada	y
v.10	E, na selva, a passarada encantada	y
v.11	Se calava para escutar...	x
v.12	Por isso, meu branco eu lhe aviso	
v.13	Não mate mais Japiim	y
v.14	Anhangá que zela por ele	
v.15	Persegue a quem lhe der fim	y

Figuras de Efeito Sonoro: foi observada presença de assonância da vogal nasal [ã] na segunda estrofe.

Níveis do poema:

Lexical: O vocabulário utilizado no poema revela uma linguagem simples, por se tratar de uma história de cunho popular. Apresenta palavras tipicamente indígenas, como Japiim (nome da ave que imita o canto de outros pássaros), Anhangá (espírito protetor da floresta) e Tupã

(designação tupi do trovão, usada pelos missionários jesuítas para designar a Deus⁴⁴), além de se referir ao homem da cidade de raça branca como “meu branco”. No encarte do CD Waldemar Inédito e Raro Henrique II (2006), há uma observação sobre essa palavra: “Em esboços de partituras encontrados, há uma pequena alteração na letra, em alguns há o termo ‘branco’, em outros, este é substituído por ‘menino’.”

Sintático: A organização sintática do poema é construída a partir de um aviso do eu-lírico – possivelmente um caboclo ou indígena – para o homem branco. Dessa forma encontramos verbos conjugados no modo imperativo: “não chama” v.1 (imperativo em forma coloquial comumente empregado no cotidiano dos caboclos) e “não mate” (v.13).

Semântico: O poema apresenta uma metáfora, ao se referir ao pássaro Japiim, como uma flauta: “Japiim foi a flauta de Tupã” (v.5) e uma personificação, ao atribuir uma ação humana (despertar) a um ser inanimado (terra): “Por seu canto era a terra despertada” (vs. 8 e 9).

Análise Musical (SHRMC)

1- Som (Dinâmica, Timbre e Textura)

Dinâmica: O compositor não grafou indicações de dinâmica na partitura, porém a região da escrita para a voz é sempre média/grave ou média, o que faz com que a dinâmica natural permaneça entre *mezzo piano* e *mezzo forte*.

Timbre: Acima do primeiro compasso da partitura, aparece a indicação *docemente*, sugerindo que o pianista deve fazer um toque mais suave, remetendo-nos a um timbre de canto do pássaro apresentado logo na introdução da canção (comps. 1 a 8). A voz se inicia no comp. 9 e a região média/grave e o texto fazem com que se imprima um timbre mais encorpado e escuro. Essa seção faz contraste com a seguinte (comps. 17 a 31), na qual as notas mais rápidas e a região média para o canto e mais aguda no piano nos remetem a um timbre um pouco mais claro e feliz, condizente com o texto deste trecho. Não há indicação referente a qual o tipo de cantor (soprano, contralto, tenor ou baixo) para essa canção. Sua tessitura é confortável para homens e mulheres.

Textura: melodia acompanhada, típica da forma canção. Os comps. 8 a 11 apresentam forma

⁴⁴ FERREIRA (1986, p. 1727)

de recitativo, e a textura fica mais densa a partir do comp. 13 até o 16, quando aparece uma linha melódica no piano, em contraponto com a melodia vocal. A partir do comp. 17, nota-se que a voz e o piano estabelecem um diálogo em forma de pergunta e resposta.

2- Harmonia: a canção fica basicamente entre T, SD, D (harmonia funcional) e apresenta vários acordes diminutos de passagem. No compasso 25, há um acorde dissonante de Dó maior com sétima e nona bemol ($C^7 9^b$). O compasso 31 não se resolve e fica em suspensão com o acorde G^7 .

3- Melodia: é anacrústica e a linha vocal apresenta-se no âmbito de Si² a Ré⁴. Na introdução, a melodia aguda do piano nos remete a um canto do japiim⁴⁵ (vide *Fig. 9*). Como já dito anteriormente, nos comps. 17 a 32, ocorre um diálogo entre as melodias da voz e do piano, em forma de pergunta e resposta. A melodia da voz se move principalmente por graus conjuntos e alguns saltos de terça, aparecendo às vezes uma quarta ou quinta justa. No comp. 15, aparece o único salto de sexta menor descendente da melodia do canto. A nota Fá natural, quarto grau da escala de Dó menor aparece ora sustenido, ora bequadro, tanto na voz quanto no piano, e também a nota Lá alterna-se entre bequadro e bemol, revezando entre os modos dórico e eólio. Já o Si bequadro, característico da escala de Dó menor harmônica, só aparece em dois momentos na voz: no compasso 15, resolvendo na nota Dó no comp. 16 e em sua repetição equivalente, casa 2, comp. 33, resolvendo no Dó do comp. 34, porém uma oitava acima do apresentado anteriormente.



Fig. 9 – Exemplo de melodia remetendo ao canto do pássaro nos comps. 1 e 2

4- Ritmo: A canção é iniciada em compasso 2/4. O ritmo da mão direita no piano nos remete a um canto do japiim (vide *Fig. 9*). A fórmula de compasso muda de binário simples para binário composto quando a voz começa, retornando para binário simples dos comps. 17 a 32. Na parte do recitativo, em binário composto (comps. 9 a 12), o piano apresenta um acorde de mínima pontuada por compasso, durante quatro compassos, e apresenta dos comps. 13 a 16, grupos de três colcheias, dando mais movimento e preparando uma seção mais rápida a partir

⁴⁵ O canto do japiim pode ser ouvido em <http://webserver.eln.gov.br/Pass500/BIRDS/INDEX.HTM>

direta do cantor/narrador com o ouvinte passa a apresentar um caráter mais descritivo e impessoal ao explicar sobre o Japiim. O texto deixa de ser musicado como recitativo e passa a ter caráter de canção, com um acompanhamento mais ritmado e regular. A harmonia desta seção também contrasta com a da seção anterior por distanciar-se mais do centro tonal, fazendo modulações que enfatizam a dramaticidade do texto.

O início dessa seção [17-24] apresenta um caminho harmônico que leva ao V grau (comps. 20-24). Em seguida, temos um acorde de tônica alterada com função de dominante secundária (Dó Maior com sétima e nona bemol, comp. 25), o que provoca um efeito de dramaticidade e sublinha uma articulação formal com o reforço dado às frases do texto. Esse acorde de efeito dramático parece se resolver passando pela região da subdominante (Fá menor, comps. 27-28), o que causa impressão de distanciamento tonal, levando à dominante da tonalidade principal.

Seção B' [9-14 + 33-36] (10 compassos) – Na passagem do comp. 33 para 34, a voz apresenta a cadência final na oitava acima em relação ao comp. 15 (vide *fig. 12*). A finalização nos remete ao canto do pássaro apresentado na introdução, concluindo a peça com o acorde da tônica Cm na região grave do piano.

The image displays two musical excerpts for comparison. On the left, measure 15 features a vocal line in a treble clef with lyrics 'is - so não de - ve mor -' and a piano accompaniment in a bass clef. On the right, measure 33 shows a vocal line in a treble clef with lyrics 'se - gue a quem lhe der fim.' and a piano accompaniment in a bass clef. The piano part in measure 33 includes an 'allarg.' marking. Both excerpts are in a key with two flats and a 6/8 time signature.

Fig. 12 – Comparação entre os compassos 15 e 33

Relação texto/música (Grupo Resgate da Canção Brasileira):

A introdução da música apresenta, na mão direita, ritmo e melodia que nos remetem ao canto do japiim e, na esquerda, em acompanhamento contrastante à melodia do pássaro, um comentário como se fosse o espírito protetor Anhangá, preocupado com a segurança do pássaro.

No compasso 15, as palavras “deve morrer” do v.4, são apresentadas pela melodia de três colcheias sobre a nota vocal mais grave da peça, Si² (natural). Esse é também o único momento em que essa nota aparece para o canto em toda a peça, ressaltando o verso que fala de morte. No comp. 16, há uma fermata no Dó³ de “mor-rer” e na pausa de colcheia da voz, finalizando uma seção e indicando uma espera necessária para prepará-la e separá-la da próxima seção, quando o aviso que foi dado ao “branco” na primeira estrofe (vs. 1 a 4) é explicado.



Fig. 13 – Melodia da voz no compasso 15 para o 16

Na seção C, o canto começa com a frase “Japiim foi a flauta de Tupã” (v.5) e o piano responde em semicolcheias, ora com salto ascendente e continuação da frase descendente, ora somente ascendente, como se fosse o toque de uma flauta.

No compasso 25, aparece no piano um acorde de C⁷ ^{9b}, criando suspense e dando ênfase à frase “por seu canto era a terra despertada”, formada pelos versos 8 e 9, que só se completa no comp. 27.



Fig. 14 – Compasso 25 de Japiim

A parte C termina com um acorde de G⁷ e com a frase “para escutar” (v.11), em que o pentagrama do canto apresenta duas notas opcionais, Ré³ ou Sol³ (vide *fig. 16*). O piano faz um arpejo como se fosse a preparação para ouvirmos o canto do japiim, e então voltamos à parte A, com a repetição da introdução. E finalmente chegamos novamente ao B, dessa vez com o segundo texto, que é quase uma sentença: “por isso meu branco eu lhe aviso...” e a música termina indo para a casa 2 (comps. 33-36), na palavra “fim” (v.15) do poema.

3.4.2.1. Edição da canção *Japiim*

A partitura dessa canção encontra-se em manuscrito, e uma fotocópia me foi enviada por correio pela cantora Dione Colares, que gravou a canção no CD Waldemar Inédito e Raro Henrique II (2006). A própria cantora me avisou que a fotocópia estava bem apagada e danificada – exatamente como o manuscrito original – e que a letra do texto da canção, na cópia, foi reforçada por ela mesma. Uma edição seria altamente recomendada, então, dadas as circunstâncias do manuscrito, para que essa canção, que não é conhecida do público, não se perca por completo. A edição apresentada na seção “apêndices” foi feita no *software* Finale 2008 para Macintosh e é a mais próxima possível da original (vide em anexos a fotocópia do manuscrito autógrafo original). Algumas decisões quanto às alturas de notas ilegíveis foram tomadas levando em consideração a harmonia e a lógica da construção melódica da música;

- No compasso 28, optou-se por substituir o valor da nota Lá no baixo do piano de mínima para semínima pontuada, pois logo em seguida existem o Fá e Fá# em semicolcheias completando a linha do baixo;
- O comp. 31, que estava com um “X” (cortado), foi substituído, na edição dessa dissertação, por outros dois compassos escritos logo abaixo, que se encaixavam perfeitamente no local;
- No comp. 31 da segunda opção, estavam também escritas duas notas para a voz: Ré3 e Sol3: optou-se por deixar que o intérprete escolha qual irá cantar, pois as duas se encaixam bem na melodia e harmonia;
- Optou-se também por colocar o sinal de *ritornello* no comp. 32, ao invés do sinal §, presente no original, por ser de mais fácil leitura e visualização.



Fig. 15 – Compasso 31: cortado na partitura.



Fig. 16 – Compassos 31 e 32: versão final.

4. Uma proposta de interpretação das canções: *Foi Bôto, Sinhá!, Uirapuru, Nayá e Japiim*

Neste capítulo faremos sugestões interpretativas exclusivamente para o canto, nas canções *Foi Bôto, Sinhá!, Uirapuru, Japiim* e *Nayá*. As canções *Foi Bôto, Sinhá!* e *Uirapuru* foram escolhidas por serem muito conhecidas do público e termos tido acesso a grande número de gravações de cada uma delas. As canções *Japiim* e *Nayá* foram escolhidas por serem inéditas em trabalho acadêmico. Foram utilizadas duas diferentes metodologias para análise das canções: para as duas primeiras utilizamos o método auditivo e comparativo entre gravações e para as outras duas, o método sugerido pelo Grupo Resgate da Canção Brasileira, que se utiliza dos parâmetros de Jan LaRue (1970) e de Goldstein (2005).

Algumas eventuais ponderações sobre o piano podem ser feitas com o intuito de dar suporte ao cantor. As sugestões interpretativas para as canções *Fôí Bôto, Sinhá!* e *Uirapuru* foram elaboradas a partir de estudo do texto e da audição analítica de gravações dessas canções disponíveis no mercado, feitas entre os anos de 1969 a 2004, com intérpretes renomados, seguindo a metodologia aprendida na disciplina *Análise Aplicada à Performance* ministrada pelo prof. Maurício Freire, e também da vivência e interpretação pessoal da autora desta dissertação.

As sugestões interpretativas das canções *Japiim* e *Nayá* foram elaboradas através de estudo do texto, música e relação texto/música, baseado no modelo sugerido pelo Grupo Resgate da Canção Brasileira, da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (EMUFMG), somadas a apontamentos da autora.

4.1. *Foi Bôto, Sinhá!* – 1933, nº 1 da série Lendas Amazônicas

A canção é estrófica e sua forma é:

Intro	A	B	A	B'
1 <small>(repetido 3x)</small>	2-9	10-21	2-9 <small>segundo texto</small>	10-24 <small>segundo texto</small>

Fig. 17 – Forma da canção *Foi Bôto, Sinhá!*

O cantor assume o papel de narrador da história durante toda a música, mas faz comentários e dá conselhos. A tessitura (Ré3 a Ré4) confortável e média/grave fazem com que um timbre mais escuro apareça naturalmente.

Intro [1] (3 compassos) – A introdução é composta pelo ostinato apresentado no compasso 1 (Fig. 18), que é repetido três vezes e prepara o ouvinte para a história que se seguirá:

The musical score consists of two staves: 'Voz' (Vocal) and 'Piano'. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The vocal line begins with a rest for three measures, indicated by '3 Vezes' below the staff. It then enters with the lyrics 'Ta já-pa - ne - ma cho-rou no ter - rei - ro Ta-já-pa'. The piano accompaniment features a rhythmic ostinato in the left hand and chords in the right hand. A repeat sign is placed above the first measure of the vocal line.

Fig. 18 – Compassos 1 a 4 de *Fôï Bôto, Sinhá!*

Seção A [2-9] (8 compassos) – Na música, os versos 1 e 2 ocupam sete compassos (treze com a repetição) e foram escritos com notas mais graves, dando caráter sério à história e confirmando o clima de suspense causado pela letra, melodia e célula rítmica. No palco, a expressão facial, com os olhos mais abertos, pode ajudar a intensificar o suspense. A célula rítmica da mão esquerda se repete a peça inteira, dando ênfase à dramaticidade da história. Apenas a mão direita do piano sofre poucas variações, para fazer um contracanto ao longo da peça. A voz entra na anacruse para o compasso 3.

As sílabas ‘tei-ro’ da palavra ‘costeiro’ (v.2), têm uma ligadura em suas notas, e o tempo forte

do início do compasso cai na sílaba ‘tei’, assim, aconselhamos acentuar essa nota e aliviar a seguinte, que é uma terça maior acima. Se não houver cuidado, acabamos acentuando o tempo fraco, simplesmente porque é uma nota mais aguda que as anteriores do mesmo compasso. Quando a mesma frase é repetida, e vamos para a casa 2, devemos redobrar o cuidado, pois a segunda nota é mais longa, uma semínima pontuada, e existe o risco ainda maior de acentuar o tempo fraco e fugir com a sílaba tônica da palavra.

Casa 1 - Comp. 8 Casa 2 - Comp. 9

te - ro Ta - já - pa te - ro!

Fig. 19 – Compassos 8 e 9 de *Foi Bôto, Sinhá!*

Seção B [10-21] (12 compassos) – A partir do v.3, o fio narrativo fica mais dramático, e o narrador se dirige a pessoas diferentes (Sinhá e Sinhô), o que dá ao intérprete a possibilidade de mudança de direcionamento do olhar durante a cena. O narrador pode ser considerado alguém da região amazônica, pois notamos no texto o uso do falar comum da região, como o “r” cortado no final das palavras “tentá” (tentar), v.5, “doutô” (doutor), v.8, “Sinhô” (Senhor), vs.5 e 10, “chorá” (chorar), v.11, “vigia” (vigiar), v.12 e também pelo fato de o autor Antônio Tavernard ter escolhido colocar as palavras “tar” e “dancará” no lugar de “tal” e “dançará”.

O compasso 10 tem a indicação *lamentoso*, escrita pelo compositor, na linha do piano, mas podemos tomá-la também para o canto, uma vez que realmente é lamentável o fato de que foi o boto que pegou a virgem morena. Por ser a nota mais aguda da peça (Ré4), naturalmente já é mais dramática, forte e sua ênfase é praticamente inevitável, mas devemos nos lembrar da ligadura escrita para a voz nesse trecho, que dá um toque ligeiramente doce às notas, correspondente ao v.3 – “foi boto, sinhá” – título da música. Para contrastar, pode-se fazer o verso seguinte, “foi boto, sinhô”, mais separado, quase em *stacatto*, mas sem nos esquecermos de manter o direcionamento da frase. Na partitura da Fundação Carlos Gomes, (1996, p. 141) não está escrita a ligadura no verso 4 citado, comps. 12 e 13, entretanto, na primeira edição da mesma música, Henrique (1933), há ligadura nos versos 3 e 4. Além do mais, a parte A, (comps. 2 a 9), se repete, então, pode-se fazer também uma diferenciação de articulação, expressão, inflexão ou dinâmica de uma para a outra. A partir daí, segue uma progressão descendente que tem continuidade em um *accelerando* a partir do v.7 (“no tar dançará”), para finalizar, em seguida, com a indicação de *decrescendo*, *morrendo* e

rallentando, nos vs. 8, 9 e 10. Essa canção é curta, porém extremamente expressiva, dramática. Pode-se optar por uma voz mais firme e com contrastes que variam de *mezzo piano* a *forte* durante toda a peça.

Repetição da seção A [2-9] (8 compassos) e B' [10-24] (15 compassos) – O segundo texto, vs. 11 a 20 (“tajá panema se pos a chorar...”) é o desfecho da história e deixa ainda o clima de suspense no ar. Pode-se fazer inflexões em alguns versos, como no aviso do v.12 (“quem tem filha moça é bom vigiá”) e no 15 (“seu dom é enorme”). As inflexões são importantes para o entendimento do poema. Podemos cantar mais articuladamente para reforçar a mensagem desses versos e utilizar recursos cênicos como olhos mais abertos e gestos com as mãos e braços.

4.2. *Uirapuru* – 1934, nº 5 da série Lendas Amazônicas

Mediante análise das partituras, audição de várias gravações, audições ao vivo da peça, interpretá-la ao longo de nove anos⁴⁶ e depois de feita comparação entre várias possibilidades já realizadas, chego às sugestões interpretativas:

Uirapuru é uma canção estrófica que possui a seguinte forma:



Fig. 20 – Forma da canção *Uirapuru*

Intro [1-5] (5 compassos) – O piano faz a introdução *saltitante*, como indicado na partitura, porém, com as frases em *legato* na mão esquerda enfatizadas com *crescendos*, também indicados na partitura, e *diminuendos* (não indicados, porém, quando repetimos o início da introdução – *ritornello* – toca-se naturalmente mais *piano*).

Seção A [6-16] (25 compassos com as repetições) – O início da canção possui três estrofes que se repetem com letras diferentes, e, a cada estrofe, pode-se adotar um andamento um pouco mais rápido, para que cada letra crie mais tensão, já que a narradora/cantora começa contando uma história e diz que o caboclo estava falando demais. O andamento inicial é *moderato*, e o *accelerando*, a cada estrofe, dá a sensação de impaciência da narradora para com o caboclo e, ao final da terceira estrofe (vs. 13-18), ela ouve que ele pegou o pássaro *Uirapuru* e fica interessada, excitada. O pulso preciso dos andamentos é muito difícil de sugerir, pois nessa canção existe grande variação de andamento e agógica, porém, a fim de se ter uma base, para a parte A, ficam como sugestões aproximadas de tempo:

Primeira estrofe iniciar com ♩ = 69 (ca.)

Segunda estrofe iniciar com ♩ = 76 (ca.)

Terceira estrofe iniciar com ♩ = 82 (ca.)

⁴⁶ Conheço e canto a canção *Uirapuru* desde o ano 2000.

Seção B [17-32] (16 compassos) – Inicia-se a parte B na anacruse do comp. 16 para o 17, em que a música modula para a tonalidade relativa (Fá maior) com “caboclinho meu amor arranja um pra mim...” (vs. 19-20). É benvindo um *rubato* na palavra “caboclinho”, antes de o piano voltar com o andamento *a tempo* a partir de “meu amor”, pois aqui a narradora está “manhosa”, querendo conquistar o caboclo para obter o Uirapuru. Então faz-se uma breve fermata na pausa, após o término da frase “ando roxa pra pegar unzinho assim” (vs. 21-22), pois a narradora acabou de pedir o pássaro. Essa é a pausa de espera da resposta do caboclo.

A frase seguinte é “o diabo foi-se embora, não quis me dar” (vs. 23-24), que foi a resposta do caboclo, então faz-se uma acentuação e entonação de voz diferenciada, meio indignada, na palavra “diabo” e no “não quis me dar” entonação de chateada, por não conseguir o objeto de desejo depois de ter feito “manha”. Na pausa logo após esta frase, faz-se mais uma *fermata*, pois a história poderia terminar aí, porém a música chega na tônica (Ré menor), sem resolver, com o baixo e a voz na nota fá. E resolve-se com a frase “vou juntar meu dinheirinho pra poder comprar” (vs. 25-26), pensativa e segura da solução que a narradora conseguiu. Nessa hora, a harmonia volta para a tônica, e sugerimos fazer mais uma *fermata* na nota Ré3, sílaba “prar”, da palavra “comprar” (v.26).

Na frase seguinte, “mas no dia que eu comprar o caboclo vai sofrer, eu vou desassossegar o seu bem querer, á, á, o seu bem querer” (vs. 27-31) sugerimos um grande crescendo e ainda uma inflexão de voz com um timbre levemente rouco na palavra “dia”, para mostrar algo perto de um sentimento de vingança para com o caboclo. Pronunciamos a palavra “desassossegar” como “disassussegar”, modo de falar mais informal, ficando mais coerente com relação às indicações, por exemplo, de corte de “r” ao final das palavras, dadas pelo próprio compositor. A última repetição de “á, á” pode ser feita mais suave e *ralentando*, já introduzindo ao último sentimento, que será de largar tudo isso de lado, expresso na última frase “ora deixa ele pra lá” (v.32), que pode ser cantada ou falada pela cantora ou até pelo pianista, de forma humorística, livre e despreziosa. A peça termina com os dois acordes finais fortes, para fechar com ênfase esse caráter engraçado.

4.3. *Nayá* – 1933, nº 8 da série Lendas Amazônicas

Apesar de o ritmo marcado por notas pontuadas e semicolcheias nos induzir a um andamento mais rápido, sugere-se um andamento médio, com a $\text{♩} = 60$ (ca.), pois, estudando o texto, vemos que é uma canção de amor um pouco triste: a índia morre afogada e não consegue o amor da Lua. Entretanto, ao final, a Lua se compadece e transforma *Nayá* na planta conhecida como *Vitória Régia*.

Intro [1-4] (4 compassos) – Sugere-se *mf* como dinâmica inicial na peça. Logo no comp. 2, há sinal de *crescendo e*, a partir do segundo tempo, *rallentando*. No compasso seguinte, há sinal de *decrescendo*. Assim, se começarmos muito forte, o *crescendo* ficará exagerado e, se começarmos muito *piano*, ficará pouco nítido. O cantor, no palco, pode permanecer com semblante sério, mas não bravo. Assim, já na introdução, ele começa a ganhar a atenção do público.

Seção A [5-15] (11 compassos) – Iniciamos a voz na anacruse do comp. 6, com dinâmica *mf*, uma vez que a voz começa na nota mais aguda da peça (Mi4), com célula rítmica acéfala e na pausa do piano, ganhando assim bastante destaque. Devemos tomar cuidado para não se pronunciar a sílaba “é”, da palavra “pajé”, com o “ê”, fechado, pois foi escrita no início da região aguda, Ré#4, (comp. 6). Devemos observar e realizar a ligadura de frase indicada pelo compositor da anacruse do comp. 6 até seu último tempo e conduzi-la sem marcar exageradamente os tempos fortes. Entretanto, na cabeça do comp. 7, há somente uma ligadura de valor (válida para o segundo texto), faremos então esse tempo ligeiramente acentuado, e o piano finaliza a frase em um *crescendo* até o *f*, com notas acentuadas em *tenuto*, como indicado na partitura, e garantindo a cada nota seu valor completo, mesmo com a frase decrescente na mão esquerda do piano.

A ligadura da segunda frase musical vai da anacruse do comp. 9 até o primeiro tempo do comp. 10. Pode-se não acentuar o primeiro tempo do comp. 10, unindo o máximo possível toda a frase. Essa frase termina numa nota bem mais grave (uma sexta abaixo) que a anterior, por isso fica também mais fácil executá-la sem acentuação. Pode-se fazer a a frase seguinte como a primeira, pois melodia, ritmo e ligadura de frase são iguais. Na quarta frase (igual à segunda), que vai da anacruse do comp. 14 até o meio do comp. 15, não está grafado sinal de

ligadura de frase, então, para contrastar, podemos articulá-la mais que a primeira. Caso a falta de ligadura nessa frase tenha sido um esquecimento do compositor ou do editor, também não há problema, pois devemos manter a direção da frase, mesmo sem a ligadura. Além disso a articulação ligeiramente mais marcada nessa frase funciona como uma introdução às frases mais rítmicas da seção seguinte.

Seção B [16-21] (6 compassos) – O canto está aqui numa região mais grave, e as frases são um pouco maiores que as da seção anterior. Começa aqui o eu-lírico como pajé, podemos, então, variar levemente o timbre, apenas a ponto de fazer leve contraste com a seção mais aguda anterior. Os tempos fortes, nessa seção, são bem marcados pelas células do piano e do canto, e devemos aproveitar essa informação na escrita do compositor.

Seção C [22-29] (8 compassos) – Essa seção é a mais dramática da peça, a começar pelo grande efeito enternecedor, escrito pelo compositor logo no comp. 22, que indicou fermatas nas colcheias ascendentes, culminando no acorde da dominante em dinâmica *f* no comp. 23 e apresentando novamente a nota mais aguda da peça (Mi4) duas vezes (no primeiro e segundo tempo do canto). No texto, é o momento em que o narrador começa a contar de fato a história de Nayá (vs. 8 a 11). Para atingir um efeito dramático mais eficiente, o compositor, além dos recursos já utilizados nos comps. 22 e 23, utiliza, nos comps. 24 e 28, semicolcheias em grupos de três e quatro, formando células mais rápidas que as apresentadas anteriormente pela voz. Pode-se usar o portamento para enfeitar a apojatura de Ré4 para Dó4 no comp. 25 e ressaltar seu caráter dramático.

Seção C' [30-38] (9 compassos) – Essa parte é muito interessante, por conter a primeira frase musical igual à primeira da parte C ⁴⁷, e os textos apresentados serem igualmente dramáticos, entretanto a segunda frase melódica é diferente. É o centro do texto, quando a lenda da Vitória Régia acontece. Podemos fazer inflexões nas palavras “apaixonada” (v.12) – explodindo um pouco com o ataque da consoante “p” e em “enternecida” ⁴⁸ (v.28), no mesmo trecho musical, variar a dinâmica, fazer mais *p*, combinando, assim, com o significado da palavra. Os comps. 34 a 38, nada mais são que a introdução da música, mas com bastante alteração de agógica. Temos o sinal de *rall.* a partir do segundo tempo do comp. 34, no comp. 35, sinal de

⁴⁷ Exceto nas fermatas e na escrita das três colcheias unidas, como no comp. 22. No comp. em questão (26), as colcheias estão em um grupo de três apenas para o piano. Na voz apenas as duas últimas colcheias estão unidas e a primeira separada.

⁴⁸ Enternecida: comovida, sensibilizada

crescendo no primeiro tempo e no segundo tempo do mesmo comp. uma fermata para a semicolcheia Mi4 (nota mais aguda da peça novamente). O piano vai se rarefazendo em notas mais longas para dar destaque à voz que canta o texto, até que, no comp. 37, há a indicação de *decrecendo* e, no 38, *diminuindo*.

Apesar de termos tratado apenas das inflexões nas palavras “apaixonada” e “enternecida”, devemos sempre procurar as palavras-chave ao longo de todo o poema e chamar a atenção para elas, seja com gestos, olhares, acentuações, ornamentos, dinâmica ou variação de timbre. O intérprete deve estar atento às informações que o compositor dá com sua escrita, que, nessa canção, são inúmeras. Basta apenas abriremos os olhos para a partitura e os ouvidos à arte do fazer musical.

4.4. *Japiim* – 1933, nº 9 da série Lendas Amazônicas

Seção A [1-8] (8 compassos) – Sugerimos o andamento na introdução do piano com a $\text{♩} = 57-61$ (ca.), compasso 2/4, pois nesse andamento pode-se tocar *docemente* a introdução, como o compositor pede, reproduzindo assim um andamento similar ao exemplo encontrado online⁴⁹ do canto do pássaro *japiim*.

Seção B [9-16] (8 compassos) – Com a entrada da voz no recitativo, sugerimos a $\text{♩} = 57-63$ (ca.), compasso 6/8, assim temos a flexibilidade necessária ao recitativo e não ficamos muito longe do andamento da introdução.

Quando a voz entra na anacruse do compasso 9, percebe-se que o caráter da música passa a ser quase como um recitativo, porém, sugerimos não fazer o andamento muito lento, pois o narrador – possivelmente um caboclo – está dando (falando) um aviso sério ao “branco”. Conduz-se a frase para a palavra “desgraça” (v.1, comp. 10), mas sem fazer muita inflexão nessa palavra, pois ela por si já é forte e ficaria redundante sua acentuação. Na frase seguinte (v.2), sugere-se um leve contraste de dinâmica, mais *piano*, pois a frase é mais grave tanto no caráter quanto nas notas. E, no v.3, novamente mais forte, até mesmo pela própria condução da linha melódica, que contém a nota mais aguda dessa seção na música, o Dó⁴ na palavra “alma”.

Seção C [17-32] (16 compassos) – Há novamente mudança de compasso para 2/4, e tendemos a fazer o andamento um pouco mais rápido que as seções anteriores devido à sua construção rítmica. A sugestão de tempo, então, para esta parte, é ♩ de 60 até 70. Ao cantarmos esse trecho, não devemos articular exageradamente as semicolcheias dessa seção além da articulação natural, caso contrário, correremos o risco de transmitir uma interpretação monótona da música. Há de se tomar cuidado para pronunciar o [ê] aberto na palavra “selva”, comp. 28, (v.10), e não com [ê] fechado, “sêlva”, pois sua nota é um Ré⁴, região médio/aguda e difícil de se cantar vogais abertas.

Seção A [repetição] (8 compassos) e seção B' [9-14 + 33-36] (10 compassos) – O segundo texto, que começa com os versos “Por isso, meu branco eu lhe aviso não mate mais *japiim*”

⁴⁹ O canto do *japiim* pode ser ouvido em <http://webserver.eln.gov.br/Pass500/BIRDS/INDEX.HTM>

(vs. 12 e 13), vem como um aviso definitivo, acompanhado de uma ameaça: “Anhanhá que zela por ele persegue a quem lhe der fim” (vs. 14 e 15). As palavras já são fortes por si, e não há necessidade de se fazerem aqui inflexões. Devemos cantar de maneira natural, como se fosse mesmo um recado falado ao “branco”. É interessante que a última palavra do texto, “fim”, (Dó4 com seis tempos de duração), seja prolongada enquanto o cantor puder segurá-la, apesar de o piano fazer uma finalização remetendo mais uma vez ao canto do pássaro. Segurar o [i] da palavra “fim” durante seis tempos dá uma ideia de continuidade do aviso e da ameaça falada. Mário de Andrade (1975) escreveu que “se o *i* no agudo é defeituoso, talvez mais defeituoso é (*sic*) colocá-lo no grave, obrigando o cantor a uma grande fadiga muscular” (p. 55). Percebemos então o acerto do compositor em escrevê-lo longo na região média/aguda, evitando oferecer dificuldade técnica ao cantor, ou som estridente ao ouvinte.

Com essa canção, *Japiim*, lenda de nº 9, W. Henrique encerra – pelo menos enquanto não se descobrem as partituras das Lendas nºs 10 e 11, *Pahy-Tuna* e *Uiara* – a série de canções *Lendas Amazônicas*.

CONCLUSÃO

Este trabalho nos mostra que a base de uma boa interpretação para as *Lendas Amazônicas* de Waldemar Henrique está principalmente ligada ao texto. A afirmação é baseada em depoimentos do compositor e de pessoas que o rodeavam. Consideramos também em suas partituras o notório cuidado com o texto, na sua concepção e tratamento. Existem, porém, informações que o compositor nos dá com sua escrita, que nos fazem pensar também no aspecto musical. Essas informações estão amalgamadas ao texto, facilitando bastante a compreensão da obra, fazendo com que, quando bem percebidas, surja naturalmente uma boa interpretação. Como o texto possui palavras pouco utilizadas pela maior parte das pessoas, devemos redobrar a atenção. Era esta a vontade do compositor, que o intérprete declamasse as palavras cantadas.

No caminho dessa pesquisa, primeiramente situamos o leitor sobre quem foi o compositor e sua obra. Depois, discorremos sobre onde nela se situam as *Lendas Amazônicas*. Discutimos sobre a definição de série e ciclo, amparados por depoimentos de estudiosos e do próprio compositor e concluímos que as *Lendas Amazônicas* são de fato uma série. Podem ser cantadas em qualquer ordem sem prejuízo do todo e propusemos sua interpretação individualizada, sem dependência umas das outras. Entretanto, se formos cantar todas as lendas em um mesmo recital, a ordem indicada pelo compositor – que não é a ordem cronológica de composição – ainda é uma boa opção, pois mescla os elementos das peças, fazendo com que o recital seja interessante e agradável ao ouvinte. Falamos também, sucintamente, sobre impositação, dicção e pronúncia do português cantado, uma vez que para se cantar a música de W. Henrique como ele próprio desejava, o cantor deveria ser um “declamador que cantasse”, com excelente dicção e pronúncia, pois o foco principal de suas canções era o texto.

O principal objetivo dessa dissertação foi sugerir uma interpretação adequada para o canto em quatro *Lendas Amazônicas* de Waldemar Henrique: *Foi Bôto*, *Sinhá!*, *Uirapuru*, *Nayá* e *Japiim*.

Foi Bôto, *Sinhá!* e *Uirapuru* foram escolhidas por serem já muito conhecidas de ouvintes e intérpretes e possuem muitas gravações, tanto de cantores populares quanto de eruditos. Assim, o material para análise auditiva e comparativa entre gravações era significativo. As

gravações foram importantes para obtermos informações sobre as interpretações, sobre os intérpretes, sobre os arranjos e sobre as canções de um modo geral. O material era tão interessante que nos rendeu um capítulo a respeito da importância de se estudar e compreender o texto das canções para não serem cometidos equívocos na interpretação. Tomamos como exemplos duas gravações de *Foi Bôto, Sinhá!* e duas de *Uirapuru*, disponíveis no mercado fonográfico, feitas por artistas renomados, que ficaram prejudicadas pela falta de preparação dos intérpretes quanto ao texto.

Nayá e *Japiim* foram escolhidas por serem inéditas em trabalhos acadêmicos. Só existem duas gravações dessas canções (uma de cada) e, assim, não seria possível utilizar o método de análise auditiva e comparativa entre gravações. Para essas, então, utilizamos o método de análise sugerido pelo Grupo Resgate da Canção Brasileira. Fizemos também uma edição da partitura da canção *Japiim*, buscando uma versão mais próxima possível da original, pois ela encontra-se apenas em um manuscrito em mau estado de conservação. Fizemos também uma edição revisada de *Nayá*, apesar de existir uma edição dessa canção no livro de partituras *Waldemar Inédito e Raro Henrique*, feita pela Secult/PA, em 2005. Em nossa edição de *Nayá*, sugerimos pequenas mudanças quanto às notas, ligaduras e prosódia. As duas edições foram feitas no *software* Finale 2008 para Macintosh.

Por fim, todo o estudo feito do texto, da música e das gravações das quatro canções escolhidas, aliados à minha vivência pessoal e profissional, forneceram subsídios para embasar e elaborar as sugestões interpretativas contidas no capítulo 4.

As sugestões interpretativas são exemplos de elaboração de um trabalho de análise prévia de repertório e não pretendem ser definitivas. A interpretação é individual e, mesmo que pensada por duas pessoas de forma idêntica, será executada diferentemente. Na música, trabalha-se muito com caráter e sensações, enfim, com aspectos abstratos e subjetivos. Por isso, nada melhor do que unir o texto da canção a esses quesitos, pois é assim que ela nos toca e, com isso, nossa interpretação pode ser compreendida pelos ouvintes, cantores, pianistas e demais músicos envolvidos na execução das obras. Cada cantor tem seu timbre, suas facilidades e dificuldades. E também cada execução da obra é diferente, devido a fatores externos e internos. Pretendemos apenas fornecer uma possível linha de pensamento interpretativo para aqueles que se interessam pela canção brasileira.

Waldemar Henrique conquistou definitivamente seu espaço dentre os maiores compositores brasileiros. Sua obra artística é brilhante e muitas de suas canções são obras-primas facilmente apreciadas ao redor do mundo, por sua força, beleza e consistência.

REFERÊNCIAS

Bibliografia

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Matins Editora, 2ª ed. 1975.

ALIVERTI, Márcia Jorge. *Uma Visão sobre a interpretação das canções amazônicas de Waldemar Henrique*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2003.

_____. Uma Visão sobre a interpretação das canções amazônicas de Waldemar Henrique. *Estudos Avançados*, São Paulo: Universidade de São Paulo, volume 19, número 54, p. 283-313, maio/agosto de 2005.

BARROS, Maria de Fátima Estelita. *Waldemar Henrique: folclore, texto e música num único Projeto – a canção*. Campinas, São Paulo, 2005. Dissertação de mestrado.

CABRALE, Lia. *A Era do Rádio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

CASTRO, Ruy. *Era do Rádio*. Artigo publicado no jornal O Estado de S. Paulo, 16 de novembro de 2002. Também disponível no site Observatório da Imprensa. <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/asp201120029.htm>>

ELETRONORTE (org). *Brasil 500 Pássaros*. Livro que integra um projeto didático do Ministério da Educação, disponível também no site <http://webserver.eln.gov.br/Pass500/BIRDS/INDEX.HTM>. Governo Federal. 2000.

BRITO, Maria Lenora Menezes. *Uma Leitura da Música de Waldemar Henrique*. Belém – Pará: Conselho Estadual de Cultura, 1986.

CASTRO, Ruy. *Carmen: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CLAVER FILHO, José. *Waldemar Henrique: O Canto da Amazônia*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

FERREIRA, Aurélio Buarque de H. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2ª ed. rev. e aumentada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

GODINHO, Sebastião. *Waldemar Henrique: Só Deus sabe porque*. Belém: Governo do Estado do Pará: Secretaria de Estado da Cultura: Fundação Cultural do Pará “Tancredo Neves”, 1989.

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

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, Sons, Ritmos*. São Paulo: Ática, 2005.

HERR, Martha. Um modelo para interpretação de canção brasileira nas visões de Mário de Andrade e Oswaldo de Souza. *Música Hodie - Revista do Programa de Pós-graduação*

Stricto-Senso da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, UFG, vol. 4 No. 2, 2004, p. 27-38.

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

MARIZ, Vasco. *A Canção Brasileira de Câmara*. São Paulo: Livraria Francisco Alves Editora, 2002.

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

PACHECO, Alberto. *O Canto Antigo Italiano*. Annablume/Fapesp, 2006.

PER MUSI – revista de performance musical, UFMG, Belo Horizonte, v.15. 2007.

PEREIRA, Franz Kreüther. *Painel de Lendas e Mitos da Amazônia*. Belém, PA. Disponível no site <vbookstore.uol.com.br/nacional/misc/painel_de_lendas.PDF> Acesso em 3 de dezembro de 2008. Revisado e ampliado pelo autor em 2001.⁵⁰

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

_____, Marcus Vinícius Medeiros. *O livro de Maria Silva, op. 28, para canto e piano, de Helza Camêu (1903-1905) [manuscrito]: uma análise interpretativa*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2007. Dissertação de Mestrado.

_____, Maria Elisa. Mário de Andrade e o dono da voz. *Per Musi – revista de performance musical*, UFMG, Belo Horizonte, v.5/6, p.101-111, 2002.

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

STARK, James. *Bel Canto – A History of Vocal Pedagogy*. Canada: University of Toronto Press, 1999.

STRADELLI, Ermanno. “*La Leggenda del Jurupary*” e outras Lendas Amazônicas. Instituto cultural ítalo-brasileiro (icib), caderno nº 4, São Paulo, 1964.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *As Vozes da Canção na Mídia*. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2003.

Partituras

FUNDAÇÃO CARLOS GOMES. *Waldemar Henrique - Canções*. Belém: Secretaria de Estado de Educação, Fundação Carlos Gomes, Imprensa Oficial do Estado, 1996.

HENRIQUE, Waldemar. *Cobra Grande*. São Paulo: Editora Mangione, editor: Edição A Melodia, 1934. Partitura para canto e piano.

HENRIQUE, Waldemar. *Foi Bôto, Sinhá!*. São Paulo: Editora Mangione, S.A. 1933. Partitura para canto e piano.

⁵⁰ Publicação original editora Falângola, 1994.

_____. *Uirapuru*. São Paulo: Editora Mangione, S.A. 1934. Partitura para canto e piano.

SECULT/PA. *Waldemar Inédito e Raro Henrique - Partituras*. Belém: Secult, 2005.

Áudio

BELÉM, Fafá de (intérop.). *O canto das águas*. Amazônia é Brasil, v. 2. Pará: Secult/PA e Warner Music Brasil, 2002. 1 CD.

CHAVES, Nilson & LIMA, Vital (intérop.). *Waldemar*. Rio de Janeiro e Belém: Outros Brasis (prod.) e Nossa Terra (patroc.), 1994. 1 CD.

DORNELLAS, Janette (intérop.). *Momentos*. Brasília e São Paulo, 2004. 1 CD independente.

DUBOC, Jane & TAPAJÓS, Sebastião (intérop.). *Da Minha Terra*. Rio de Janeiro: Jam Music, 2000. 1 CD.

GODOY, Maria Lúcia (intérop.). *O Canto da Amazônia*. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1969, 1 disco de vinil.

HENRIQUE, Waldemar (comp.). *A Música e o Pará - Arthur Moreira Lima Interpreta Waldemar Henrique*. Pará: Secult-PA, 1999. 1 CD, estéreo.

_____. (comp.). *Fiz da Vida uma Canção - Andréa Pinheiro canta Waldemar Henrique*. Belém: Secult-PA, 2001. 1 CD, estéreo.

_____. (comp.). *O Canto da Amazônia*. Projeto Uirapuru vol. 2 - Maria Helena Coelho Cardoso e Waldemar Henrique (intérop.). Pará: Secult/PA, 1997. 1 CD.

_____. (comp.). *Waldemar Inédito e Raro Henrique*. Projeto Uirapuru, O Canto da Amazônia, v.14. Pará: Secult/PA, março e outubro de 2004. 2 CDs.

_____. (comp.). *Waldemar Inédito e Raro Henrique II*. Projeto Uirapuru, O Canto da Amazônia, v.18. Pará: Secult/PA, agosto e setembro de 2006. 1 CD.

_____. (comp.). *Waldemar Seresteiro*. Projeto Uirapuru vol. 13 - Diversos intérpretes. Pará: Secult/PA, 26 de março de 2004. 1 CD.

MOREIRA, Maura & VIEIRA, Sônia Maria (intérop.). *O Canto da Terra*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979. 1 CD.

MÚSICA POPULAR DO NORTE, vol.1. Diversos intérpretes. São Paulo: Discos Marcus Pereira, LP 1976, CD 1994. 1 CD remasterizado a partir do vinil.

ORQUESTRA DE CÂMARA DE BLUMENAU (intérop.). *Radamés Gnattali & Waldemar Henrique*. Rio de Janeiro: Pro-Memus/Funarte, 1987. 1 CD remasterizado a partir do vinil.

POSSI, Zizi (intérop.). *Valsa Brasileira*. São Paulo: Velas, 1993. 1 CD.

SALMASO, Mônica (intérp.). *Trampolim*. Pau Brasil (grav.), Biscoito Fino (dist.), 1998. 1 CD.

Sites Consultados

BRASIL 500 PÁSSAROS. Disponível em <<http://webserver.eln.gov.br/Pass500/BIRDS/INDEX.HTM>> Acesso em 10 de janeiro de 2009.

CABRALE, Lia. *A participação do rádio no cotidiano da sociedade brasileira (1923-1960)*. Artigo disponível em <http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/a-j/FCRB_LiaCalabre_Participacao_radio_cotidiano_sociedade_brasileira.pdf> Acesso em 28 de janeiro e 2009.

CRUZ, Benilton. *Mente, Poeta*. Considerações sobre o poeta Antônio de Tavernard. 2006. Site de textos de alunos da pós graduação na Unicamp, SP. Disponível em <<http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/m00019.htm>> Acesso em 31 de março de 2008.

HISTÓRIA DO RÁDIO. Disponível em <<http://www.microfone.jor.br/historia.htm#aerado>> Acesso em dezembro de 2008.

KAYAMA, CARVALHO, CASTRO, HERR, RUBIM, PÁDUA e MATTOS. PB cantado: normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito. *OPUS – Revista Eletrônica da Anppom*, Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música, vol. 13, No. 2, dez. 2007. Disponível em <http://www.anppom.com.br/opus/opus13/202/02-Kayama_et_al.htm> Acesso em 10 de novembro de 2008.

LENDA DOS JAPIINS. Disponível em <<http://www.rosanevolpatto.trd.br/lendajapiins.html>> Acesso em 21 de março de 2007.

PORTAL DA CULTURA. Disponível em <<http://portalcultura.com.br/p2/clube/cultural/index.php?pg=agenda&top=cultural&id=76>> Entrevista com a irmã e o filho do poeta Antônio Tavernard. Acesso em 30 de dezembro de 2008.

REVISTA MORASHÁ. Ed. 51, dez de 2005. Disponível em http://www.morasha.com.br/conteudo/artigos/artigos_view.asp?a=564&p=1 Acesso em 01 de fevereiro de 2009.

APÊNDICES

I – Edição revisada da partitura da canção *Nayá*

II – Edição da partitura da canção *Japiim*

Nayá

Canção regional amazônica - Lenda da Vitória-Régia
1933 - Lenda Amazônica nº 8

Extraída de um conto de Juanita Machado
Letra e Música: Waldemar Henrique

Piano



Solo

5

...e_o pa - je pas - sou con - tan - do la nas mar - gens do gran - de
E Na - yá, sem mais con - ter a pai - xão que lhe cres -

Pno.



10

S.

ri - o de sau - da - de ia cho - ran - do pe - lo a - mor que lhe fu -
ci - a a - ti - rou - se pra re - ter a i - ma - gem que es - tre - me -

Pno.



15

S.

giu: Na - yá e - ra lin - da ín - dia que - ri - da lem - bro me a - in - da quan - do fe -
cia e n'á - gua cor ren - te do rio mer - gu - lhou a i - ma - gem da lua fre - men - te a - bra -

Pno.



19

S. *ri - da ve - io con - tar - me seu gran - de a - mor! Na - yá sa - bi - a*
çou e nes - sa i - lu - são — fe - liz mor - reu!... A noi - te quen - te

Pno. *8^{va} - - , f f*

24

S. *que a lu - a seu a - mor que - ri - a e des - de en - tão — so - freu i - men - sa nos - tal -*
on - de o - lu - ar in - da bri - lha - va co - briu ar - den - te o lin - do cor - po que boi -

Pno.

29

S. *gi - a... A - pai - xo - na - da o ho - ri - zon - te quis trans - por —*
a - va En - ter - ne - ci - da, a Lu - a fei - ti - cei - ra e - gré - gia

Pno. *f*

34

S. *e cor - reu ao Gran - de - Ri - o, den - tro de - le lo - go viu — re - fle - tir - se o seu a - mor!*
foi bus - car a - que - la al - ma de - bru - çou - a nu - ma pal - ma e fez a Vi - tó - ria - Ré - gia!

Pno. *rall. diminuindo Fine*

Japiim (1933)

Lenda Amazônica n°9

Waldemar Henrique (1905-1995)

Docemente

Piano

Measures 1-4 of the piano introduction. The melody in the treble clef features a triplet of eighth notes in measure 3. The bass line provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Measures 5-7 of the piano introduction. The melody continues with a triplet in measure 7. The bass line maintains the harmonic accompaniment.

Canto

Measures 8-12 of the vocal introduction. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The lyrics are: "Meu bran-co não cha-ma des-gra-ça Tu-pan do céu po-de ver Ja-pi- Por is-so, meu bran-co eu lhe-a-vi-so: não ma-te mais Ja-pi-im A-nhan".

Measures 13-16 of the vocal and piano introduction. The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The lyrics are: "vai a na 2ª vez im é al-ma pe-na-da por is-so não de-ve mor-rer Ja-pi-im gá que ze-la por e-le per vai a na 2ª vez".

18

foi a flau ta de Tu-pan só can ta - va de ma - nhã pa ra_o sol se le van

23

tar Por seu can - to era a ter-ra des-per - ta - da e na

28

sel-va_a pas-sa-ra-da en-can - ta - da se ca - la-va pa ra_es cu - tar...

rall.

33

se - gue a quem lhe der fim.

allarg.

ANEXOS

I - Letras das canções *Foi Bôto, Sinhá!, Uirapuru, Nayá e Japiim* com numeração versifica

II - Partituras das canções *Foi Bôto, Sinhá!, Uirapuru, Nayá e Japiim*

FOI BÔTO, SINHÁ!

- | | |
|---|--|
| v.1 Tajá-Panema chorou no terreiro, (bis) | v.11 Tajá-Panema se poz a chorá. (bis) |
| v.2 E a virgem morena fugiu no costeiro. | v.12 Quem tem filha moça é bom vigiá! |
| v.3 Foi Bôto, Sinhá... | v.13 O Bôto não dorme |
| v.4 Foi Bôto, Sinhô! | v.14 No fundo do rio |
| v.5 Que veio tentá | v.15 Seu dom é enorme |
| v.6 E a moça levou | v.16 Quem quer que o viu |
| v.7 No tar dansará, | v.17 Que diga, que informe |
| v.8 Aquele doutô, | v.18 Se lhe resistiu |
| v.9 Foi Bôto, Sinhá... | v.19 O Bôto não dorme |
| v.10 Foi Bôto, Sinhô! | v.20 No fundo do rio.. |

UIRAPURU

- | | |
|--------------------------------------|--------------------------------------|
| v.1 Certa vez de “montaria” | v.19 Cabôclinho meu amor, |
| v.2 eu descia um “paraná” | v.20 arranja um pra mim |
| v.3 o caboclo que remava | v.21 ando “rôxa” prá pegar |
| v.4 não parava de falá (r) | v.22 “um zinho” assim; |
| v.5 Á, á...Não parava de falá (r) | v.23 o diabo foi-se embora, |
| v.6 Á, á...que cabôclo falador ... | v.24 não quiz me dar |
| v.7 Me contou do “lobishomi” | v.25 vou juntar meu dinheirinho |
| v.8 da mãe-d’água, do tajá, | v.26 prá poder comprar. |
| v.9 disse do jurutahy | v.27 Mas, no dia que eu comprar |
| v.10 que se ri pro luar | v.28 o caboclo vai sofrer |
| v.11 Á, á... que se ri pro luar | v.29 eu vou desassocêgar |
| v.12 Á, á...Que cabôclo falador ... | v.30 o seu bem-querer |
| v.13 Que mangava de visagem | v.31 Á, á... o seu bem-querer |
| v.14 que matou surucucú | v.32 Á, á... ora deixa ele prá lá... |
| v.15 e jurou com pavulagem | |
| v.16 que pegou uirapurú | |
| v.17 Á, á... que pegou uirapurú | |
| v.18 Á, á... que cabôclo tentador... | |

NAYÁ

- v.1 ...E o pajé passou contando
v.2 Lá nas margens do Grande-Rio
v.3 De saudade, ia chorando
v.4 Pelo amor que lhe fugiu:
- v.5 Nayá era linda índia querida
v.6 Lembro-me ainda, quando ferida
v.7 Veio contar-me seu grande amor!
- v.8 Nayá sabia
v.9 Que a lua, seu amor queria
v.10 E desde então
v.11 Sofreu imensa nostalgia...
v.12 Apaixonada
v.13 O horizonte quis transpor
v.14 E correu ao Grande-Rio,
v.15 Dentro dele logo viu,
v.16 Refletir-se o seu amor!
- v.17 E Nayá, sem mais conter
v.18 A paixão que lhe crescia
v.19 Atirou-se pra reter
v.20 A imagem que estremecia
- v.21 E na água corrente do rio mergulhou
v.22 A imagem da Lua fremente
abraçou...
v.23 E nessa ilusão feliz, morreu!...
- v.24 A noite quente
v.25 Onde o luar inda brilhava
v.26 Cobriu ardente
v.27 O lindo corpo que boiava
v.28 Enternecida
v.29 A Lua-feiticeira egrégia
v.30 Foi buscar aquela alma
v.31 Debruçou-a numa palma
v.32 E fez a Vitória-Régia!

JAPIIM

- v.1 Meu branco não chama desgraça
v.2 Tupã do céu pode ver
v.3 Japiim é alma penada
v.4 Por isso não deve morrer
- v.5 Japiim foi a flauta de Tupã
v.6 Só cantava de manhã
v.7 Para o sol se levantar
v.8 Por seu canto
v.9 Era a terra despertada
v.10 E, na selva, a passarada encantada
v.11 Se calava para escutar...
- v.12 Por isso, meu branco eu lhe aviso
v.13 Não mate mais Japiim
v.14 Anhangá que zela por ele
v.15 Persegue a quem lhe der fim

A Mr. John Ernest Buckley
FOI BÔTO, SINHÁ!
Toada amazonica



Versos de
ANTONIO TAVERNARD

Musica de
VALDEMAR HENRIQUE

Canto

3 Vezes

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

Piano

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

diminuindo

2

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

Lamentoso

nhô que ve - io ten - tá... e a mo - ça le -

3

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

accelerando morrendo rallen.

1 2

nhô Ta - já - pa -

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

tando morrendo FIM

508

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
AQUELLE DOUTÔ
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 UFMG - BIBLIOTECA

U.F.M.G. - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA



0163638902

NÃO DANIFIQUE ESTA ETIQUETA

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

Uirapuru

Canção Amazônica

Lenda Amazônica Nº 5

(1934)

Waldemar Henrique (1905-1995)

Introdução

Piano

Saltitante

1.

2. *ten.*

Cer- ta vez de "mon- ta- ri- a" eu des- cia um "pa- ra- ná" o ca- bô- clo que re- ma- va não pa- ra- va de fal-
ho- mi", da mõi- d'agua, do ta- já, dis- se do ju- ru- ta- hy que se ri pro lu-
sa- gem, que matou su- ru- cu- cú e ju- rou com pa- vu- la- gem que pe- gou ui- ra- pu-

quasi falado

lá(r) á á... não pa- ra- va de fal- lá(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.

Composto graficamente em fevereiro de 1996, pela Fundação Carlos Gomes (Belém - Pará - Brasil)

1. 2. 3.

dor! Me con-tou do "lo-bis dor! Que man-ga-va de vi dor... Ca-bô- cli- nhomeu a- môr, ar- ranja um prá

mim an- do "rô- xa" prá pe- gar "um zinho" as- sim; o di- a- bo foi se em- bo- ra, não quiz me

dar vou jun- tar meu di- nhei- ri- nho prá po- der com- prar. Mas, no dia que eu com- prar o ca- bô- clovai so-
ten.

rall.

ten.

frer, eu vou de- sas- so- cê- gar o seu bem- que- rer, á á... o seu bem- que-

rer á á... O- ra dei- xa_ el- le pra lá...

rall.

ad libitum

Certa vez de "montaria"
 Eu descia um "paraná"
 O caboclo que remava
 Não parava de falá(r)
 Á, á... Não parava de falá(r)
 Á, á... Que caboclo falador!

Me contou do "lobishomi"
 Da mãe-d'água, do tajá,
 Disse do jurutahy
 Que se ri pro luar
 Á, á... Que se ri pro luar
 Á, á... Que caboclo falador!

Que mangava de visagem
 Que matou surucucu
 E jurou com pavulagem
 Que pegou uirapuru

Á, á... Que pegou uirapuru
 Á, á... Que caboclo tentador!

Caboclinho meu amor,
 Arranja um pra mim
 Ando "rôxa" prá pegar
 "Umzinho" assim;
 O diabo foi-se embora
 Não quiz 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... O seu bem-querer
 Á, á... Ora deixa ele prá lá

Nayá

Canção regional amazônica - Lenda da Vitória-Régia

Waldemar Henrique

Solo

Piano

5

S

1. ...e o pa - jé pas - sou con - tan - do lá nas mar - gens do gran - de
2. E Na - yá, sem mais con - ter a pai - xão que lhe cres -

Pno.

10

S

rio De sau - da - de ia cho - ran - do pe - lo a - mor que lhe fu -
ci - a, a - ti - rou - se pra re - ter a i - ma - gem que ex - tre - me -

Pno.

15

S

giu: Na - yá e - ra lin - da in - dia que - ri - da, lem - bra - me a - in - da quan - do fe -
ci - a. E na a - gua cor - ren - te do rio mer - gu - lhou, a ima - gem da lua, fre - men - te a - bra -

Pno.

Nayá

19

S

ri - da ve - io con - tar - me seu gran - de a - mor! Na - yá sa - bi - a
 çou, e nes - sa i - lu - são, o fe - liz, mor - reu! A - noi - te quen - te

Pno.

24

S

que a lu - a seu a - mor que - ri - a, e des - de en - tão so - freu i - men - sa nos - tal -
 on - de o lu - ar in - da bri - lha - va co - briu, ar - den - te, o lin - do cor - po que boi -

Pno.

29

S

gi - a, a - pai - xo - na - da, o ho - ri - zon - te quis trans - por -
 a - va, En - ter - ne - ci - da, a lu - a, fei - ti - ce - ra, e - grê - gia,

Pno.

34

S

E cor - reu ao gran - de rio den - tro de - le lo - go viu, re - fle - tir - se, o seu a - mor.
 foi bus - car a - que - la al - ma, de - bru - çou - a nu - ma pal - ma, e fez a Vic - tó - ria Ré - gia.

Pno.

rall.

diminuindo

Fine

Docemente
(Andante)

JAPIIM

Handwritten musical notation for the first system, including a treble clef and various notes and rests.

Handwritten musical notation for the second system, featuring a vocal line with lyrics and a piano accompaniment.

meu Branco não chama des-
Por isso meu Branco eu che a-

Handwritten musical notation for the third system, with lyrics and piano accompaniment.

graça Tupan do céu pôde ver Japi-im é alma pena - da por isso não deve mor-
viso não mata mais Japi-im Anhangá gal zela pere - le por - ture

Handwritten musical notation for the fourth system, including lyrics and piano accompaniment.

rex Japi - im flô a flauta de Tupam só cantava de ma -

Handwritten musical notation for the fifth system, with lyrics and piano accompaniment.

nhã para o sol se levantar por seu can - to

era a terra desperta - da e na selva passara da encanto - da se calava *trill*
para os celos

tan *tan*
 segue a quem he da fim
 der

em nome das águas do rio
 que a doce vida ser
 para a alma levada
 por meio das águas vivas.

que um foi a água do rio
 so cantando de manhã
 para o sol e para a lua
 por seu canto

era a terra desperta
 e he a terra da primavera
 e a cultura da terra
 para

que os membros se movem
 nos seus braços e pernas
 e o sangue que gela por ele

persegue a quem he da terra

Sapsim

Cancas (da serie "Leis Anagnicas")
 IX

de Almeida e Sousa
 Waldemar Henrique