

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTES - CEART
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM MÚSICA - PPGMUS

AFONSO EDER PORTELA DE MESSIAS

**FIGURAS EXPRESSIVAS QUE REPRESENTAM ELEMENTOS
AMAZÔNICOS EM CANÇÕES DE WALDEMAR HENRIQUE.**
CARACTERÍSTICAS E INTERPRETAÇÃO

FLORIANÓPOLIS

2021

AFONSO EDER PORTELA DE MESSIAS

**FIGURAS EXPRESSIVAS QUE REPRESENTAM ELEMENTOS
AMAZÔNICOS EM CANÇÕES DE WALDEMAR HENRIQUE.
CARACTERÍSTICAS E INTERPRETAÇÃO**

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Música, da Universidade do Estado
de Santa Catarina, como requisito
para obtenção do título de Mestre em
Música, área de concentração em
Processos Criativos.

Orientadora: Profa. Dra. Maria
Bernardete Castelan Póvoas

FLORIANÓPOLIS

2021

Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da
Biblioteca Central/UDESC,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Messias, Afonso Eder Portela
Figuras Expressivas que Representam Elementos
Amazônicos em Canções de Waldemar Henrique :
Características e Interpretação / Afonso Eder Portela Messias.
-- 2021.
151 p.

Orientadora: Maria Bernardete Castelan Póvoas
Dissertação (mestrado) -- Universidade do Estado de
Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de
Pós-Graduação -- Seleção --, Florianópolis, 2021.

1. Waldemar Henrique. 2. Interpretação. 3. Canto. 4.
Canções. 5. Amazônicas. I. Castelan Póvoas, Maria
Bernardete. II. Universidade do Estado de Santa Catarina,
Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação -- Seleção --.
III. Título.

AFONSO EDER PORTELA DE MESSIAS

**FIGURAS EXPRESSIVAS QUE REPRESENTAM ELEMENTOS
AMAZÔNICOS EM CANÇÕES DE WALDEMAR HENRIQUE.**

CARACTERÍSTICAS E INTERPRETAÇÃO

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Música, da Universidade do Estado
de Santa Catarina, como requisito
para obtenção do título de Mestre em
Música, área de concentração em
Processos Criativos.

BANCA EXAMINADORA

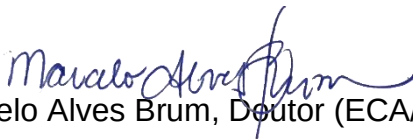


Maria Bernardete Castelan Póvoas, Doutora (UFRGS)
Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC

Membros:



Guilherme Sauerbronn de Barros, Doutor (UFRJ)
Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC



Marcelo Alves Brum, Doutor (ECA/USP)
Universidade Federal do Acre – UFAC



Cristina Moura Emboada da Costa, Doutora (ECA/USP)
Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC

Florianópolis, 15 de julho de 2021

Para a minha querida mãe Dina
Portela. Sem o seu constante
incentivo, nada disso seria possível.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, por me conceder a vida e a inquietação pela ciência da música. Obrigado pai.

Aos meus familiares, que nos momentos de desgaste mental, emocional e/ou físico, estiveram junto a mim. Em especial minha amada mãe **Dina Montefusco Portela** e minha também amada avó **Maria Montefusco Portela**. Vocês são meus faróis.

Agradeço a minha professora orientadora, **Maria Bernardete Castelan Póvoas** pela paciência, compromisso, carinho, amizade e respeito. Mesmo diante do seu imenso conhecimento, você sempre buscou meios respeitosos para me orientar. Saiba que tenho imensa admiração por você, professora. Encontrei em você uma mãe em Florianópolis.

Agradeço aos amigos que fiz durante o período de curso do Mestrado: **Leonardo, Victor, Alexandre, Rafael, Juan, Rodrigo e Guga**. Vocês sempre estiveram presentes nos momentos em que mais precisei.

Ao meu amigo, Professor **Marcelo Brum**, que me incentivou e auxiliou na escolha da temática inicial desta pesquisa.

Agradeço a todos os professores aos quais eu tive oportunidade de ser agraciado por seus ensinamentos e exemplos. Em especial ao professor **Guilherme Sauerbronn** que me serviu de inspiração a respeito de qual profissional eu desejo ser.

Agradeço ao Programa de Pós Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina, por me proporcionar, com tanto zelo, todo o aparato necessário para que eu pudesse concluir o curso.

Agradeço também a todos que, de alguma maneira, contribuíram com a realização deste trabalho, em especial aos participantes da pesquisa com a gravação dos áudios.

“...se a gente possuísse professores de canto com interesse pela coisa nacional, podia muito bem sair uma escola de canto não digo nova, mas apresentando peculiaridades étnicas de valor incontestável. Nacional e artístico.” (ANDRADE, 1972, pp. 20-21)

RESUMO

Este trabalho representa a pesquisa realizada para responder a inquietação e necessidade de um cantor em entender e dissertar, de maneira mais aprofundada, sobre a razão pela qual acreditava ser essencial para cantar as músicas do seu povo: o uso da sua maneira de falar. Buscou-se mostrar possibilidades para a realização de repertório musical representativo da região da Amazônia brasileira por meio de canções do compositor Waldemar Henrique. São investigadas particularidades vocais, textuais e sonoras que incorporam características da região da Amazônia e demonstradas possibilidades de interpretação para cinco canções do compositor, viabilizando opções para este repertório, observando características de emissão vocal de nativos da região amazônica como aporte vocálico interpretativo. Foram realizadas gravações das falas de seis nativos, um de cada estado da região norte do Brasil com coletas de material em áudio, e feitas descrições comparativas entre características da fala de estados da região amazônica. Para as descrições, utilizou-se aspectos de emissão vocal da técnica do *Bel canto* como parâmetro para as análises dos vocábulos naturais da fala do caboclo amazônico e em excertos das canções, em suas poéticas musicais e textuais. São apresentadas discussões a respeito das particularidades observadas nas distintas falas e, finalmente, com base no material coletado, relatos sobre as opções interpretativas adotadas. Esta pesquisa não encerra a discussão a respeito do uso de vocábulos naturais de nativos da região amazônica como parâmetro interpretativo de canções, oferece sim uma visão a mais para a interpretação e emissão vocal para o repertório em destaque.

ABSTRACT

This work represents the research carried out to answer the restlessness and need of a singer to understand and explain, make them more accessible, about the reason why he believed it was essential to sing the songs of his people: the use of his way of speaking. We sought to show possibilities for the creation of a musical repertoire representative of the Brazilian Amazon region by means of songs by the composer Waldemar Henrique. We investigate vocal, textual and sonorous particularities that incorporate characteristics of the Amazon region and demonstrate possibilities of interpretation for five songs of the composer, enabling options for this repertoire, observing characteristics of vocal emission of natives of the Amazon region as an interpretative vocal contribution. Recordings were made of the speech of six natives, one from each state in the northern region of Brazil with collections of audio material, and comparative descriptions were made of speech characteristics from states in the Amazon region. For the descriptions, we used aspects of vocal emission from the Bel canto technique as a parameter for the analyses of the natural speech words of the Amazonian caboclo and in excerpts from the songs, in their musical and textual poetics. We present discussions about the particularities observed in the different speeches and, finally, based on the collected material, reports about the interpretative options adopted. This research does not end the discussion about the use of natural vocabulary of the natives of the Amazon region as an interpretative parameter of songs, but offers an additional vision for the interpretation and vocal emission for the repertoire in focus

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

DESCRIÇÃO

	Pg
Figura 1 Capa e contracapa catálogo de obras com ensaios de Vicente Salles 1996.....	25
Figura 2 Melodia/Canção comum dos seringueiros migrantes.....	32
Figura 3 Movimento das águas e dos remos na canção <i>Remadores Seringueiros</i>	34
Figura 4 Progressões iniciais na canção <i>Remadores Seringueiros</i>	35
Figura 5 Modulação, cadência e resolução do trítano.....	36
Figura 6 Progressão harmônica da parte B.....	37
Figura 7 Acento nos textos, progressão harmônica e escalas em colcheias.....	39
Figura 8 Despertar do chefe, andamento e síncopes <i>Farinhada</i>	42
Figura 9 Figuração para início do trabalho árduo.....	43
Figura 10 Dominante secundária, resolução do trítano e modulação.....	44
Figura 11 Mudança de andamento, arpejos e escalas figurando o nascer do sol.....	45
Figura 12 Acordes oriundos de outras tonalidades.....	46
Figura 13 Mudança de compasso e figuração de calma.....	47
Figura 14 Figuração do movimento contínuo.....	49
Figura 15 Transcrição do canto do pássaro <i>Juriti</i>	54
Figura 16 Comparativo entre a transcrição do canto do Juriti e a representação que Waldemar Henrique utilizou na canção.....	55
Figura 17 Figuração do canto do Juriti.....	57
Figura 18 Figuração do canto do Juriti c. 13-22.....	58

Figura 19	Cromatismo como elemento figurativo de contexto da canção compassos 22-26	59
Figura 20	Cromatismo como elemento figurativo de contexto da canção compassos 01-04.....	59
Figura 21	Figurações da melancolia.....	60
Figura 22	Figuração de diversidade rítmica e sonora na mão esquerda do piano.....	62
Figura 23	Modulação para a Dominante.....	63
Figura 24	Figurativização da batida de cabeça do Boi bumbá.....	68
Figura 25	Ritmo da introdução de Boi-Bumbá.....	70
Figura 26	Representação do aboio e melodia dobrada pelo piano em <i>Meu boi vai-se Embóra</i> .	74
Figura 27	Compassos 1 e 2 de <i>Meu boi vai-se Embóra</i>	75
Figura 28	Compassos 3 e 4 de <i>Meu boi vai-se Embóra</i>	76
Figura 29	Compassos 17, 20, 26 e 28 - Acordes oriundos de outras tonalidades.....	78
Figura 30	Dobramento melódico entre voz e piano.....	79
Figura 31	Escalas e suas origens Segundo (Freitas, 2010).....	81
Figura 32	Acordes com 7 ^a m e 4 ^a aumentada.....	81
Figura 33	Ossos do crânio humano.....	90

LISTA DE TABELAS

DESCRIÇÃO

	Pg.
Tabela 1: Composições de Waldemar Henrique com elementos amazônicos.....	23
Tabela 2: Características de dicção por estado no texto de <i>Remadores Seringueiros</i>	109
Tabela 3: Características de dicção por estado no texto de <i>Farinhada</i>	112
Tabela 4: Características de dicção por estado no texto de <i>Jurití</i>	115
Tabela 5: Características de dicção por estado no texto de <i>Boi Bumbá</i>	119
Tabela 6: Características de dicção por estado no texto de <i>Meu Boi vai-se Embóra</i>	122
Tabela 7: Características de nasalidade observadas em seis idiomas indígenas.....	126

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
CAPÍTULOS	
1 WALDEMAR HENRIQUE, COMPOSITOR DA AMAZÔNIA	18
1.1 CONTEXTO HISTÓRICO.....	18
1.2 WALDEMAR HENRIQUE E SUA MÚSICA.....	22
2 AS CANÇÕES - CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS FEITO MÚSICA	27
2.1 <i>Remadores Seringueiros</i>	29
2.1.1 Contextualização.....	29
2.1.2 Análise - relação poética: texto e música.....	33
2.2 <i>Farinhada</i>	39
2.2.1 Contextualização.....	40
2.2.2 Análise - relação poética: texto e música.....	41
2.3 <i>Jurití</i>	49
2.3.1 Contextualização.....	50
2.3.2 Análise - relação poética: texto e música.....	53
2.4 <i>Boi Bumbá</i>	63
2.4.1 Contextualização.....	64
2.4.2 Análise - relação poética: texto e música.....	66
2.5 <i>Meu Boi Vai-se Embóra</i>	71
2.5.1 Contextualização.....	71
2.5.2 Análise - relação poética: texto e música.....	73

3	ABORDAGENS PARA A INTERPRETAÇÃO VOCAL DA CANÇÃO AMAZÔNICA - O CASO WALDEMAR HENRIQUE	84
3.1	DESCRIÇÃO DE EXPERIÊNCIAS ADQUIRIDAS.....	84
3.1.1	O posicionamento da voz nos ressonadores.....	89
3.1.1.1	A ressonância de <i>Remadores Seringueiros</i>	92
3.1.1.2	A ressonância de <i>Farinhada</i>	95
3.1.1.3	A ressonância de <i>Jurití</i>	98
3.1.1.4	A ressonância de <i>Boi Bumbá</i>	100
3.1.1.5	A ressonância de <i>Meu boi Vai-se Embóra</i>	103
3.1.2	A dicção na narrativa da Amazônia brasileira – Um estudo experimental..	106
3.1.2.1	A dicção da canção Amazônica <i>Remadores Seringueiros</i>	109
3.1.2.2	A dicção da canção Amazônica <i>Farinhada</i>	112
3.1.2.3	A dicção da canção Amazônica <i>Jurití</i>	115
3.1.2.4	A dicção da canção Amazônica <i>Boi Bumbá</i>	118
3.1.2.5	A dicção da canção Amazônica <i>Meu boi Vai-se Embóra</i>	121
3.1.2.6	Características observadas na dicção do caboclo amazônico.....	124
3.1.3	Relação texto e música: conceitos da poética textual aplicados à interpretação vocal.....	127
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	130
	REFERÊNCIAS.....	133
	ANEXOS.....	137

INTRODUÇÃO

Pesquisas direcionadas às práticas interpretativas para repertórios específicos vêm sendo discutidas na atualidade, com o intuito de disponibilizar orientações aos intérpretes, de modo a esclarecer e facilitar o processo de aprendizagem e prática musical. Por meio de abordagens por pesquisadores de referência da área da interpretação musical, é possível encontrar orientações eficazes à prática de repertórios escolhidos. Pesquisas como de Aliverti (2003), Dias 2009, Santos (2009) e Hannuch (2012) abordam aspectos pertinentes ao estudo que ora apresentamos, despertando também curiosidade e interesse pelo regionalismo amazônico aplicado à interpretação vocal. Apontam caminhos encontrados por intérpretes pesquisadores a respeito da utilização de técnicas que se mostraram eficazes ou ineficazes para a realização de determinados repertórios. Tais investigações oferecem materiais que oportunizam a cantores e instrumentistas o acesso a informações que fundamentam e aumentam as opções interpretativas.

Com a pesquisa ora apresentada, buscou-se argumentar sobre possibilidades para a realização de repertório musical brasileiro representativo da região amazônica a partir de canções do compositor Waldemar Henrique. São demonstradas opções de interpretação para repertório selecionado, observando características de emissão vocal e aporte de dinâmicas voltadas à representação de figuras expressivas da Amazônia brasileira.

O fato de que o vislumbre da região amazônica brasileira ainda é, no sentido cultural, distante da vivência de alguns intérpretes de outras localidades, e que a temática amazônica implícita no contexto poético musical das canções aqui estudadas ser desconhecido por muitos desses intérpretes, demonstra a necessidade de pesquisas relacionadas a este tema. Também o fato de o músico compreender as informações implícitas que se revelam através de canções, torna a interpretação mais representativa do contexto musical em foco, proporcionando àqueles que não conhecem tal repertório a compreensão e, para aqueles já o apreciam, maior imersão.

Outro fator que nos impeliu na elaboração desta pesquisa foi a constatação de que, até o presente momento, são raras as pesquisas voltadas para a interpretação vocal de repertório com narrativas que abordam elementos da Amazônia brasileira e costumes dos moradores locais. Feito um levantamento de material bibliográfico a respeito desta temática foi possível perceber que, no tocante à temática em foco, a realização de mais discussões seria relevante.

Como objetivo geral, buscamos investigar e evidenciar particularidades vocais, textuais e sonoras em canções do compositor Waldemar Henrique que incorporem características da região da Amazônia. Como objetivos específicos foram delineados: (1) selecionar canções do compositor Waldemar Henrique que contenham material de interesse para a pesquisa; (2) levantar material referente a maneiras de interpretação vocal de músicas que encerram elementos da região amazônica¹; (3) levantar e descrever elementos musicais que correspondam a figuras expressivas nas canções; (4) coletar material sonoro por meio de gravações de oralização das poesias das canções investigadas por nativos amazônicos da região norte do Brasil; (5) pesquisar a respeito do posicionamento da voz e sons resultantes aplicáveis ao contexto proposto; (6) descrever experiências adquiridas relacionadas às técnicas aplicadas nas canções selecionadas; (7) registrar em áudio e vídeo o resultado das experimentações performáticas das canções².

Foram selecionadas cinco composições para canto e piano do compositor paraense Waldemar Henrique para serem examinadas nesta pesquisa, canções estas motivadas por elementos da região amazônica: *Remadores seringueiros*, *Farinhada*, *Jurití*, *Boi bumbá* e *Meu boi vai-se Embóra* (Capítulos 2 e 3). Essas canções são representativas para a pesquisa, visto que nelas figuram o folclore³, a fauna e a flora da região amazônica. Pode-se dizer que em seus conteúdos, nas relações entre texto e música, encontram-se implícitas narrativas de elementos folclóricos e regionais da Amazônia, ou seja, as músicas figurativizam tais elementos e os textos descrevem o que eles representam (TATIT, 2012).

¹ Estes elementos referem-se à fauna, flora, folclore e cotidiano dos moradores da região amazônica.

² As gravações das canções escolhidas para esta pesquisa estão contidas no recital Raízes, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6yENERPtUso&t=1740s>

³ Traduzido para o português brasileiro como performances populares e tradicionais (HARTMANN et al, 2019, p.11)

No processo laboratorial foram realizadas análises, contemplando conteúdos como a: estrutura musical, análise das poéticas musicais e textuais, interpretação vocal aliada à emissão da voz falada, sonoridade instrumental e efeitos resultantes.

Entre as ações elencadas, foi feita a seleção e estudo de material bibliográfico referente ao compositor Waldemar Henrique, sua música e contexto histórico, material este reunido no Capítulo 1: *Waldemar Henrique, Compositor da Amazônia*. Peculiaridades sobre o cenário amazônico inerentes a características e suas relações com a música de Waldemar Henrique são tratadas no Capítulo 2: *As canções - contação de histórias feito música*. Na continuidade da pesquisa foram selecionadas canções do compositor que apresentassem, em sua poética, elementos da Amazônia brasileira, tais como a narrativa voltada para o folclore, a fauna, a flora ou sobre o cotidiano dos moradores dessa região. Neste ambiente são mostrados, elementos que permeiam a vida do trabalhador e morador da região, abordagens sobre a floresta em canções amazônicas, sobre a fauna e folclore, costumes e festejos. Neste contexto, encontram-se reunidas percepções e explanações teórico-interpretativas sobre cada uma das canções selecionadas. Este conteúdo será apresentado por meio de análise da retórica expressada nos contos⁴.

O Capítulo 3: *Abordagens para a interpretação vocal da canção Amazônica - O caso Waldemar Henrique*, dispõe de abordagens para a interpretação vocal da canção no cenário indicado, através da descrição de experiências adquiridas pelo autor. Disserta-se sobre o posicionamento da voz nos ressonadores, relacionando-o com a emissão vocal proposta na técnica do *Bel Canto*, dicção na narrativa da canção regional e discussões a respeito da relação texto e música com base em conceitos da poética textual aplicados à interpretação vocal. Seguem-se resultados de experimentações de pontos de ressonância da voz com base em testes de articulação das consoantes e vogais obtidos com a utilização em registros em áudio e vídeo. Os exemplos musicais encontram-se acompanhados de abordagens e

⁴ O conto é uma forma breve. Esta afirmação, que aparece toda vez em que se tenta definir o conto [...] o relato de uma história bastante interessante e suficientemente breve para que absorva toda a nossa atenção. Gotlib, (2006, p. 63).

sugestões para uma interpretação vocal, visando argumentar sobre possibilidades para a realização artística das canções.

Com este trabalho, intenta-se, a partir da pesquisa sobre canções do compositor Waldemar Henrique, suscitar mais discussões a respeito da interpretação vocal de repertório com elementos amazônicos, observando características técnicas de emissão vocal, compreensão do contexto poético das canções em destaque, promover discussões sobre possibilidades interpretativas para a realização de repertório musical brasileiro representativo da região amazônica e instigar à realização de mais investigações sobre esses materiais de pesquisa.

CAPÍTULO 1

WALDEMAR HENRIQUE, COMPOSITOR DA AMAZÔNIA

Na primeira seção deste capítulo, é apresentada uma fala sobre Waldemar Henrique, sua vida e obra, relatando peculiaridades de sua história como o berço familiar e sobre a mudança da família para Portugal. Estão incluídos relatos sobre dificuldades que teve para estudar música, sobre as viagens, os receios dele ao mudar-se para cidades maiores, sua ascensão no meio musical, as amizades feitas através da música, as parcerias, a música para o cinema, o reconhecimento, as pesquisas e o falecimento do compositor. Na seção 1.2, são apresentadas as recolhas da pesquisa a respeito da obra do compositor.

1.1 CONTEXTO HISTÓRICO

O compositor Waldemar Henrique da Costa Pereira, nasceu em Belém do Pará no dia 15 de fevereiro de 1905 e faleceu nesta mesma capital em 29 de março de 1995. Ele foi maestro, pesquisador, pianista, escritor e compositor. Filho do Português Thiago Joaquim Pereira e de Joana da Costa Pereira. Sua mãe, de origem indígena, faleceu em 1906 quando o compositor tinha apenas um ano de idade.

[...] Quando Waldemar Henrique da Costa Pereira, nasceu em Belém do Pará, à rua Nova de Santana n. 39 - Hoje Manuel Barata -, a 15 de Fevereiro de 1905, 'uma quarta-feira de cinzas', Marneleu Campos estava vivendo seu último ano de administração do Instituto Carlos Gomes[...] (CLAVER FILHO, 1978, p. 20).

Aos seis anos, foi levado por seu pai para morar na cidade de Porto, em Portugal. Em depoimento para Claver Filho (1978, p. 21), Waldemar Henrique assim se manifesta: 'Me levaram para Portugal; lá passei invernos duros quando criança e muito chorei com saudades de Belém, de minha casa, de minha mãe morta'. Waldemar Henrique retornou ao Brasil em 1917, somente aos treze anos para morar em Belém.

De volta ao Pará, Waldemar Henrique teve aulas de piano, violino, canto, harmonia e contraponto. Seu pai Thiago Joaquim Pereira discordava do desejo que

o compositor tinha de estudar música, principalmente quando se tratava do estudo de piano, ao qual o pai se referia como um instrumento somente para mulheres. Em algumas situações, o compositor estudava piano escondido, porém quando Thiago Joaquim descobria, mandava demitir o professor. Apesar das dificuldades para estudar piano, o menino Waldemar persistiu na sua prática, clandestinamente.

Waldemar Henrique foi morar no Rio de Janeiro em novembro de 1933 e teve passagens por São Paulo e Bahia, locais onde cultivou amizades, participou de espetáculos, compôs e teve oportunidade de mostrar seus trabalhos a colegas compositores, produtores, intérpretes e artistas de outros segmentos. As viagens e amizades propiciaram ao compositor a oportunidade de aprender conceitos musicais melódicos e harmônicos característicos da música nacional. Um de seus preceptores foi Mário de Andrade. A respeito desta relação nacionalista com o escritor, Aguiar (2019, p.290) considera que:

Sob este viés, e sem perder de vista o sistema de representações que fundamenta um processo de “construção simbólica da nação”, observa-se que Waldemar Henrique engaja-se no campo do folclore amazônico através de sua vivência, congrega no campo do ideário nacionalista modernista de Mário de Andrade.

A ligação de Waldemar Henrique com o movimento nacionalista manifesta-se no momento em que o utiliza figurações e representações de elementos contidos no folclore e na cultura do Brasil como objeto de suas composições. Por este motivo, quando em suas canções o compositor opta por representar costumes, animais e florestas da região amazônica, ele está exemplificando em seu trabalho as características do nacionalismo Brasil. “[...] Waldemar Henrique produziu uma música de caráter nacional e regionalista (regionalismo amazônico) [...]”. AGUIAR (*idem*, p. 291)

A respeito de uma importante viagem, de Waldemar Henrique, Claver Filho (1978, p.27) fala que:

Foi ao Rio para o que desse e viesse, contanto que lhe dessem chance na música. Embora tivesse aquele mesmo receio que é próprio de todo artista que não sabe se pode realmente dominar as regras do jogo da grande metrópole e competir com a gente da terra. Mas saiu para vencer, e isso diria depois de anos.

Apesar da inquietação do compositor em não obter espaço para trabalhar no Rio de Janeiro, ele realizou várias apresentações e conseguiu contratos para edição de suas composições com as editoras *Irmãos Vitale* e *Vicente Mangione*. Conseguiu contrato na rádio Tupi e na Rádio Mayrink Veiga. Também participou de apresentações musicais em que suas composições foram ouvidas e agradaram aos críticos.

Waldemar Henrique também fez música para cinema. Com sua participação no filme *Maré Baixa*, de Mário Peixoto, ele se tornaria o primeiro compositor brasileiro a ter sua música em filme, porém, devido a um desentendimento entre Mário e os patrocinadores do filme, a gravação nunca aconteceu. Apesar de a oportunidade de compor para *Maré Baixa* não ter sido efetivada, em 1936 recebeu a proposta para compor a trilha sonora para o filme *Cidade mulher*, de Carmem Santos e Henrique Pongetti. Essa contribuição foi fundamental para a ocorrência de convites para participações nos filmes *O primo Basílio* de Antônio Villar e *Um diamante e cinco balas* de Líbero Luxardo.

Por sua vasta produção e por sua capacidade de evidenciar contos e mitos do folclore brasileiro através de suas músicas, Waldemar Henrique é considerado um artista símbolo do Pará. Pesquisadores, entre outros, Claver Filho (1978), realizaram estudos sobre o compositor e sua obra, interessados, sobretudo, na capacidade de Waldemar Henrique em utilizar o folclore amazônico como objeto de suas composições. Por tais razões, ele é apontado como um dos maiores “propagandeiros” dos costumes do povo amazônico. Compunha e tocava suas canções baseando-se no folclore, na natureza e no ser humano. Sua obra fica registrada para a humanidade e é possível de ser encontrada em bibliotecas, teatros e fundações de cultura do Brasil.

Ferreira (2012, p.46) Argumenta que:

Waldemar Henrique é considerado, sobretudo no estado do Pará, um dos maiores disseminadores da cultura popular da Amazônia no Brasil. As suas produções artísticas tornaram-se verdadeiro marco regional por se apropriarem das lendas locais. As produções artísticas do referido autor expressam os traços identitários culturais daquela região.

A disseminação das composições de Waldemar Henrique reflete-se no êxito obtido em salas de concerto tanto no âmbito nacional quanto no exterior. A sua obra é representativa da cultura do caboclo amazônico e foi apreciada em teatros Europeus, latino e norte-americanos. Claver Filho (1978, p.37) faz uma colocação

que nos direciona para a amplitude do êxito que suas composições obtiveram. Referindo-se ao concerto realizado no círculo Eça de Queiroz⁵, em maio de 1949 com obras amazônicas de Waldemar Henrique no programa, relata o autor: “os artistas brasileiros eram verdadeiros embaixadores da canção brasileira, demonstrando valor, e declinaram positivamente os convidados do Círculo Eça de Queiroz, em seu primeiro Recital”.

Waldemar Henrique foi reconhecido não somente pela habilidade que tinha em abordar temas folclóricos nas suas composições, mas também por produzir músicas de incontestável afabilidade. Ferreira (2012, p.16), diz que o “refinamento lírico de Waldemar para contar as narrativas míticas da Amazônia cria poética sonora que se compara à fala ou à nostalgia do ribeirinho⁶”. O compositor respeitava os costumes do povo e os representava através de sua música. Quando compunha músicas com características folclóricas, ele usava métodos de pesquisa Etnográfica⁷ antes e durante o processo da composição.

Para melhor compreender os costumes, o folclore e o modo de vida dos grupos que a música representaria, Waldemar Henrique passava a viver por um tempo com os nativos do local para estar mais próximo da realidade, fazendo parte do cotidiano deles. Ele passava a morar nos ambientes para partilhar à mesa e participar de suas celebrações como um insider⁸ da cultura que seria representada através de sua canção. “No Brasil Waldemar Henrique é o compositor que melhor tem compreendido o folclore de nossa gente” (MARIZA LIRA *Apud* CLAVER FILHO, 1978, p. 91). Além da versatilidade de temas para a poesia aplicada em sua música e para a qual agregou requintes de regionalidade, o compositor também mostrou destreza quanto a variedade de orquestrações em suas obras. É possível obter-se registros diversos de composições de Waldemar Henrique que possuem elementos do contexto amazônico em áudio, vídeos e partituras de variadas

⁵ A Sala Eça de Queiroz está localizada no Teatro Trindade de Lisboa - Portugal. Local de encontro de carácter intelectual e social. Existe desde 1940 e leva o nome do reconhecido poeta português Eça de Queiroz. Disponível em:

[<https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&q=Circulo+E%C3%A7a+De+Queiroz>]

Acessado em: 06 de abril de 2020.

⁶ Nomenclatura utilizada para se referir aos moradores da região amazônica brasileira que tem suas moradias às margens dos rios.

⁷ SAMPIERI; COLLADO; LUCIO, (2013, p.506 *Apud* Álvarez-Gayou, 2003) Considera que o propósito da pesquisa etnográfica é descrever e analisar o que as pessoas de um lugar, estrato ou contexto determinado fazem habitualmente.

⁸ *Insider* é uma terminologia utilizada por Bruno Nettl (2015) para caracterizar aquele que está inserido dentro de uma cultura.

ordenações instrumentais, como para canto e piano, coro e orquestra, orquestra e cantor solista, coro à capela e para instrumentos solo. Muitas dessas composições podem ser encontradas no acervo de partituras da Escola de Música Carlos Gomes, na cidade de Belém, estado do Pará, e na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, na cidade e estado do mesmo nome.

Waldemar Henrique faleceu de câncer no dia 27 de março de 1995 quando acabara de completar noventa e um anos de idade.

1.2 WALDEMAR HENRIQUE E SUA MÚSICA

Nesta seção, desenvolvemos a respeito da produção do compositor com base em Claver Filho (1978) e Salles (1996), cujas pesquisas apresentam características distintas. O primeiro autor realiza relatos históricos sobre o compositor, dissertando sobre o ambiente onde nasceu e as pessoas que o rodearam. Já o segundo, traz ensaios com histórias e relatos, além de realizar também a catalogação de partituras do compositor. Seguem-se algumas das informações adquiridas através das obras citadas.

Waldemar Henrique compôs músicas sob diversas temáticas impregnadas de traços característicos da música nacional, de células rítmicas regionais e de fatores folclóricos também derivados de matriz africana. Além da representatividade em canções de cunho amazônico, o compositor apresentou costumes do povo sertanejo e marajoara. Em suas obras utilizava elementos de composição trazidos da música popular urbana, oriundos do Rio de Janeiro e Bahia, como por exemplo, progressões harmônicas do samba, da bossa nova e do chorinho. Através de suas composições, contou o folclore, a história, bem como figurou ao mundo a representatividade do ambiente onde estes povos habitavam.

Com relação a sua obra, no livro musicológico *Waldemar Henrique O canto da Amazônia*, escrito por Claver Filho e lançado em 1978, pode ser encontrado um catálogo de obras. Neste levantamento, o autor mostra características estilísticas das canções, além de informar as datas de criação e particularidades outras como dedicatórias, por exemplo. No livro, são destacadas características históricas da vida do compositor, da localidade e de características do período em que ele nasceu, especificando elementos da economia local e dos padrões artísticos da

época. No final, conta uma relação de composições de Waldemar Henrique descritas até o último ano de publicação do livro, onde consta o registro de 195 canções criadas pelo compositor.

Como o enfoque dessa pesquisa destina-se a canções de cunho amazônico, listamos algumas das obras do compositor recolhidas do mesmo livro na tabela seguinte, a qual traz um demonstrativo da catalogação de canções de Waldemar Henrique que possuem elementos relativos à região da Amazônia brasileira.

Tabela 01 - Composições de Waldemar Henrique com elementos amazônicos.

TÍTULO	GÊNERO	DATA	OBSERVAÇÕES
Boi-bumbá	Batuque amazônico	N/D	Letra e música de Waldemar Henrique, cantado por Bibi Ferreira no filme O fim do Rio - Arthur Hank
Caetano D'Angola	<i>Não definido</i>	1936	Motivo Folclórico do Amazonas
Cobra Grande	Canção amazônica	1934	Letra e música de Waldemar Henrique Lenda Amazônica número 02
Curupira	Canção	1936	Letra e música de Waldemar Henrique Lenda Amazônica número 06
Farinhada	Canção amazônica	1932	Versos extraídos do livro terra amante do equador
Foi o Boto, Sinhá	Toada Amazônica	1933	Versos de Antônio Tavernard
Japiym	Canção	1933	Lenda Amazônica número 09
Jurití	Canção amazônica	1936	Escrita numa gaiola que singrava o rio Amazonas a caminho de Manaus
Matintaperera	Canção amazônica	1933	Letra e música de Waldemar Henrique Lenda Amazônica número 04
Meu "boi" vai-se embora	Batuque amazônico	1936	Sobre motivos populares do boi bumbá de Belém
Nayá	Canção amazônica	1933	Lenda Amazônica número 08
Uiara	Canção amazônica	1945	Lenda Amazônica número 11
Uirapuru	Canção amazônica	1934	Letra e música de Waldemar Henrique Lenda Amazônica número 05
Seringueiro	Canção amazônica	1937	Texto de autor desconhecido

Fonte: Claver Filho (1978, p. 105 - 114), o autor

Outro material que contém uma relação de obras do compositor é o volume *Waldemar Henrique, Canções*, um catálogo criado em 1996 pela Secretaria de Estado de Educação, Fundação Carlos Gomes, com pesquisa e produção de partituras realizadas por Felipe Andrade e Jorge Santos Souza, e ensaios de Vicente Salles. Neste catálogo a obra do compositor é disponibilizada em partituras escritas para canto e piano. Também constam ensaios com relatos de artistas e autoridades a respeito da obra do compositor na época em que esteve atuante. Os textos históricos e registros fotográficos foram selecionados por Sebastião Godinho (1996).

No catálogo encontram-se a transcrição de 63 partituras, dentre elas, 12 movimentos da obra *Pássaro da terra*: 1 *Abertura*, 2 *Tema do caçador*, 3 *Tema do pássaro*, 4 *Lundú dos caboclos*, 5 *Teotônio*, 6 *Côro (do solo calcinado)*, 7 *Donzela*, 8 *Caçador*, 9 *Caçador (ó tirana)*, 10 *Pássaro da terra*, 11 *Donzela (Eu nasci no amor perfeito)* e 12 *Todos (Esta é a nossa triste história)*.

Há também duas versões para *Valsinha de Marajó*. A primeira delas, nomeada como *Nº01*, foi escrita originalmente para violão, mas, neste volume, encontra-se na versão para piano solo, datada no ano de 1929 e dedicada a Arnaldo Rebêllo. Traz a seguinte citação: “*Praia de matafome à tardinha. Um violão e uma saudade*”. Segundo consta no catálogo, a segunda versão da *Valsinha de Marajó* escrita para canto e piano é de 1946 e conta com versos de Paulo Waldemar Falcão. Segue-se a Figura 1, na qual vê-se cópia da capa e contracapa do catálogo de obras de Waldemar Henrique organizado por Vicente Salles e que abriga também ensaios sobre o compositor e sua obra.

Figura 1: Capa e contracapa do catálogo de obras e ensaios organizado por Vicente Salles.



Fonte: SALLES (1996)

O compositor Waldemar Henrique realizou inúmeros concertos no Brasil e no exterior. Em suas viagens juntamente com sua irmã e intérprete Mara consagrou a música folclórica brasileira, em especial a da região amazônica brasileira. Compôs valsas, batuques amazônicos, lundus e chorinhos, somando uma vasta variedade de composições com estilos e técnicas distintas.

Por meio da revisão dos trabalhos de Claver Filho (1978) e Salles (1996) foi possível obter referências da produção musical de Waldemar Henrique, bem como ter acesso a história e partituras do compositor. A utilização destes volumes foi essencial para a realização deste trabalho, pois através da sua leitura e análise foi possível obter, além do conhecimento sobre o compositor, aplicar tais experiências adquiridas no desenvolvimento dessa pesquisa em perspectiva.

Nesse ínterim do trabalho, ingressamos no Capítulo 2 em que foram realizadas análises das canções de Waldemar Henrique escolhidas. No primeiro momento, para que o leitor possa ter referência do meio ambiental e social que a canção representa, cada uma delas foi contextualizada através da explicação de suas narrativas históricas e de características dos personagens representados.

No segundo momento, do laboratório, foram realizadas análises de estruturação, busca e evidenciamento de figurativizações que apresentam elementos da Amazônia brasileira, como fauna, flora, a rotina do povo da região em questão e o folclore. Para isso, foram examinados possíveis elementos de poéticas musicais, como a progressão harmônica, figuras rítmicas e melódicas. Relações entre a poesia textual e musical, investigando as maneiras em que estas se interligam e exemplificam o contexto das canções.

CAPÍTULO 2

AS CANÇÕES - CONTAÇÃO DE HISTÓRIAS FEITO MÚSICA

Neste capítulo encontram-se descritos recursos sonoros trazidos nas canções Waldemar Henrique que correspondem musicalmente a características da região amazônica associados aos efeitos e figuras expressivas que incorporam aspectos vocais, textuais e sonoros nas canções em destaque.

Iniciaremos as explicações através de contextualizações para que seja possível ter-se percepção a respeito das características da região amazônica e conhecer melhor os contos, costumes, a fauna e flora desta região. Também serão apresentadas as canções escolhidas para incorporarem essa pesquisa, o catálogo de partituras utilizado e algumas características do compositor Waldemar Henrique. Após a contextualização, cada canção foi ordenada e analisada em um modelo padrão.

Nos sítios, fazendas e seringais⁹ da região amazônica do Brasil, é costume entre os moradores, se reunir para contar histórias a respeito de acontecimentos que eles presenciam em sua rotina de trabalho dentro das florestas ou como eles denominam “mata adentro”. Em muitas destas histórias contadas pelos moradores, estão presentes figuras míticas da floresta amazônica.

São muitos os contos que surgem durante as reuniões, cada um deles possui o seu próprio encanto e motivação para tal relato. Também são muitas as figuras míticas que protagonizam essas histórias. *O curupira, a mãe-da-mata, a cobra-grande, o boi-bumbá*, entre outros. Todos esses seres e suas histórias contadas pelo povo têm algo em comum, fazem parte do Folclore Amazônico. Algumas dessas histórias são oriundas de migrações para a Amazônia e posteriormente, foram adotadas como histórias locais; é o caso do *boi-bumbá* que migrou do nordeste brasileiro para várias regiões do Brasil. Câmara Cascudo (1999, p. 168) define o boi bumbá do Pará como “uma variante transparente do bumba-meu-boi do Nordeste”.

⁹ Também chamado por colocação, é o território ou propriedade de terra na qual os seringueiros trabalham. Ficam localizados em regiões de floresta densa e normalmente distante das zonas urbanas

Nas suas canções, o compositor Waldemar Henrique, utilizou características poéticas que narram elementos e histórias do folclore amazônico. Muitas foram as músicas que compõem com esta temática. Para esta pesquisa, foram escolhidas cinco canções com elementos amazônicos. Nelas são apresentados costumes e/ou contos narrados pelo povo que reside na região Amazônica e norte do Brasil.

As canções com características amazônicas alocadas para esta pesquisa foram *Remadores Seringueiros*, *Farinhada*, *Jurití*, *Boi-Bumbá* e *Meu boi vai-se embora*, Anexos I, II, III, IV e V, respectivamente. As partituras e poesias analisadas foram coletadas do volume *Waldemar Henrique, Canções*.

A respeito da abordagem temática, é possível observar que cada canção tem particularidades específicas. Algumas destas fazem alusão ao cotidiano do caboclo amazônico, apresentando o trabalho e a árdua jornada diária para conseguir o seu sustento, outras versam sobre fauna e flora da região, relatando características como cores da floresta, dos animais, sons produzidos pelos pássaros, pelas árvores ao vento entre outras peculiaridades que a floresta amazônica proporciona. Dentre o certame, também há canções que representam histórias de criaturas míticas da Amazônia, personagens que fazem parte de fábulas contadas pelos moradores durante conversas em roda de amigos.

Algumas informações encontradas nas partituras como, data de criação da canção e especificações a respeito de subintitulação da estilística musical, foram achadas nas partituras originais. Salles (1996, p.25) escreve que:

As datas de composição indicadas na maioria das peças são constantes do “Catálogo de Obras” de Waldemar Henrique, editado pelo Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnologia do Ministério das Relações Exteriores, em dezembro de 1979. Como alguns manuscritos possuíam datas diferentes das do catálogo, as adotadas foram as dos originais.

No subtítulo das partituras, estas canções são referidas como músicas Amazônicas, as quais são relatos da vivência meio a floresta e de “contos” do dia-a-dia do povo amazônico, por esse motivo essas canções tratam tanto de ideias fictícias, quanto da realidade do povo amazônico. No quesito teórico interpretativo musical, compreender os elementos figurativos destas, demonstra relevância para a prática interpretativa musical, pois tal repertório apresenta músicas em que o texto deve ser bem “explicado” durante a execução, tendo em vista que este texto é um dos fatores que se organizado em ordem de relevância ao estudo

interpretativo da canção, expõe-se entre as primeiras opções de entendimento para a boa execução destas obras. Em outras palavras, o intérprete deve se atentar na maneira de locução do povo amazônico, bem como à articulação do texto, pois através de tais articulações, de entoações, acentuações e demais expressões que figuram os elementos amazônicos contido nas canções, será figurada a vivência, crença e lendas do povo nortista da Amazônia brasileira.

Para maior esclarecimento a respeito da relação música - texto como características da música amazônica, foram realizadas análises dos versos usados nas canções, visando observar conteúdos que dão indício de tais elementos. Seguem-se contextualizações e análises das canções, conforme a ordenação proposta.

2.1 REMADORES SERINGUEIROS

Com relação a data de criação da música *Remadores Seringueiros*, Salles, (1996, p.26) argumenta que: “[...] não consta no catálogo [anteriormente citado] e o original utilizado não estava datado”. A canção está subintitulada como Canção Amazônica e teve como criador dos versos Álvaro Maia¹⁰. A narrativa empregada na canção apresenta um breve relato sobre o cotidiano do seringueiro, abordando com delicadeza as dificuldades que ele encontra durante sua jornada diária.

2.1.1 Contextualização

Remadores seringueiros, (Bis)
Que remais cantando amores,
Remadores, na indolência destas águas,
Cantadores seringueiros
Vão cantando suas mágoas.

Quando passa uma canoa, (Bis)
é um violão de amor e graça,
Quando passa,
O rio canta pelas bôlhas,
O arvorêdo pelas fôlhas
Canta a ave que esvoaça.

¹⁰ Álvaro Botelho Maia (1893 - 1969) Escritor, Advogado, Jornalista e deputado federal do estado do Amazonas, nasceu na cidade de Humaitá - AM, no Seringal Goiabal, às margens do Rio Madeira

A letra dessa canção e as intenções melódicas encontradas através da análise da retórica musical descrevem e figuram a trajetória do seringueiro durante o procedimento de acompanhamento do látex, desde a remoção do leite da seringueira até o destino final do produto de seu trabalho. O seringueiro é um trabalhador da Amazônia que é remunerado através da venda do látex¹¹ extraído da seringueira¹². Como a área de coleta deste látex é geralmente muito vasta, antes de amanhecer o trabalhador entra nas florestas para coletar o leite com a “cabrita”¹³ em punho. Ele precisa iniciar o trabalho antes de o sol aquecer o local, pois o calor coagula o produto e estraga o processo de “defumação”¹⁴.

O processo de retirada do leite de seringa e sua transformação é realizado em três etapas. Na primeira etapa, durante a caminhada de entrada na floresta, o seringueiro realiza o processo de sangria da seringueira. O procedimento consiste em realizar cortes em formato de V no tronco das árvores e colocar abaixo destes um pequeno recipiente para captar o leite que escorre dos cortes. Esse procedimento é repetido por todo o caminho percorrido pelo trabalhador.

Na segunda etapa o seringueiro faz o caminho de volta, recolhendo o leite de seringa e leva-o até a casa de seringa¹⁵ para realizar a terceira parte do processo. Nesta última parte, o seringueiro aquece o leite no vapor do carvão em brasa enquanto joga-o em uma madeira colocada em ângulo horizontal, a qual é girada manualmente por um pequeno engenho até que o leite fique coagulado em grandes proporções. A madeira usada para fazer o carvão também precisa ser de um tipo especial, pois o cheiro dela deve ficar no produto quando ele estiver pronto, por isso, durante o processo de defumação (ver nota n.14) o seringueiro usa brasa de coco de babaçu ou coco jaci, assim evita que o produto tenha odor desagradável.

Quando pronto para venda, o látex possui aproximadamente 140 kg, é transportado por animais de carga e, posteriormente, pelos rios da Amazônia, amarrados uns nos outros, formando uma espécie de balsa flutuante.

¹¹ Líquido esbranquiçado removido da madeira da árvore através de corte que depois é defumado.

¹² Nomenclatura popular para a planta do gênero *Hevea*, família *Euphorbiaceae*.

¹³ Faca específica para realizar sangria na seringueira.

¹⁴ Processo de aquecimento do leite da seringa para coagular e prensar o produto, tornando-o rígido e próprio para o seu transporte.

¹⁵ Pequena maloca, onde é realizado o processo de defumação do látex.

O procedimento de transportar a borracha por via fluvial é acompanhado pelos seringueiros em canoas, eles seguem a balsa de látex até o ponto de entrega que geralmente fica na parte mais baixa do rio. Desta forma, a correnteza do rio é aproveitada para a locomoção da borracha. Após entregarem o produto, os seringueiros retornam às suas colocações, remando a suas canoas rio acima.

A poesia musicada faz referência tanto ao procedimento de transporte da borracha quanto ao cotidiano do seringueiro, pois na canção *Remadores Seringueiros*, está representado o momento em que os trabalhadores remam seus barcos enquanto cantam.

A narrativa relaciona-se tanto ao processo de entrega da borracha quanto à apresentação da vida dura deste trabalhador e que precisa remar para locomover-se com o intuito de conseguir alimentos para o seu sustento e de sua família e, ao mesmo tempo, *cantar as suas mágoas*. Essa contação de história pode ser usada para explicar que, para comprar mantimentos, o seringueiro precisava caminhar ou navegar em pequenas canoas por muitas horas até chegar ao local em que pudesse comprar materiais necessários, tanto para a alimentação quanto para poder continuar a extração do látex. Cantar era a forma de distração encontrada pelo eu lírico enquanto realizava o árduo trabalho de remar por longos períodos.

Para que o leitor possa comparar a representação da narrativa do seringueiro transformada em música por Waldemar Henrique, foi que resolvemos expor neste trabalho a transcrição de uma canção de cântico comum entre os seringueiros da região. Em entrevista com a senhora *Maria Montefusco Portela*, ex-seringueira hoje com 84 anos e avó deste pesquisador, foi solicitado que entoasse uma dessas canções cantada durante os procedimentos de produção, transporte da borracha e também no dia-a-dia dos moradores. Ela entoou uma canção, a qual foi gravada e posteriormente transcrita.

Cabe relatar que durante o desenvolvimento dessa pesquisa buscamos a origem da canção entoada, no entanto não encontramos registros de quem foi o compositor, tampouco de mais informações a seu respeito.¹⁶ Por este motivo,

¹⁶ Pesquisas online realizadas com o texto da canção e variações deste: https://www.google.com/search?client=ubuntu&hs=iYl&channel=fs&biw=683&bih=629&sxsrf=ALeKk01cfaNQvu4HTxNQ2BJxxtYPr3V43g%3A1612537428697&ei=VF4dYICMKqHB5OUPqty2sAo&q=navio+quem+vem+de+mossor%C3%B3+vem+carregadinho+s%C3%B3+de+arig%C3%B3&oq=navio+quem+vem+de+mossor%C3%B3+vem+carregadinho+s%C3%B3+de+arig%C3%B3&gs_lcp=CgZwc3ktYWlQAZoHCCMQsAMQJzoHCCMQsAIQJ1C-

optamos por defini-la aqui como anônima e nomeá-la *Navio de Mossoró*. Na figura seguinte vê-se uma transcrição da citada melodia recolhida, portanto, nos dias atuais de manifestação vocal de nativa seringueira.

Segue-se a Figura 2, na qual é possível observar a transcrição de um cântico comum entre os seringueiros que vivem na região amazônica brasileira.

Figura 2: Melodia/canção comum dos seringueiros migrantes

Navio de Mossoró
Canção de lamento dos seringueiros na Amazônia

♩ = 60

na-vio que vem de Mo - sso-ró vem ca-rre - ga-dim só de A - ri-gó na-vio que vem de Mo -

6 sso-ró vem ca-rre - ga-dim só de A - ri-gó Não po de ser a ssim a ssim não po de ser

11 Os/A - ri - gó vem pra/A - ma - zô - nia pa-de-cer Não po de ser a ssim a ssim não po de ser

15 Os/A - ri - gó vem pra/A - ma - zô - nia pa - de - cer.

Fonte: Melodia/Canção recolhida através de entrevista com nativo da Amazônia (2020).
[Transcrição nossa].

O termo *Arigó*, como dito na canção corresponde à uma maneira pejorativa como os moradores nativos da Amazônia se referiam aos seringueiros migrantes, uma forma depreciativa de se referir à falta de conhecimento e consequente falta de condições de vivência e sobrevivência dos migrantes em meio a floresta. Para

[UFjmV2DLZGgBcAB4AIABsgKIAekJkgEHMC4zLjluMZgBAKABAaoBB2d3cy13aXrIAQHAAQE&scient=psy-ab&ved=0ahUKEwic6LgtPuAhUZJrkGHUKXct8Q4dUDCAw&uact=5](https://www.google.com/search?client=ubuntu&hs=wYl&channel=fs&biw=683&bih=629&sxsrf=ALeKk01lwZolyv1IK7ygjD1oOD9pSpHTyg%3A1612537442577&ei=Yl4dYJzQlPnM5OUPwq6q-A0&q=navio+quem+vem+de+mossor%C3%B3+vem+carregadim+s%C3%B3+de+arig%C3%B3&oeq=navio+quem+vem+de+mossor%C3%B3+vem+carregadim+s%C3%B3+de+arig%C3%B3&gs_lcp=CgZwc3ktYWlQAZIHCCMQsAIQJzoHCAAQRxCwA1CN_QJY_5EDYlucA2gBcAJ4AlABvwGI AeUGkgEDMC41mAEAoAEBggEHZ3dzLXdpesgBBsABAQ&scient=psy-ab&ved=0ahUKEwic6LgtPuAhUZJrkGHUKXct8Q4dUDCAw&uact=5)

https://www.google.com/search?client=ubuntu&hs=wYl&channel=fs&biw=683&bih=629&sxsrf=ALeKk01lwZolyv1IK7ygjD1oOD9pSpHTyg%3A1612537442577&ei=Yl4dYJzQlPnM5OUPwq6q-A0&q=navio+quem+vem+de+mossor%C3%B3+vem+carregadim+s%C3%B3+de+arig%C3%B3&oeq=navio+quem+vem+de+mossor%C3%B3+vem+carregadim+s%C3%B3+de+arig%C3%B3&gs_lcp=CgZwc3ktYWlQAZIHCCMQsAIQJzoHCAAQRxCwA1CN_QJY_5EDYlucA2gBcAJ4AlABvwGI AeUGkgEDMC41mAEAoAEBggEHZ3dzLXdpesgBBsABAQ&scient=psy-ab&ved=0ahUKEwic6LgtPuAhUZJrkGHUKXct8Q4dUDCAw&uact=5

eles, ser arigó era como ser um estrangeiro que, embora sendo brasileiros, não tinham conhecimento daquele “mundo amazônico”. A respeito desta inferiorização a qual o migrante seringueiro passava devido a sua falta de conhecimento sobre a Amazônia, Lima (2013, p. 81), relata que:

na sua saída do nordeste, era comum que esses migrantes recebessem algum tipo de tratamento pejorativo por parte das populações citadinas que os viam como integrantes da escória social, sob a qual recaíam todas as qualidades negativas possíveis de se imaginar. Assim, arigó era uma dessas expressões que os depreciavam e os colocava na condição de inferiores, sem ligação com a terra de onde saíram ou com aquela para onde iam.

Após esta contextualização da canção, seguimos para análises mais voltadas para quesito teórico musical e de relação entre texto e música.

2.1.2 Análise - relação poética: texto e música

A canção *Remadores Seringueiros* tem estrutura binária, forma A - B - A - B. Está escrita na tonalidade de *Dó menor*, com fórmula de compasso em *quaternário simples* (4/4) e tem um total de somente 13 compassos. A parte A está exposta nos primeiros 6 compassos, a parte B acontece a partir do compasso 7 que se estende até o compasso 13, é seguido por um *ritornelo* que direciona o executante para o terceiro compasso da parte A. Consequentemente, a canção é executada novamente do início até o compasso 12.

Logo no início da canção, entre a linha musical inferior e a superior para o piano, aparecem desenhos melódicos que soam como pergunta e resposta. Este acontecimento nos proporciona a ideia de interação entre o movimento das águas com os remos dos seringueiros. O movimento rítmico na clave de Fá para execução da mão esquerda ao piano acontece de maneira sincopada, através de blocos rítmicos que apresentam, a cada tempo do compasso, a seguinte sequência: semicolcheia, colcheia, semicolcheia. Esta célula rítmica ocorre com um acento na figura central do bloco (colcheia), gerando certa assimetria na contagem. No desenho na clave Sol para o piano há blocos de acordes em semínimas que são tocados em contratempo antes mesmo que a segunda figura da mão esquerda termine de soar, quase a interrompendo.

Waldemar Henrique, a partir da introdução da canção, figurou a movimentação de remada dos seringueiros em relação ao ritmo das águas. As águas dos rios, em seu movimento natural possuem simetria rítmica, indo e voltando às margens deste, porém quando passa uma canoa a remo a movimentação do barco interfere no movimento natural das águas, gerando assim, disritmia. Tal disritmia proporcionada pela ação humana é figurada na canção *Remadores Seringueiros*.

Se levarmos em consideração que a clave superior do piano, através de figuras rítmicas em contratempo pode representar os seringueiros remando em sua canoa e mantendo seu próprio ritmo, e que a parte para a mão esquerda do piano representa o movimento do rio, é possível compreender que o uso de tais motivos rítmicos pode figurar a relação do homem em meio a natureza. Aquele movimento do rio é representado através de figuras rítmicas, as quais possuem acentuações naturais no meio dos blocos motivicos e que, mantendo esta acentuação regularmente pelo decorrer da canção, “o passar da canoa” consegue modificar a pulsação do rio, mesmo que por um breve momento. Essa figuração se estende por quase toda a canção, tendo poucas exceções, como nos compassos 5, 6, 7 e 10. Segue-se a Figura 3, representa a figuração do movimento das águas em resposta ao contato dos remos dos seringueiros.

Figura 3: Movimento das águas e dos remos na canção *Remadores Seringueiros* de Waldemar Henrique, c. 1 e 2

The image displays a musical score for the song "Remadores Seringueiros" by Waldemar Henrique, measures 1 and 2. The score is written in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features three staves: a vocal line (Canto) and two piano accompaniment staves (treble and bass clef). The tempo is marked "Moderato". The vocal line begins with the lyrics "Re-ma-do-res se rin-". The piano accompaniment is divided into two parts: the right hand, labeled "Movimento de remo dos seringueiros" (Rowing movement of the rubber tappers), which is enclosed in a blue rectangular box, and the left hand, labeled "Movimento das águas" (River movement), which is enclosed in a red oval. The left hand part includes the markings "p" (piano), "legato e tranquilo" (legato and tranquil), and "ten." (tension). The notation shows a clear rhythmic interplay between the steady rowing motion in the right hand and the more fluid, wavelike motion in the left hand.

Fonte: Salles (1996, p.204); autor.

Ainda na parte A da canção é possível observar que, ao início, o compositor opta por utilizar progressão harmônica baseada na tonalidade inicial e que, posteriormente, utiliza acordes oriundos de outras tonalidades para a composição.

Durante os primeiros quatro compassos a progressão adotada segue a seguinte ordem: nos três primeiros tempos do compasso 1 Cm(i), o G7(V7) devido a relação de seu grau sensível com o fundamental, aparece como acorde de passagem, seguido novamente pela fundamental Cm(i) no segundo compasso. O B°(vii°/I) é apresentado em todo o terceiro compasso, retornando para o Cm(i) que reaparece nos dois primeiros tempos do compasso 4, seguido por G°(ii°/iv) e Fm(iv) nos dois tempos seguintes do mesmo compasso. Na continuidade do texto musical, o Cm(i) reaparece, sendo estendido até os dois primeiros tempos do compasso 5. Na Figura 4 vê-se uma progressão harmônica utilizada por Waldemar Henrique na parte A da canção *Remadores Seringueiros*.

Figura 4: Progressões iniciais na canção *Remadores Seringueiros* de Waldemar Henrique, c. 1 - 4.

The image displays a musical score for the song "Remadores Seringueiros" by Waldemar Henrique. It consists of two systems of music. The first system includes a vocal line (Canto) and a piano accompaniment. The tempo is marked "Moderato". The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The piano part features a bass line with a steady eighth-note pattern and a treble line with chords. Above the piano part, the chords are labeled: Cm, G7, and Cm. Below the piano part, the harmonic analysis shows: i, V7, and i. The vocal line has the lyrics: "Re-ma-do-res se rin-". The second system continues the piano accompaniment and adds a vocal line. The piano part has a repeat sign at the beginning of the system. The chords are labeled: B°, Cm, G°, and Fm. The harmonic analysis below shows: Vii°/I, i, ii°/iv, and iv. The vocal line has the lyrics: "guei-ros, re-ma-do-res se rin-guei-ros, que re-mais can-tan-do a-mo-res, re-ma-do-res, na in-do-lên-cia des-tas".

Fonte: Salles (1996, p.204); autor.

A partir do segundo tempo, no quinto compasso, acontecem mudanças na progressão harmônica. Em nossa interpretação entendemos que optou-se pela utilização de um acorde oriundo de outra tonalidade para realizar uma modulação provisória para a tonalidade de G. É utilizado o acorde de D7 (V7/V), seguido pelo

acorde de G, que neste trecho torna-se o (I), gerando neste momento da música, uma resolução de *trítono* entre o FA# e o Dó de D7 e, uma cadência perfeita a partir da Dominante de G, a qual é resolvida no acorde de G.

Este acontecimento poético-musical da canção aparece para evidenciar a poesia textual deste trecho. Ao tempo em que esta mudança na progressão aparece e se resolve, na poesia textual está escrita a seguinte frase: *seringueiros vão cantando suas mágoas*. A inclinação apresentada tem o intuito de fortalecer a figuração do sentimento de mágoa e tristeza dos personagens desta canção. Os primeiros acidentes aparecem nas notas Lá e Si que eram bemóis e tornam-se naturais, enfatizando a cadência suspensiva que utiliza da dominante individual (V/V) no lugar da subdominante (II ou IV). Esse evento ocorre momento em que no texto são escritas nas palavras, *vão cantando*, para que haja maior ênfase neste trecho.

Quando a palavra *mágoa* aparece na canção, o compositor escreve o *trítono* na primeira sílaba da palavra, gerando tensão na sílaba tônica desta. A tensão proposta traz consigo a referência de que esta nota deve ser tocada de maneira intensa, pois deve figurar o sofrimento do Eu Lírico. A tensão é resolvida na segunda sílaba da palavra, como se representasse o repouso e com este a aceitação do seringueiro por sua dor e sofrimento de maneira compreensiva. Na Figura 5 mostra-se a modulação utilizada por Waldemar Henrique nos sexto e sétimo compassos da canção.

Figura 5: Modulação, cadência e resolução do *trítono*. Waldemar Henrique:

Remadores Seringueiros, c. 5 - 7.

The musical score for 'Remadores Seringueiros' (measures 5-7) illustrates a modulation and a tritone resolution. The melody (treble clef) and accompaniment (bass clef) are shown. A red vertical line marks the start of the modulation. The notes 'má' and 'goas' are circled in red, with a red arrow labeled 'Tritono' pointing to the interval between them. A green oval labeled 'Cadência Suspensiva' encloses the notes 'má' and 'goas' in the bass line. The chords Cm, D7, and G are indicated below the bass line. The notes 'má' and 'goas' are also indicated above the melody line.

Fonte: Salles (1996, p. 204); autor.

Na parte B da canção, nos três primeiros compassos, o compositor apresenta a mesma progressão harmônica vista nos compassos 2, 3 e 4 da parte A, porém, a partir do terceiro tempo do compasso 9, acontecem mudanças nos motivos rítmicos e melódicos da linha do piano. A seguir a Figura 6, contendo o demonstrativo da parte B da canção, contendo a reapresentação de progressões harmônicas utilizadas anteriormente na parte A da canção.

Figura 6: Progressão harmônica da parte B. Waldemar Henrique: Remadores Seringueiros, c. 7 e 8.

PARTE B [7]

Quan-do pas-sa_u-ma ca- no- a, quan-do pas-sa_u- ma ca- no- a, é_um vio- lão de_a- more

Cm

(marulhante) B°

vii°/I

Fonte: Salles (1996, p. 205); autor.

Seguindo para os próximos compassos da parte B, a linha superior do piano agora é movimentada em escala diatônica ascendente, através de blocos de colcheias, enquanto a melodia escrita para o canto é movimentada por semicolcheias.

A utilização desse bloco de colcheias específicos na linha do canto, tem a função de evidenciar algumas letras e sílabas das palavras, criando acentuações silábicas na poesia textual, pois o fato de a melodia da voz estar escrita em semicolcheias e a do o piano em colcheias proporciona o evidenciamento das figuras musicais escritas para a voz. Logo, quando as melodias são tocadas juntas, acontecem acentuações nas primeiras semicolcheias da melodia escrita para o canto.

Enquanto que a melodia escrita pelo piano se estende por maior duração, a melodia da voz movimenta-se de maneira dobrada, ou seja, para cada uma nota do piano, soam duas da voz, fazendo com que a segunda soe sozinha e, portanto,

esteja evidenciada. Se utilizássemos vogais maiúsculas para representar os acentos empregados às palavras neste trecho da canção, a frase poética desse trecho seria escrita: **Ô rio cÂNta PÊlas**. Através desta exemplificação podemos demonstrar a ideia de acentuação contida no enredo interpretativo musical ali presente.

Com essa técnica de composição (acentuação de sílabas através das melodias), o texto ganhou o destaque necessário à ideia de representação empregada ao contexto do seringueiro como objeto da composição de Waldemar Henrique. Esse processo de acentuação também está presente durante os dois primeiros tempos do compasso 10, onde ocorre a seguinte acentuação: **BÔlhas, O-ÁrvorÊdo, pÊlas fÔlhas**. Neste trecho da canção, novamente o compositor anula os bemóis escritos nas notas LÁ e SI, essas, agora aparecem na linha superior do piano, tocadas em blocos de colcheias, preparando novamente a modulação para a tonalidade de G através do acorde D#5/7(V7/V).

Neste trecho da canção em que o acorde de D#5/7(V7/V) é usado, a palavra *folhas* aparece no texto. Waldemar Henrique acrescenta também uma fermata, deixando mais perceptivo que deseja evidenciar este momento, pois a fermata irá prolongar tal evento. Diferentemente do ocorrido na parte A, a partir da aparição do citado acorde, o compositor opta pela utilização de escala cromática descendente, em bloco de colcheias a partir da nota LÁ#, a qual movimenta-se para concluir a frase no quinto grau do acorde fundamental da tonalidade da canção: quinto grau de Cm.

Tendo em vista que a canção caminha para o término e na poesia está escrita a frase *canta a ave que esvoaça*, a qual faz alusão ao ato de liberdade através do voo, neste mesmo trecho o compositor opta por resolver o *trítono* de D7, caminhando para Cm, acorde inicial, trazendo também o repouso harmônico. Segue-se a Figura 7, onde podem ser observados as acentuações empregadas na poesia e a progressão harmônica utilizada nos compassos 9 e 10.

Figura 7: Acento nos textos, progressão harmônica e escalas em colcheias.

Waldemar Henrique: Remadores Seringueiros, c. 9 e 10.

Fonte: Salles (1996, p. 205); autor.

A canção finaliza com uma cadência *plagal*, uma bordadura superior entre o Mib de Cm(i), Fm(iv) e Mib de Cm(i). É aconselhável ao pianista atentar-se às acentuações ocasionadas pelos apoios rítmicos, ao destaque dos acordes e, sobretudo, às resoluções e cadências da canção. Ao respeitar tais efeitos, observamos como intérpretes que foi possível realizar a execução da canção de maneira a preservar a poética musical e textual.

2.2 FARINHADA

A canção *Farinhada* é de 1932. Foi subintitulada como Canção Amazônica por Salles (1996) e teve como criador dos versos Ilná Pontes de Carvalho Koerner

Êh, minha gente
É hora, é hora, Vão buscar Mandioca no paneiro¹⁷ (Bis)
Prá fazer farinha, (Bis)
Mal vem raiando,
Linda a madrugada,
Pelo horizonte,
Em róseo alastramento,
O “Muxirão”,¹⁸ na faina da roçada¹⁹
Invade o mandiocal
Que oscila ao vento...
Depois, em tosco tijupar,²⁰

¹⁷ Cesto produzido artesanalmente por meio de trançado de folhas da palheira.

¹⁸ Grupo de pessoas empenhadas em realizar alguma tarefa.

¹⁹ Palavra usada para referir-se a um espaço de terra, no qual a grama foi cortada.

²⁰ Um tipo de cabana rústica comum em colocações de seringais da região amazônica do Brasil.

Erguido pelo serão,²¹
Prolonga-se o arruído:
Gira a roda, a prensa
A bolandeira,²² o tucupí²³
Transborda a caetité²⁴
E a farinhada pula na peneira
A crioula canta um lundu.
É minha gente, É hora, é hora Vão levar farinha pro senhor...(Bis)
Que eu estou cansado(a)... (Bis)

2.2.1 Contextualização

Na canção *Farinhada*, a poética adotada faz alusão ao procedimento de produzir farinha de mandioca. A autora Ilná Pontes, através de sua poesia, apresentou a rotina do caboclo amazônico no ato da produção de farinha. Algumas das palavras usadas na poesia são gírias típicas faladas por quem vive na zona rural e nos seringais da região amazônica brasileira.

A narrativa do texto expõe o cotidiano de um grupo de trabalhadores durante o ato de fazer a farinha. Neste, um dos trabalhadores, provavelmente o líder deles, convida os demais para começar a coletar mandioca na plantação usando o "paneiro" para carregá-las. Após o convite feito por esse possível líder dos trabalhadores, a poesia segue explicando que a produção da farinha inicia durante a madrugada e que a colheita é o primeiro procedimento. Em seguida, a narrativa volta-se para relatar momentos específicos da produção, como por exemplo, o girar da roda para ralar a mandioca, prensar, "embolar" o legume e peneirar a massa para que a farinha esteja pronta ao consumo.

A narrativa da canção é concluída com a entrega da farinha para o "senhor". Este senhor, que é falado nos versos, na maioria dos casos é o dono da terra em que os moradores de seringais trabalhavam. Os trabalhadores precisavam entregar

²¹ Reunião de um grupo para realizar alguma atividade. A palavra também é usada para referir-se a passar a noite acordado.

²² Acúmulo de massa extraída da mandioca.

²³ Sumo extraído da mandioca quando ela é prensada.

²⁴ Também conhecida como gamela, é um tronco de árvore que é modificado artesanalmente para virar uma vasilha grande de madeira.

o produto ao dono da propriedade, que o vendia, retirava a porcentagem do lucro e repassava aos trabalhadores parte do recebido pela negociação.

2.2.2 Análise - relação poética: texto e música

A canção *Farinhada* apresenta estrutura A - B - A, portanto forma ternária. Está escrita na tonalidade de *Mi bemol maior*, com fórmulas de compasso em *binário simples (2/4)*, com variação desta fórmula para *quaternário simples (4/4)* a partir do compasso 37, fórmula *5/4* no compasso 41. Retorna ao *binário simples (2/4)* no compasso 49. Com 64 compassos, a parte A está exposta nos primeiros 19 compassos, a parte B acontece a partir do compasso 20 e segue até o compasso 49, a parte A é retomada a partir do compasso 50 e segue até o último.

Waldemar Henrique adota a expressão *Animado* para o andamento da canção, acrescentando a figura ♩ = 112, o que para a escrita convencional seria equivalente ao *Moderato*. O compositor também utiliza a tonalidade maior *Eb* e escreve figuras rítmicas sincopadas de curta duração para serem realizadas nas duas claves escritas para o piano. Estas opções de construção da canção fazem parte de uma figuração poética e musical.

O uso de tonalidade maior com andamento relativamente rápido, juntamente com figuras sincopadas e de curta duração, propicia a ideia de pressa e alegria.

No texto é apresentado um possível narrador, provavelmente chefe dos trabalhadores, o qual é o primeiro a despertar e ir em direção aos demais para que se apressem e iniciem o processo de produção de farinha. O narrador então inicia a canção com a seguinte frase: *Êh minha gente, é hora, é hora, vão buscar mandioca no paneiro pra fazer farinha.*

As escolhas rítmicas que o compositor fez, têm relação com a intenção apresentada no texto, pois neste, é dito aos trabalhadores que eles devem iniciar os trabalhos. Neste contexto, em nossa análise, compreendemos que o uso das síncopes, em especial na escrita do piano, figuram esses trabalhadores movimentando-se, cada um em seu tempo, de maneira irregular.

Na Figura 8, é possível observar a figuração que na retórica musical refere-se ao despertar e caminhar do chefe de produção, bem como a agitação implícita no andamento, no uso de síncopes e na poesia inicial da canção.

Figura 9: Figuração para início do trabalho árduo. Waldemar Henrique: *Farinhada*
c. 5 e 6, 9 e 10.

The image displays two identical systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line has the lyrics: "ho- ra_é ho- ra, vão bus- car man- dio- ca no pa- i". The piano accompaniment features a red box highlighting the chords $\text{Db}7$, $\text{Cb}6+$, and $\text{Bb}7$. Below these chords are the Roman numerals VII, SubV/V7, and V7 respectively.

Fonte: Salles (1996, p.130); autor.

No compasso 18, para realizar um processo de modulação o compositor adota o uso de acorde emprestado de outra tonalidade, utilizando a tonalidade da medianta $\text{Gm}(\text{iii})$. Ainda no primeiro tempo do compasso é apresentado o acorde fundamental da tonalidade $\text{Eb}(\text{I})$, já no segundo tempo o acorde de $\text{D}5\text{m}7/9(\text{V}7/\text{iii})$ ²⁵ é utilizado como dominante secundária com o intuito de preparar a modulação através da resolução de *trítono* que aparece entre as notas $\text{F}\text{A}\sharp$, terceiro grau, e o $\text{D}\text{Ó}$ natural, sétimo grau deste acorde. Esta dissonância é resolvida com movimento contrário, onde $\text{F}\text{A}\sharp$ ascende para SOL e $\text{D}\text{Ó}$ desce para a nota Sib , respectivos primeiro e terceiro graus do acorde de Gm . Esta modulação também prepara a mudança da parte A para a parte B da canção. Segue-se a Figura 10, na qual

²⁵ Acorde de *Ré maior* com quinta menor, sétima e nona;

podem ser observados o uso da dominante secundária e a resolução do *trítono* que precede a mudança entre a parte A e B da canção.

Figura 10: Dominante secundária, resolução do *trítono* e modulação. Waldemar Henrique: Farinhada c. 17, 18 e 19.

Fonte: Salles (1996, p.131); autor.

No início da parte B, o texto e a música estão unidos na função de figurar um momento de contemplação do trabalhador. Tal figuração é representada quando a seguinte frase é cantada: *Mal vem raiando linda madrugada, pelo horizonte em rósea alastramento*. Esta frase faz alusão ao nascer do sol e ao amanhecer. Ao mesmo tempo em que tal frase é cantada, a tonalidade muda para Gm(iii), o andamento da canção cai de *Moderato* ♩ = 112 para *Largo* ♩ = 50 e o trabalhador relata o nascer do sol como se estivesse deslumbrado com a beleza do amanhecer.

Em nossa interpretação optamos por compreender que esta mudança de andamento, ocorre justamente para dar a sensação de que naquele momento o narrador da canção está passando por um deslumbre. Ou seja, para ele, o tempo desacelera para aludir à apreciação deste evento da natureza, então o narrador vislumbra a cena de forma aprofundada a partir de sua subjetividade, dispondo internamente de seu próprio tempo e espaço. Como se naquele momento o mundo desacelerasse para que ele pudesse contemplar o amanhecer visto de dentro dele para fora.

A escrita para o piano também participa desse evento antecedendo o acontecimento através do fraseado, o que fortalece a ideia apresentada. Para isso, o compositor adota a seguinte ideia: na clave superior da escrita, antes da transição para a parte B da canção, o piano realiza um arpejo seguido por uma escala tocada uma *oitava* acima, a qual parte da nota musical SOL5, que segue para LÁ5 natural,

Slb5 e finaliza em DÓ6. Neste ponto entrega a frase para o cantor que entoia a nota RÉ4, primeira da melodia da voz que soa duas oitavas abaixo da melodia iniciada pelo piano. Tal ideia de poética musical, figurativiza os raios do sol durante o alvorecer, como se cada nota apresentada na escala e no arpejo representasse um raio de sol aparecendo e brilhando *em rósea alastramento*, conforme escrito na poesia. Segue-se Figura 11, a qual apresenta arpejos que representam o nascer do sol, a escala e a mudança de andamento quando do deslumbre do narrador na retórica textual e musical nas duas mudanças: de andamento e de dinâmica.

Figura 11: Mudança de andamento, arpejos e escalas figurando o nascer do sol.

Waldemar Henrique: *Farinhada* c. 17-20

The musical score for 'Farinhada' by Waldemar Henrique, measures 17-20, is shown. The score is in B-flat major, 4/4 time. It features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part includes arpeggios and scales. The vocal line has lyrics 'Mal vem rai-'. Annotations include 'Dominante Secundária', 'Tritono', 'f Eb allarg. D5m7/9', 'Gm', 'Arpejos (cantando)', 'Largo', and 'mp'. Red circles highlight specific musical elements.

Fonte: Salles (1996, p.131); autor.

Mais adiante, a partir do compasso 29 inicia-se um novo processo de modulação temporária. O compasso inicia com a seguinte progressão harmônica: Bb(V) de Eb(I), na linha inferior é apresentado um cromatismo realizado pelo baixo, já na linha superior do piano, prevalece o diatonismo, acidentes que mudam as notas bemóis para naturais, e também de naturais para sustenidos. Estas mudanças encadeiam a harmonia para os seguintes acordes: primeiro A°(ii°/iii), em seguida para B7(V7) natural, depois Am7(iv), Gm(iii/I), C(Vii/Vii) e F(V/V).

Esta variação de acordes oriundos de outras tonalidades partindo da tonalidade de Bm, possuem relação com a poesia textual. Ou seja, ao tempo em que na harmonia aparecem tais variações harmônicas, no texto da canção aparece a seguinte frase: o *Muxirão na faina da roçada invade o mandiococal que oscila ao*

vento. No texto, é relatado o momento em que todos os trabalhadores, ao mesmo tempo e, em grande quantidade, ingressam no meio da plantação para iniciar a colheita da mandioca. A poesia musical figura esse acontecimento através da variação de acordes que ocorrem nesse trecho da canção.

Entende-se que este momento representa certa “confusão” de sons, representando movimento das pessoas, os pés de mandioca se balançando quando os trabalhadores neles se encostam ao passar, e demais “ruídos” tanto visuais²⁶ como auditivos.

No trecho em destaque, Waldemar Henrique optou pela variedade de acordes emprestados de outras tonalidades, cromatismos e modulação com o intuito de figurar esta movimentação implícita na poesia textual, pois como no texto são representados trabalhadores inquietos. Da mesma forma, a harmonia e melodia da canção não estão neutras, mas sim inquietas, para figurar auditivamente o ingresso dos trabalhadores na atividade de produção. Este acontecimento encerra-se no compasso 37. Segue-se a Figura 12, na qual é possível observar a variedade de acordes e a movimentação dos trabalhadores.

Figura 12: Acordes oriundos de outras tonalidades. Waldemar Henrique:
Farinhada c. 29-36

29

o "mu- xi- rão", na fai- na da ro- ça- da in-

Bb A7 A° F7/C B° Cm6 F6

33

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

Gm C7 Eb F7 *p* Dm Am(b5)

Fonte: Salles (1996, p.132); autor.

²⁶ Entende-se como ruídos visuais, uma grande quantidade de imagens inquietas.

No compasso 38 há uma mudança na fórmula de compasso binário para quaternário simples. Na poesia aparece a seguinte frase: *Depois de tosco tijupar erguido* que expressa um momento de breve descanso enquanto é erguida a improvisada cabana de processamento para a produção da farinha chamada de *tijupar*. Durante este período os trabalhadores fazem um curto recesso. A figuração para a pausa no trabalho é representada pela mudança da fórmula de compasso binário para quaternário, utilização de figuras rítmicas de maior duração e de melodia menos oscilante, usufruindo de sequências melódicas em graus conjuntos ou notas repetidas como, por exemplo, na frase *depois em tosco tijupar*. Auditivamente, tem-se a impressão de haver um momento de calma dicotômica ao que foi exposto anteriormente na canção. Em outras palavras, nesse trecho a canção desacelera como se, após toda a euforia, houvesse um momento de tranquilidade. Segue-se a Figura 13 na qual vê-se a mudança de fórmula de compasso que figura o momentâneo descanso dos trabalhadores.

Figura 13: Mudança de compasso e figuração de calma. Waldemar Henrique: *Farinhada* c. 37-40.

Fonte: Salles (1996, p.132); autor.

Após a colheita da mandioca, preparação do local de produção e momento de descanso, os trabalhadores devem iniciar o procedimento para produzir farinha. Esse processo é figurado a partir do compasso 41 onde o compositor opta por usar a fórmula de compasso 5/4, com indicação de andamento *movido*, correspondente a *Andante* ♩ = 108 com longas sequências de colcheias ligadas a cada duas. Na poesia são apresentadas as seguintes frases: *Gira a roda, a prensa a bolandeira, o tucupi transborda a caetitú e a farinhada pula na peneira a criolada canta um*

lundu. No texto é relatado o processo de produção, buscando narrar tal procedimento de maneira que evidencie o trabalho braçal envolvido na produção.

A maneira como o compositor dispõe o texto sobreposto à melodia, dá a impressão auditiva de que este trabalho é ininterrupto. Waldemar Henrique escreve a melodia de maneira peculiar, onde as vogais que concluem as frases sempre são ligadas com a palavra seguinte. Para isso, o compositor dispôs o texto entre blocos de colcheias e, em alguns momentos, em meio a quiálteras. Explicando de maneira mais objetiva, se escrevêssemos as palavras conforme são cantadas na canção, esse trecho seria escrito da seguinte maneira: *Gira/a/roda prensa/a/bolandeira/o/tucupi transborda/o/ caetitú.....*, ou seja, da mesma forma que este momento de produção da farinha é ininterrupto e que cada parte do trabalho precisa ser complementado por outro, a maneira como o texto é empregado na melodia dá a impressão de que algumas palavras estão ligadas umas às outras, tornando a fala também ininterrupta. Nesta mesma passagem, o compositor fortalece a figuração escrevendo uma sequência decrescente de dez colcheias que são articuladas a cada duas delas por compasso (Figura 14), evento que é repetido sete vezes. Este procedimento adotado por Waldemar Henrique na escrita musical dá a impressão de movimento contínuo, figurando os trabalhadores em sua atividade incessante, como se nesta fase da produção, o trabalho realizado por eles fosse feito em ciclos sem pausa.

O detalhamento da poesia textual aliada à escrita musical, torna a ideia desta figuração ainda mais clara, o que pode ser observado na Figura 14, no trecho que encerra no compasso 49. Segue-se Figura 14, na qual é exposto o movimento contínuo de trabalho figurado na canção através do contexto poético e do musical e da poesia textual.

Figura 14: Figuração do movimento contínuo. Waldemar Henrique: *Farinhada* c.41-47.

The musical score for 'Farinhada' by Waldemar Henrique, measures 41-47, is presented in a system of four staves. The top staff is the vocal line, and the bottom three staves are the piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 5/4. The score includes several annotations: a blue box labeled 'Movido' above the first measure of the vocal line, and another blue box labeled 'Movido' below the first measure of the piano right hand. Red circles highlight specific notes in the piano right hand and the vocal line. Green boxes highlight the lyrics: 'Gi- ra_a ro-da_a pren- sa_a bo- lan- dei- ra, o' and 'tu- cu- pí trans- bor- da o cae- ti- tú e a fa- ri- nha pu- la na pe- nei- ra, a'. Dynamics include 'p' (piano) and 'cresc.' (crescendo). The piano part features a continuous eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line. The vocal line has a melodic line with some rests.

Fonte: Salles (1996, p.133-134); autor

Após estes eventos da canção, retorna-se à parte A onde quase todas as características iniciais são novamente expostas a partir do compasso 50, exceto por dois fatores: o primeiro pela poesia, que nesse trecho, a frase, *vão buscar mandioca no panela é substituída por, vão levar farinha pro senhor, que eu estou cansado*, e segundo pela conclusão harmônica, nesta ocorre uma cadência plagal, e a canção é finalizada com o acorde fundamental, sem a nota medianta deste mesmo acorde.

2.3 JURITÍ

A canção *Jurití* foi escrita em 1936 com poesia de Jorge Hurley. Tem como temática a vida do caboclo amazônico e a relação com o pássaro Juriti. A canção

é apreciada por cantores e consta, frequentemente, em programas de recitais no Brasil e no exterior. Foi subintitulada por (Salles, 1996) como Canção Amazônica.

Jurití, Jurití, Jurití!
Teu gemido me faz tanto bem.
Jurití, Jurití, Jurití!
Como tu, vivo eu triste também.
Jurití, Jurití, Jurití!
Deus te deu este canto dorido.
Jurití, Jurití, Jurití!
Pro consolo de quem tem sofrido.
Jurití,
Eu, nas cordas do meu violão,
Gêmo a voz do próprio coração,
Jurití...
Jurití, Jurití, Jurití!
Tua flauta é a flauta de Pã.
Jurití, Jurití, Jurití!
Doce alma de minh'alma irmã
Jurití!
Quando iremos deixar de gemer?
Só no instante fatal de morrer,
Jurití...

2.3.1 Contextualização

A canção *Jurití* foi escrita no ano de 1936 e contém em sua poesia elementos que remetem à região da Amazônia brasileira. A narrativa utilizada está direcionada de maneira explícita a para a fauna; de maneira implícita é possível encontrar elementos textuais que fazem menção ao cotidiano do morador da região brasileira em questão. No contexto poético musical, a retórica utilizada mostra figuras que representam a fauna e flora da região amazônica, utilizando-se de técnica de composição referente à música programática alusiva ao período romântico. Dentre estas figuras apresentadas estão contidas escalas, motivos rítmicos e melódicos, e sonoridades que figuram a paisagem sonora do ambiente proposto pela canção, direcionando o espectador à uma imersão nos sons cotidianos da região amazônica e ao canto do pássaro que é apresentado por Waldemar Henrique em *Jurití*.

Juriti²⁷ é um pássaro comum em áreas urbanas assim como o pombo e a rolinha; juntos pertencem à família *columbidae*²⁸. É conhecido popularmente por *pu-pu*. A maneira como o pássaro canta, faz com que as pessoas relacionem este pseudônimo ao seu nome, pois o seu canto possui uma sonoridade que se assemelha à pronúncia destas duas sílabas.

A ave possui uma coloração acinzentada no dorso e esbranquiçada nas extremidades, ao redor dos olhos a cor predominante é azul. Durante o voo, é possível observar uma coloração laranja no interior das asas. Gosta de viver em regiões arborizadas e próximas a florestas densas. É um pássaro de voo rápido e batida de asas velozes, facilitando a prática que tem de alimentar-se no chão e fugir rapidamente em caso de perigo²⁹. Uma das características memoráveis do Juriti, está em seu canto. O pássaro canta uma melodia melancólica que lembra um gemido entristecido. Na canção, este canto é representado através de *glissando* ascendente, que ao mesmo tempo usa as figuras *diminuendo* e *ritardando* no final da frase³⁰.

Na poesia o autor Henrique Jorge Hurley, também nascido em Belém do Pará, escreve que assim como o pássaro, o eu lírico vive triste também.

O fato de o canto do Juriti parecer melancólico, fez com que o autor acreditasse que o animal é triste, pois como o Juriti possui hábito de se alimentar no chão, é comum ouvir o som de seu canto no meio dos pastos e, portanto, o tem-se a impressão de que está entristecido, abandonado e sem poder voar. Isso se deve ao fato de que o pássaro não anda em bando. É um animal que normalmente vive solitário, ou raramente em casal, por isso é comum encontrá-lo sozinho.

Outra característica relevante sobre o texto e canto da juriti é revelada no trecho da música que diz: *Tua flauta é a flauta de Pã*³¹. Neste verso o autor

²⁷ Tendo em vista que palavras oxítonas terminadas com a vogal /i/ não são acentuadas na sílaba tônica, quando nos referirmos ao pássaro e não à canção, adotaremos a não acentuação da palavra juriti.

²⁸ Para mais informações sobre o juriti, acessar:

https://www.google.com.br/search?q=juriti%C3%AD+da+amaz%C3%B4nia&tbm=isch&ved=2ahUK_EwiD1tn3qcvtAhWiNbkGHUKRD1IQ2-cCegQIABAA&og=juriti%C3%AD+da+amaz%C3%B4nia&gs_lcp=CgNpbWcQA1C_iAFY-5wBYNeeAWgAcAB4AIABmQGIAfQLkgEEMC4xMZgBAKABAaoBC2d3cy13aXotaW1nwAEB&scit=ent=img&ei=jTrWX8PbMaLr5OUPyaK8kAU&bih=648&biw=1280

²⁹ Portal São Francisco. <https://www.portalsaofrancisco.com.br/animais/juriti>

³⁰ Para apreciação do canto da juriti, assistir em: <https://www.youtube.com/watch?v=jlwbqrFXEs4>

³¹ Flauta possui esse nome original devido às histórias da mitologia Grega em que o Deus Pã (Deus dos bosques) era amante da música e da dança, por isso sempre trazia com ele a sua flauta.

apresenta dois elementos figurativos. O primeiro é exposto através da alusão ao deus *Pã*, pois segundo a mitologia Grega, a flauta do deus *Pã* foi criada através da transformação da ninfa *Syrinx*, que fugia de *Pã* sempre que o encontrava.

De acordo com o mito, certa vez, *Pã* apaixonou-se pela ninfa *Syrinx*, mas não era correspondido, pois a ninfa sentia desgosto quanto à aparência do deus. Então, para que *Pã* não a reconhecesse e a deixasse em paz, ela pediu a outros deuses que a transformassem em um graveto. Quando *Syrinx* foi transformada em graveto, o deus *Pã* não a identificou, mas ficou encantado com o som que era produzido quando o vento passava pelo graveto no qual a ninfa havia sido transformada, e por gostar do som que o graveto produzia, juntou alguns outros gravetos de tamanhos diferentes, soprou e percebeu que o som produzido através do sopro era de seu agrado. A partir desse momento, utilizou o objeto resultante desta experiência como sua flauta, a qual sempre levava consigo e tocava em todas as partes dos bosques.

Este mito está presente neste trecho da poesia de maneira implícita. Tal frase simboliza esta história Grega. O significado não exibido diretamente na frase, representa que, assim como a flauta tornou-se o objeto de consolo para *Pã*, o canto do juriti possui o mesmo efeito para o eu lírico representado na poesia. Ou seja, quando o pássaro canta, traz conforto àquele que o escuta.

O segundo elemento figurativo é representado através da comparação entre o canto da juriti ao timbre da flauta, pois ambos possuem uma identidade sonora semelhante.

O fato de o animal ser solitário, também é associado à solidão do eu lírico, e este elemento é apresentado na poesia quando o autor escreve a seguinte frase: *Eu nas cordas do meu violão gemo a voz do próprio coração*. Neste trecho, é possível observar o comparativo entre o sofrimento humano e o canto do pássaro. Enquanto o eu lírico expressa os seus sentimentos através do violão, o pássaro expressa através do seu cantar.

Os versos da canção são concluídos com uma comparação entre o canto do pássaro e o sofrimento do eu lírico. Em outras palavras, a poesia é concluída com a indagação de quando será o fim do sofrimento e se ele acabará somente com a morte. Em um contexto que se remete à vida na região amazônica, a canção faz

uma apresentação de um pássaro que vive nesta região e que possui em seu cantar peculiaridades que recordam a melancolia e o sofrimento.

No ano em que a canção *Juriti* foi escrita, a venda de látex para o exterior ainda era fonte de renda e a produção acontecia na região amazônica brasileira. Nesta época, muitos homens vinham para a Amazônia com a promessa de enriquecer por meio da extração do látex, muitos deles faziam a viagem, sozinhos, com o intuito de buscar as famílias após adquirir recurso para isso, porém toda essa promessa era falsa.

A respeito desse fato histórico, Ponte et. Junior (2015, p.26-27), explica que:

a atividade econômica da borracha representaram elementos que marcaram a produção do território acreano. Foi com a extração do látex para abastecer as indústrias europeias e norte-americanas no final do século XIX e início do século XX, que proporcionou a inserção do Acre na divisão internacional do trabalho, como também ocasionou o aumento da concentração populacional no território a fim de abastecê-lo de mão de obra para suprir a demanda de borracha exigida no mercado internacional. Assim, através de incentivos do governo federal, a Amazônia recebeu fluxos migratórios oriundos do Nordeste do Brasil em busca de possibilidades de sobrevivência em outras terras. São camponeses que vieram fugidos da seca e das amarras do poder dos coronéis motivados pelas novas possibilidades de ter terra e trabalho na Amazônia

Os trabalhadores eram forçados a trabalhar por salários muito baixos comprando alimentos e utilitários a preços absurdos através de um sistema escravista, no qual o trabalhador já chegava em sua colocação³² devendo aos seus patrões os gastos pela viagem, por esses motivos, muitos deles ficavam entregues a solidão, distante de suas famílias, sem ter recursos para poder retornar ou buscar seus familiares, e esta era uma das particularidades da vida do seringueiro e morador da região amazônica neste período histórico, por isso a canção faz uma apresentação desta vida solitária e sofrida relacionando a vida deste morador com o canto triste e a solidão da *Juriti*.

2.3.2 Análise - relação poética: texto e música

A canção *Juriti* apresenta sua estrutura na forma A - B - A, portanto forma ternária. Está escrita na tonalidade de *Ré menor*, com fórmula de compasso em

³² Maneira como os seringueiros chamavam os seringais onde trabalhavam.

binário simples (2/4), com um total de 34 compassos. A parte A está exposta nos primeiros 12 compassos, a parte B acontece a partir do compasso 13 e se estende até o compasso 34, seguido por um ritornelo que direciona o executante para o segundo compasso da parte A. Consequentemente, a canção é executada novamente do início até o compasso 13.

O canto do pássaro Juriti, apresentado nesta canção, quando analisado a partir dos padrões de transcrição utilizados na teoria musical ocidental, possui as seguintes peculiaridades: Na contagem a partir do compasso *binário simples*, o canto do pássaro soa por um tempo (semínima), o qual divide-se entre duas figuras rítmicas de (colcheias), estas são antecedidas por uma pausa da mesma figura.

Ao transcrever a melodia produzida pelo Juriti, na notação musical convencional ocidental, utilizando como padrão o andamento *moderato*, bem como alturas e figuras rítmicas definidas nesta notação, percebemos que: O pássaro entoia uma melodia acéfala que se articula em três figuras musicais, mas soa entre duas notas musicais. A primeira nota é LA3, esta é apresentada primeiramente através da figura musical colcheia, em seguida, através da figura semínima. Esta segunda figura, glissa em microtons até a nota SIb3, que também é apresentada por uma figura de semínima.

É válido ressaltar que devido à quantidade de microtons apresentados no canto do juriti, não há como realizar uma transcrição perfeita, porque através da notação musical no padrão ocidental, que dispõe apenas de tons e semitons, é possível transcrever somente uma demonstração aproximada. Na Figura 15, vê-se a transcrição aproximada do canto do juriti.

Figura 15: Transcrição do canto do pássaro juriti.



Fonte: o autor.

Após a transcrição aproximada do canto do pássaro, pudemos observar na partitura da canção *Juriti* que quando Waldemar Henrique emprega o nome do

pássaro à melodia, são utilizados motivos rítmicos e melódicos alusivos à sonoridade que o pássaro produz quando canta. A melodia escrita pelo compositor, busca representar detalhes percebidos no cantar do juriti. Por exemplo: da mesma maneira que na melodia cantada pelo do pássaro a primeira nota soa de maneira acéfala, na canção o compositor assim a transcreve. Quando a voz entoa a palavra *Juriti*, a melodia também inicia de maneira acéfala.

Na Figura 16, são apresentadas algumas características de semelhança entre a transcrição do canto do juriti e a representação desse canto na canção de Waldemar Henrique.

Figura 16 Comparativo entre a transcrição do canto do Juriti e a representação que Waldemar Henrique utilizou na canção

a) Canto do Juriti



b) Representação do canto do canto do Juriti, por Waldemar Henrique



Fonte: Salles (1996, p.148); [transcrição nossa]

O detalhamento da retórica musical utilizada pelo compositor para representar esse canto, pode ser explanada através da análise das sílabas contidas na palavra juriti. Estas, se relacionadas com o canto do pássaro, podem estar divididas por meio da articulação entre figuras musicais (colcheia e semínima).

Para conseguir empregar a palavra juriti ao canto do pássaro representado na canção, Waldemar Henrique buscou escrever as duas primeiras sílabas da palavra *Juriti* (*Ju-ri*) em notas musicais distintas. No caso da Figura 16 - letra b), as notas musicais são MI e FA. Porém, se empregarmos essa mesma palavra na

melodia cantada pelo pássaro, as duas primeiras sílabas seriam cantadas na primeira figura de articulação (colcheia) e soariam na nota LÁ, conforme Figura 16 - letra a). As duas sílabas (*Ju-ri*) são cantadas com o mesmo período de duração de uma das notas que o pássaro canta. Ou seja, enquanto na canção as sílabas *Ju-ri*, são articuladas por duas semicolcheias, se fossem incluídas ao canto do pássaro, seriam articuladas somente em uma figura de colcheia.

As figuras de articulação usadas na canção para referir-se ao canto do pássaro, soarão com uma velocidade que se assemelha a metade do tempo em que cada figura é cantada pelo pássaro. Portanto, nesse trecho da canção, o compositor optou por encaixar o texto à melodia, de uma maneira em que quando o cantor entoar essas duas sílabas, estaria dizendo parte do nome do pássaro e ao mesmo tempo, cantando uma célula rítmica que se assemelha à que a juriti usa em seu cantar.

Na sílaba *tí* podemos observar que tanto na representação feita pelo compositor, quanto na transcrição e inclusão de letra para a melodia cantada pelo juriti, esta sílaba terá o dobro de duração de cada uma das figuras anteriores, ou seja, no canto do pássaro colcheia para semínima e, na transcrição de Waldemar Henrique, semicolcheia para colcheia.

Sendo assim, quando as duas primeiras sílabas aparecem escritas em semicolcheia, a última sílaba será escrita sobre uma colcheia e, se as duas primeiras forem acompanhadas de colcheia, a última será representada por semínima. Isso ocorre porque ao tentar encaixar a palavra *Juriti* à melodia cantada pelo pássaro, acontecerá uma desconfiguração prosódica³³, tendo em vista que a palavra possui três sílabas e a melodia duas notas (LÁ e Sib), sendo a terceira sílaba representada pelo *glissando* projetado a partir da segunda figura rítmica. Observa-se que não existe espaço de articulação consonantal³⁴ para encaixar a melodia, pois o *glissando* melódico, por ser ligado, não permite espaço para articulação de palavras, o que deixa a melodia com espaço para apenas duas articulações.

³³ Entende-se desencaixe na palavra em relação a melodia, podendo ocasionar acentuação gráfica em um local diferente da original da palavra

³⁴ Nesse contexto, entende-se por *Articulação Consonantal* como a articulação vocal entre consoantes realizadas durante a oralização ou cantar de uma poesia.

Para solucionar tal característica e inserir a representação do cantar do pássaro ao mesmo tempo em que seu nome é entoado na canção, o compositor optou por usar duas figuras para as primeiras sílabas e uma figura para a última sílaba da palavra *Juriti*. Dessa maneira, quando a palavra é articulada, o canto do pássaro também é musicalmente representado, conforme o exemplo seguinte, transcrita a partir de partitura disponível em catálogo. Na Figura 17, vê-se o canto do juriti na parte A da canção, compassos 5-7, também repetidos nos compassos 9-11.

Figura 17: Figuração do canto do *Juriti*



Fonte: Salles (1996, p.148); [transcrição nossa]

Esta figuração escolhida pelo compositor refere-se à sonoridade e articulação que a juriti produz quando canta. Quando comparamos o canto do pássaro, representado anteriormente na Figura 15 com a figuração escrita por Waldemar Henrique, é possível perceber que existe notável semelhança, logo, ao escutar a canção, o ouvinte pode constatar que quando a palavra *juriti* é entoada pelo cantor, de maneira figurativa também está presente o canto do pássaro. Estes motivos podem ser apreciados nas Figuras 15, 16 e 17.

Na parte A, o termo *juriti* é cantado seis vezes do compasso 5 ao compasso 7 e do anacruse do compasso 9 até o compasso 11. Na parte B é possível ouvir-se o canto do pássaro sete vezes, porém, em momentos isolados acontecem algumas ampliações das figuras rítmicas. Isto ocorre no compasso 13 onde as duas primeiras sílabas encontram-se sobre colcheias e a última sílaba é representada por uma mínima. A mesma ampliação ocorre nos compassos 19 e 20. Já nos compassos 15, 16, 20 e 21 a melodia é apresentada da mesma maneira que foi exposta na parte A da canção. Observa-se a figuração do canto do juriti na parte B da canção na figura seguinte. Na Figura 18, canto do Juriti.

Figura 18: Figuração do canto do Juriti c. 13-22

Compasso 13



ju-ri - tí ju-ri - tí ju-ri - tí

Compasso 19

ju-ri - tí ju - ri - tí ju-ri - tí

Fonte: Salles (1996, p.148-149); [transcrição nossa].

Partindo do princípio de que a interpretação analítica de conceitos musicais parte também da subjetividade de quem analisa a canção, e que esta análise aqui exposta é realizada para acrescentar elementos particulares à nossa interpretação vocal, acreditamos que outra maneira encontrada para representar o canto do pássaro e remeter o ouvinte ao ambiente amazônico é o uso do cromatismo de diferentes maneiras. Com tudo, compreende-se que a floresta amazônica possui inúmeros sons constantes que não se limitam a intervalos de 2^am ou 2^aM conforme a escrita ocidental convencional, portanto, em nossa interpretação acreditamos que o uso de cromatismos nessa canção, representa as variações sonoras encontradas no ambiente amazônico. Este, em alguns momentos é ouvido somente pelo piano, em outros somente pelo cantor, ou pelos dois ao mesmo tempo. Entendemos que no sentido figurativo, o cromatismo aparece de duas maneiras distintas: para figurar o canto ou para representar outros elementos implícitos ao contexto da canção. Através da retórica musical que observamos, existe a intenção de imergir o ouvinte no ambiente amazônico, pois ao ouvirmos a canção, em alguns trechos sente-se a impressão de ouvir sons da natureza.

Para a figuração do canto da Juriti, juntamente com cromatismos, foram utilizados *tenutos* para que o som tocado e cantado possa se aproximar do *glissado* realizado no canto do pássaro. No compasso 22, exposto na Figura 19, é possível apreciar uma passagem em que este processo composicional figurativo é bem visível. Segue-se a Figura 19, na qual é possível observar outra maneira encontrada pelo compositor para aplicar o uso da escala cromática de maneira a figurar o canto do juriti.

Figura 19: Cromatismo como elemento figurativo de contexto da canção
compasso 22. Waldemar Henrique: *Jurití* c. 22-26.

22 *ten.*

tí!Pra con-so-lo de quem tem so -

ten.

Fonte: Salles (1996, p.149); [transcrição nossa].

Como forma de remeter o ouvinte ao ambiente amazônico, acreditamos que a poética musical utilizada é *cromatismo*, o qual é usado para figurar elementos amazônicos contextualizados presentes em toda a canção, desde o seu início. Na linha superior escrita para o piano, a figuração é apresentada de maneira *acéfala* e em semicolcheia, é iniciada na nota RÉ5 e finalizada na nota LÁ4. A frase musical é continuada por escala diatônica, seguida por um *arpejo*, para que a melodia escrita em *cromatismo* seja retomada. Somente após esta exposição, a voz inicia a sua melodia, figurando o canto da juriti. Na Figura 20, é possível apreciar o uso de escalas cromáticas e arpejos na linha do piano.

Figura 20: Cromatismo como elemento figurativo de contexto da canção,
compasso 1 Waldemar Henrique: *Jurití* c. 1-4

Fonte: Salles (1996, p.148); [transcrição nossa]

No caso de nossa interpretação, compreendemos que a utilização da escala *cromática*, no trecho em destaque, não está diretamente ligada ao canto do juriti, mas para remeter o ouvinte ao ambiente amazônico. A percepção que temos é de que tal elemento figura outros sons contidos na paisagem sonora da região amazônica. Naturalmente, tem-se a impressão de que o habitat natural do pássaro representado na canção, parece silencioso, mas a realidade é que esse ambiente é extremamente rico de timbres, tomando como exemplo o canto de mais pássaros, sons de outros animais, as folhas ao vento e ruídos de galhos entrelaçados.

As ornamentações utilizadas como introdução para a linha do piano figuram os sons contidos no ambiente amazônico, organizando em ordem hierárquica o canto do juriti como protagonista de todos os demais atos sonoros contidos na floresta, os quais preparam o ambiente para que o canto “sofrido” do juriti seja ouvido mesmo que em meio a tantos outros ruídos.

Na poesia musical da canção, o compositor utiliza-se de técnicas composicionais que remetem a tristeza para relacionar com a poesia textual. Ou seja, quando no texto estão escritas palavras e frases que aludem à melancolia, a melodia é descendente, dando a ideia de que palavras tristes têm certo decaimento sonoro. Essas figurações acompanham as palavras: *dorido*, nos compassos 17, 18 e 19, e *sofrido*, nos compassos 23, 24, e 25. Já na frase: *gêmo a voz do próprio coração*, compassos 30, 31 e 32, o compositor movimenta a voz de forma ascendente no início e final da frase, mas compensa utilizando o cromatismo como artifício figurativo à melancolia.

Segue-se Figura 21, onde é possível observar representações da melancolia através da poesia e da melodia.

Figura 21: Figurações da melancolia. Waldemar Henrique: *Jurití* c. 17-19, 23-25 e 30-32.



tem so - fri - do

Gê - mo/a voz do pró - prio co - ra - ção

Fonte: Salles (1996, p.149-150); [transcrição nossa]

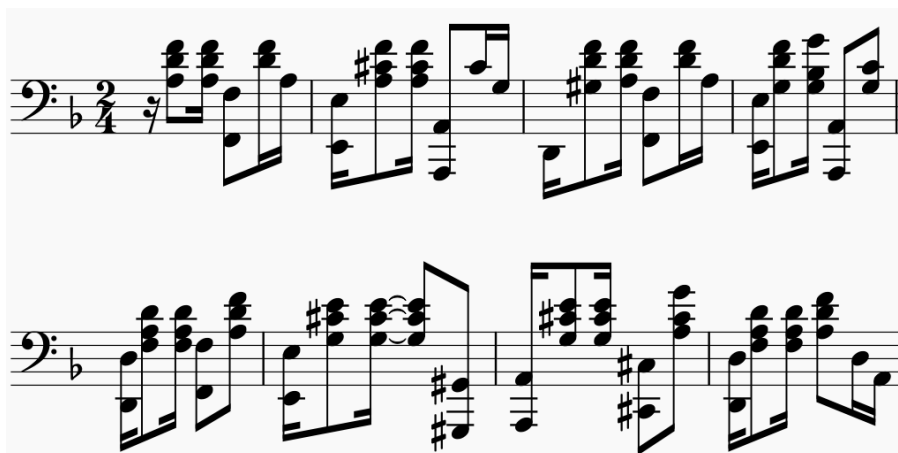
Os motivos rítmicos encontrados em toda a canção, mais especificamente na linha inferior escrita para ser tocada pela mão esquerda do pianista, dão a ideia de movimentação e inquietação que acontece devido a apresentação de síncopes. De acordo com Sandroni:

síncope seria uma ocorrência percebida como desvio na ordem normal do discurso musical. Ela quebraria a regularidade e iria contra a expectativa do ouvinte; para este, uma articulação sincopada estaria fora do lugar, o que deixa implícito que o verdadeiro lugar dela seria o lugar não sincopado. (SANDRONI, 1958, p. 22)

Tal característica figurativiza ao ouvinte, o vento forte balançando as folhas das grandes árvores na floresta, fortalecendo a ideia de que ao mesmo tempo em que a ave canta sua melodia, diversos sons estão acontecendo. Dessa maneira, ao ouvir esse trecho, a paisagem sonora da floresta amazônica apresenta-se aos nossos ouvidos, com uma mistura de inúmeros sons reagentes aos acontecimentos naturais como o vento, animais, árvores e demais elementos característicos desta região. Tal figuração é representada através de síncopes escritas em notas musicais ou acordes que ora se relacionam de maneira ordenada entre semicolcheia, colcheia, semicolcheia ora através de colcheia, semicolcheia, colcheia, colcheia, proporcionando variedades rítmicas e sonoras, da mesma forma como se comporta o ambiente florestal amazônico.

Segue-se Figura 22, na qual é possível observar uma figuração da paisagem sonora da floresta amazônica.

Figura 22: Figuração de diversidade rítmica e sonora da floresta amazônica, mão esquerda do piano. Waldemar Henrique: *Jurití* compassos 1-8



Fonte: Salles (1996, p.149); [transcrição nossa]

Com relação aos procedimentos harmônicos adotados pelo compositor, é possível observar que a canção inicia na tonalidade de Dm(i). Durante a parte A, a progressão harmônica é apresentada entre Dm(i), E°(ii°), A7(V7) e Bb7(VI). A partir do compasso 14, primeiro da parte B, Waldemar Henrique opta por usar o homônimo da tonalidade inicial: Ré maior - D(V/IV) e Fá sustenido diminuto - F#mb5(V/iv).

Quando esta modulação é apresentada, na poesia textual está escrita a seguinte frase: *Jurití, Jurití, Jurití, quem te deu este canto dorido*. A última sílaba da primeira palavra desta frase é alongada por dois tempos (*Juriti*), dando a impressão auditiva de que se trata de um momento de aclamação. Este procedimento antecede a mudança na tonalidade.

Entendemos nesse trecho que a prolongação do grau homônimo D(i), é utilizada para figurar a aclamação realizada pelo eu lírico. Tal evento representa a mudança do sentimento dele ao expressar este trecho da canção, no qual questiona-se sobre quem deu este canto tão sofrido ao pássaro. Ao término desta frase, a progressão harmônica retorna para a tonalidade inicial e segue até o final da canção. Segue-se Figura 23, na qual é possível observar a modulação para região da dominante.

Figura 23: Modulação para a Dominante. Waldemar Henrique: *Jurití* c. 14-17.

Fonte: Salles (1996, p.149); autor

Através dessas análises, percebemos que a canção *Jurití*, possui elementos figurativos que fazem alusão ao ambiente amazônico. A poética e retórica musical adotadas pelo compositor revelam singularidades auditivas encontradas nesse ambiente. É possível perceber que Waldemar Henrique quando compôs a canção, atentou aos detalhes marcantes do contexto poético. A abordagem foi apresentada de maneira sucinta, mas eficaz pois, ao escutar a canção, foi possível ter uma imersão na floresta amazônica e ouvir os seus sons presentes nas melodias e figuras rítmicas.

2.4 BOI-BUMBÁ

A canção *Boi-Bumbá* foi composta em 1934 e subintitulada por (Salles, 1996) como Batuque Amazônico. Waldemar Henrique escreveu a música e poesia dessa obra e acrescentou à partitura uma nota com a seguinte informação: *Boi-Bumbá - dança de origem afro-brasileira implantada nos tradicionais festejos joaninos³⁵ de Belém do Pará.*

*Ele não sabe que seu dia é hoje (4 vezes)
O céu forrado de veludo azul-marinho
veio ver devagarinho
Onde o Boi ia dançar....
Ele pediu pra não fazer muito ruído
Que o Santinho distraído
Foi dormir sem se lembrar*

³⁵ Terminologia originária da língua portuguesa nativa para referir-se às festas do mês de junho.

E vem de longe o eco surdo do bumbá sambando a noite inteira, encurralado, batucando
(Bis)
Bumba, meu “Pai do Campo” ô-ô Bumba meu Boi-Bumbá (Bis)
Bumba, meu Boi-Bumbá
Bumba, meu Boi-Bumbá
Ele não sabe que seu dia é hoje (4 vezes)
Estrêla-d’alva lá no céu já vem surgindo...
Acordou quem ‘stá dormindo
Por ouvir galo cantar..
Na minha rua resta a cinza da fogueira
Que levou a noite inteira
Fagulhando para o ar
E vem de longe o eco surdo do bumbá sambando a noite inteira, encurralado, batucando
(Bis)
Bumba, meu “Pai do Campo” ô-ô Bumba meu Boi-Bumbá (Bis)
Bumba, meu Boi-Bumbá
Bumba, meu Boi-Bumbá

2.4.1 Contextualização

Durante o período histórico que ficou conhecido como *primeiro surto da borracha* (final do séc. XIX e início do séc. XX), a maior fonte de renda da região norte do Brasil era a adquirida por meio da produção e exportação de látex. Através dos recursos adquiridos com a venda desta matéria prima foi possível realizar investimentos em diversos setores artísticos, como por exemplo, na área arquitetônica e na manutenção de grupos de artistas. Este período propiciou a construção de teatros e escolas voltadas às artes. Na área cultural humana, proveu financiamentos de grupos artísticos pelo governo e por iniciativas privadas: “a borracha proporcionou uma vida fácil na Amazônia, atingindo o máximo de seu valor [...]” (CLAVER FILHO, 1978, p. 19). Porém outros países começaram também a produzir a matéria prima. Primeiro foi a Malásia e, durante a Segunda guerra mundial, o Japão. Esses países iniciaram produções da borracha em grande escala e a preço baixo. Com o surgimento desta concorrência na venda do produto, os compradores da borracha brasileira começaram a adquirir o produto dos outros fornecedores e com isso, a economia na região norte do Brasil começou a entrar em decadência. Este acontecimento ocasionou a falência de muitos dos seringalistas³⁶ e, conseqüentemente, o fechamento de muitos seringais, tornando

³⁶ Seringalistas são os donos das terras onde acontecia a extração do látex.

inviável a venda da borracha para alguns investidores, levando-os a buscar novos meios de faturamento.

Uma das alternativas encontradas pelos seringalistas foi migrar para a área da pecuária ou vender suas terras para pecuaristas e, a partir desse acontecimento, o boi é inserido à cultura popular dessa região. A criação de boi, na região amazônica foi viável por dois motivos geográficos, o primeiro pelo fato desta região possuir planície³⁷ como relevo predominante. O segundo motivo associa-se ao fato de que esta região possui grande abrangência territorial, *4.196.943 milhões de km², segundo o IBGE*³⁸. Logo, a criação de boi passou a ser um tipo de trabalho lucrativo, chamando a atenção de investidores de outras regiões do Brasil, como do Sudeste. Surgiu então o movimento de migração para a região amazônica com enfoque no investimento pecuarista, o qual concretizou-se na década de 90³⁹.

A partir destas migrações, surgiram novas possibilidades de trabalho, a criação de gado foi inserida na atividade lucrativa da região e o boi passou a fazer parte do cotidiano do morador da região amazônica, tornando-se também motivo de contos e festejos folclóricos. Na medida em que o caboclo amazônico se familiarizava com a nova forma de trabalho, também fantasiava e aprendia histórias com os migrantes sobre bois que dançavam, brincavam e ressuscitavam. Neste contexto, inclui-se a história do *Boi-Bumbá*, representada na canção de Waldemar Henrique.

Através do relato de migração e da nova atividade da região amazônica, entende-se que a canção Boi-bumbá se refere ao festejo de uma tradição de migração que foi adaptada na região amazônica, onde um boi dança ao redor de uma fogueira para divertir os participantes da festa. A poesia relata o costume de outras regiões do Brasil, o qual foi adotado como sendo costume da região amazônica, pois relata festas juninas (Joaninas) da região nordeste e usa o boi, animal comum a pecuária do nordeste, sul e sudeste do Brasil, e que foram inseridas na região amazônica durante a decadência da borracha.

³⁷ O fato de o animal não viver em regiões de serra faz com que a musculatura seja menos rígida, tornando a carne mais suave para o consumo.

³⁸ Para mais informações sobre a geografia da região amazônica, acessar: <https://brasilecola.uol.com.br/brasil/amazonia.htm#:~:text=Na%20Amaz%C3%B4nia%20s%C3%A3o%20encontradas%20tr%C3%AAs,depress%C3%B5es%20norte%20e%20sul%20amaz%C3%B4nicas.>

³⁹ A respeito da migração: <https://brasilecola.uol.com.br/brasil/principais-migracoes-inter-regionais-no-brasil.htm>

É o bumba-meu-boi do Pará e Amazonas. Peregrino Júnior define: “Festa popular, que se realiza em Belém e nos arredores, pelo São João. Consiste na exibição de um boi de pau e pano, conduzido por dois personagens _ Pai Francisco e Mãe Catirina, que são acompanhados por dois ou três cavalos e uma orquestra composta de rabecas e cavaquinhos. é uma variante transparente do bumba-meu-boi no Nordeste.” (*Histórias da Amazônia*, 276, *Rio de Janeiro*, 1936). No III Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, reunido em Lisboa, setembro de 1957, Peregrino Júnior apresentou um estudo descritivo sobre BUMBA-MEUBOI no Maranhão. (CÂMARA CASCUDO, 1999, p.168)

Na história mais contada a respeito do Boi-Bumbá é relatado que um escravo matou o boi mais amado de seu patrão para alimentar a esposa que estava grávida e tinha desejo de comer língua de boi. Quando o patrão descobriu, mandou prender os escravos que tiveram que fugir para não serem pegos. Um jovem pajé foi convidado para trazer o boi de volta à vida e, com um sopro no rabo do boi morto, fez com que ele renascesse. O dono do animal ficou tão feliz que perdoou os escravos e deixou-os viver.

O conto representa mais do que uma fábula, representa um sistema de escravidão, onde o dono de posses tem liberdade para realizar o que desejar com os seus trabalhadores. Neste contexto é possível observar que valoriza mais o seu animal que os trabalhadores, pois os mesmos tiveram de fugir para não serem capturados e mortos por consumir a carne do animal. Essa alusão é um retrato da realidade encontrada durante este período histórico que a poesia representa, onde as pessoas eram submetidas ao regime de “escravidão moderna”, no qual sua única opção de manifestação era criar histórias, músicas e festejos para suprir as necessidades as quais eram submetidos diariamente. A arte era a expressividade deste povo, era o seu momento de alegria e confraternização.

2.4.2 Análise - relação poética: texto e música

A canção *Boi bumbá* apresenta sua estrutura na forma A - B - C, as seções se diferenciam por conta de aspectos rítmicos e melódicos, mas não harmônicos, e não há modulações. Tais características da escrita podem ser associadas ao estilo do choro, pois mesmo que a distinção das partes não seja marcada harmonicamente, pode ser reconhecido como A - B - C, uma espécie de “choro

resumido”⁴⁰, visto que os demais aspectos que se apresentam nas divisões entre as seções (rítmicos e melódicos) fortalecem as características utilizadas naquela forma de composição.

A canção está escrita na tonalidade de Mi Bemol Maior, fórmula de compasso binário simples (2/4), e possui um total de 29 compassos. A parte A inicia em anacruse a partir da metade do primeiro tempo, sendo exposta nos primeiros 17 compassos. São utilizados *ritornelos* nos compassos 5 para indicar a repetição a partir do *da capo* e, no compasso 9 para indicar repetição a partir do compasso 6. Ainda no sexto compasso, a figura *segno S.* indica o retorno para este trecho.

A parte B acontece a partir do compasso 18 e se estende até o compasso 21. Esta também apresenta um *ritornelo* que indica repetição a partir do compasso 18.

A parte C acontece do compasso 22 até o 29, tendo características de refrão da canção, se estende até o último compasso onde é apresentada a figura de repetição *ao S.*, indicando o retorno para o compasso 6, na parte A.

Com relação a junção entre poesia e retórica musical, nesta canção é apresentado um animal que dança enquanto escuta as batidas rítmicas. Este acontecimento é representado na poesia textual através da palavra *Bumbá* que faz referência à batida de tambores. O *Bum* desta palavra figura os sons percussivos mais graves como de surdos e tambores maiores. O *bá*, figura a sonoridade de instrumentos de percussão mais agudos. Desta maneira, a palavra *bumbá*, se repetida continuamente e sistematicamente, produz rítmica referente a instrumentos de percussão tocados juntos, gerando sensação de movimento e remetendo o corpo à pulsação proposta pela batida semelhante à de tambores. Sobre a relação sonora empregada ao texto da canção, Cascudo (1999, p.192) explica: “Bumbá é interjeição de zás, valendo a impressão de choque, batida e pancada. Bumba-Meu-Boi será ‘Bate! Chifra, meu boi,’ voz de excitação repetida nas cantigas”.

Para que haja maior clareza desta figuração rítmica na canção, no refrão da canção, parte C, o compositor adota como técnica a utilização da sílaba *bum* sempre no primeiro tempo do compasso. Dessa maneira, a figura será evidenciada

⁴⁰ A partitura desta canção, encontra-se disponível no site casa do choro, de partituras de música brasileira: <https://acervo.casadochoro.com.br/works/view/6963> [acessado em: 02 de março de 2021]

naturalmente devido a acentuação do compasso, fazendo com que a sílaba seja tocada com maior intensidade que as demais, figurativizando a batida de cabeça do boi a cada compasso da canção em que a palavra *Bumba* é cantada. Segue-se a Figura 24, na qual é possível observar a representação auditiva da batida de cabeça do boi conforme a canção de Waldemar Henrique.

Figura 24: Figurativização da batida de cabeça do Boi bumbá de c. 22-27.

Bum - bameu "Pai do cam - po" ô ô... Bum - bameu Boi Bum - bá

Bum bameu boi Bum - bá

Fonte: Salles (1996, p. 74); [transcrição nossa].

Waldemar Henrique acrescenta ao cabeçalho da partitura a seguinte orientação: dança de origem afro-brasileira implantada nos tradicionais festejos "joaninos"⁴¹ de Belém do Pará. Em concordância a esta observação sobre os festejos "joaninos", a poesia utilizada na canção traz o seguinte texto: *Na minha rua resta a cinza da fogueira, que levou a noite inteira, fagulhando para o ar*. Esses versos trazem características de costumes realizados durante as festas juninas, como por exemplo, o caso da fogueira que fica acesa a noite inteira durante o festejo.

Canções que tratam de festejos juninos ou *Joaninos*, como descritos aqui, a fogueira aparece como objeto figurativo deste festejo. Exemplos disso são as canções *Pula a Fogueira* de Francisco Alves, *Chegou a Hora da Fogueira* de Lamartine Babo ou *Asa Branca* de Luiz Gonzaga. Sendo a fogueira um objeto que

⁴¹ Joaninos: termo originário da língua portuguesa nativa para referir-se às festas do mês de junho.

representa os festejos "joaninos", Waldemar Henrique aproveita a representatividade dela para fortalecer os elementos que busca representar na sua canção.

Em um contexto histórico musical, o estilo determinado por Waldemar Henrique como Batuque amazônico, é uma derivação do estilo *Batuque Afro* que é originário de Angola ou Congo. É um estilo que associa música e dança, o qual foi vertente para o surgimento do baião e demais estilos musicais do nordeste do Brasil que possuem semelhanças com o ritmo. A respeito de tal colocação, Moraes (2013, p.31), argumenta que:

aspectos rítmicos dos batuques, lundu, modinha tornaram-se elementos fundamentais para emersão do baião no nordeste brasileiro, bem como forneceram sementes para a organização de cancionero popular no Brasil

O Batuque possui uma marcação *sincopada*, geralmente com fórmula de compasso *binária*, transcrita com colcheia pontuada seguida de semicolcheia e duas colcheias ligadas, fazendo que haja uma acentuação que se alonga entre a metade do primeiro tempo e repousa no segundo tempo da contagem. “A síncope provocada pela marcante e pujante sonoridade dos negros africanos em solo brasileiro levou-nos a entender que a manifestação polifônica do batuque [...]” (MORAES, 2013, p.31).

Na canção Boi-Bumbá, essa característica rítmica pode ser notada a partir do primeiro compasso, onde o compositor escreve de maneira sincopada, para a mão esquerda da parte para o piano para que este execute a canção buscando apresentar a característica do estilo musical proposto, o Batuque. Para fortalecer a ideia de que deve haver essa movimentação rítmica, Waldemar Henrique ainda acrescenta a palavra *batucando* como dinâmica de expressividade. A mão direita do pianista toca um grupo de semicolcheias no primeiro tempo, seguido de sínopes no segundo tempo que se estende por ligadura até o primeiro tempo do próximo compasso.

Na Figura 25 é possível apreciar a introdução da canção, com o uso de marcação *sincopada* na fórmula de compasso *binária*.

Figura 25: Ritmo da introdução de Boi-Bumbá de Waldemar Henrique, c. 1 - 4.



Fonte: Salles (1996, p. 72); [transcrição nossa].

Essa característica traz uma ideia performática de movimentação e sapateado, como se fosse o boi dançando ao redor da fogueira, fazendo movimentos rápidos com os pés enquanto caminha de um lado a outro realizando a encenação. Essa rítmica "movimentada" é muito comum nas composições criadas durante esse período histórico "No século XIX, compositores de formação acadêmica começaram, por diferentes razões, a tentar reproduzir em suas partituras algo da vivacidade rítmica que sentiam na música dos africanos e afro-brasileiros [...]". (SANDRONI, 1958, p. 27), em *Boi Bumbá*, a figuração do boi folclórico, está presente em vários aspectos, sendo eles rítmicos e textuais. A análise desta canção nos proporcionou a capacidade de empregar estas figurações em nossa interpretação vocal.

2.5 MEU “BOI” VAI-SE EMBÓRA

Meu “Boi” Vai-se Embóra, 1936, subintitulada por (Salles, 1996) como Canção - Batuque. Waldemar Henrique acrescentou à partitura, uma nota com a seguinte informação: "Sobre motivos populares de Bumbá em Belém-Pará".

Êh-boi, Êh-boi, Êh-boi... (Bis)
Ao sair da Lua, (Bis)
Meu boi vai-se embora, (Bis)
Sem fazer barulho, (Bis)
Êh bumba-meu boi, Êh bumba-meu boi, Êh bumba-Meu boi-bumbá (Bis)
O meu boi já diz adeus!
Amanhã ele vai morrer
Êh bumba-meu boi, Êh bumba-meu boi, Êh bumba-Meu boi-bumbá (Bis).

2.5.1 Contextualização

Na Canção *Meu Boi Vai-se Embóra*, a narrativa escolhida também aborda como contexto o boi, este, por sua vez, pode também ter ligação com movimento cultural de festejos joaninos, referidos na canção *Boi-Bumbá*, a qual foi abordada anteriormente. Porém, nesta canção, o boi é representado em um contexto diferente, onde o animal é chamado através do aboiá⁴², maneira comum ao modo que os vaqueiros chamam a boiada para se reunir em um só local. Esta chamada ao animal, é apresentada nos primeiros compassos da canção e, se analisada de maneira prévia, proporciona ao ouvinte a impressão de que diferentemente do boi apresentado na canção *Boi Bumbá*, onde é representada a história de um boi que morria e renascia de forma divinal. O boi apresentado em *Meu Boi Vai-se Embóra* é um animal comum que vive em meio aos outros e é direcionado pelos vaqueiros. Mais adiante, este assunto é tratado de maneira mais aprofundada.

Dentre as expressões culturais que abordam o boi como elemento folclórico, podemos encontrar este conto em várias regiões do Brasil, sendo possível observar variações à maneira de contar a história do tal boi. A respeito desta pluralidade

⁴² Aboiá refere-se ao ato de realizar o aboio para domar e direcionar o gado. É usado como maneira de acostumar os animais com o som, para que através deste entoar, os mesmos realizem os comandos sugestionados, automaticamente.

regional e folclórica, Câmara Cascudo (1999, p.168) diz que, sobre o "Boi-Bumbá no Pará".

"Bruno de Meneses (*"Boi-Bumbá Auto Popular*, Belém, Pará, 1958) fez uma pesquisa sobre o folguedo, reunindo música, enredo, desenvolvimento etc., de maneira excelente. O Bumba-meu-boi no Nordeste exhibe-se no ciclo das festas do Natal e o boi-bumbá paraense, durante o São João. O elenco inclui o senhor da fazenda, dona Maria sua Mulher, a moça branca filha do casal, amo (feitor da fazenda), rapaz fiel (vaqueiro), dois vaqueiros, rapazes (vaqueiros auxiliares), Pai Francisco (preto velho), Mãe Catirina (sua mulher), Cazumbá, preto velho e seu companheiro, Mãe Guimã (mulher deste), *diretor* dos indígenas, que é chefe da maloca, *doutor curador* e seu ajudante, um padre e o sacristão, um menino que serve de *rebolo* (segura os chifres do boi rebolando-se enquanto Pai Francisco amola a faca para fazer o *repartimento*), o tripa do boi (homem debaixo da armação, movimentando-a), maloca dos indígenas e roda de brincantes.

Tais colocações por Câmara Cascudo, a respeito da variedade de maneiras de contar a história do boi, trazem consigo a possibilidade de que esta história possa ter sido estendida à música de Waldemar Henrique.

Pai Francisco mata o boi para satisfazer o *desejo* de Mãe Catirina e faz a divisão da carne e vísceras. O fazendeiro manda prendê-lo pelos indígenas, previamente batizados por um falso sacerdote. O *doutor curador* ensina a Pai Francisco a técnica de espirrar em vários pontos do boi até despertá-lo. Bailados, desafios, saudações. O boi-bumbá outrora visitava casas de amigas e agora fica num local determinado para a exibição; terreiro, barracão, tablado. Acultura-se com outros folguedos como grupos figurando indígenas, pássaros, etc. (*Ibidem*).

O boi relatado na canção *Meu Boi vai-se Embóra*, pode ser uma variação ou uma adequação de *Boi bumbá*, tendo em vista que foi escrita no ano de 1936, enquanto a outra é de 1934. A abordagem feita pelo compositor, de início, já oferece ao ouvinte características da poética textual e musical que caracterizam o boi desta canção como mais contemporâneo que o da composição anterior.

Se levarmos em consideração que na mesma época em que a canção foi escrita desenvolvia-se também o movimento agropecuário na região amazônica, podemos perceber que esta canção aborda características de mudança do boi, o qual fica mais distante da figura mítica de outrora e passa a ser visto como um animal de criação para abate e alimentação, e que a canção agora tem como figura o vaqueiro que canta e relata o procedimento de "tanger"⁴³ o gado para guiá-lo.

⁴³ Palavra utilizada pelos moradores da região amazônica para o ato de direcionar animais para algum ponto ou simplesmente afastá-los: "tanger" o gado significa direcioná-lo, chamá-lo ou afastá-lo.

2.5.2 Análise - relação poética: texto e música

A canção *Meu “Boi” Vai-se Embóra*, apresenta sua estrutura na forma A - B - C - A - C, semelhante à forma Rondó. Está escrita na tonalidade de *Ré maior*, com fórmula de compasso em binário simples (2/4), com um total de 43 compassos. A parte A está exposta nos primeiros 13 compassos. A partir do compasso 3 são apresentadas as figuras *ritornelo* e *segno* S. O *ritornelo*, para indicar a repetição do compasso 3 até o compasso 10. O *segno* S, indicará a repetição da parte A até o final da canção. A parte B acontece a partir do compasso 14 e se estende até o compasso 30 e a parte C acontece do compasso 31 até o 43.

Observando a progressão harmônica, é possível notar resquícios da parte A entre os compassos 35 e 39. Neste trecho a harmonia é encadeada entre fundamental e dominante da tonalidade, formando uma ponte que liga à parte C. Esta ponte caracteriza-se como o refrão da canção e reaparece no compasso 40, estendendo-se até o último compasso, onde é apresentado o sinal de repetição *D.C ao S*, indicando o retorno ao terceiro compasso, na parte A. Consequente a esse retorno, a canção é executada novamente do início até o compasso 13.

No terceiro compasso da parte A, através do texto e da melodia, o compositor figura o ato conhecido como “aboia”, que é a maneira como os vaqueiros conduzem o boi. Trata-se da emissão vocal através de entoação da Interjeição *eh!* usando de uma nota musical em frequência média, que movimenta-se através de um *glissando* ascendente e alongado. Esse entoar é usado para chamar o gado e conduzi-lo. “Um dia com, inesperadamente, um vaqueiro ou um grupo surpreendia-o, corriam horas e horas em seu encalço, alcançando-o, derrubando-o, pondo-lhe a máscara e trazendo-o, ao grito do aboio vitorioso, para o curral” (CASCUDO, 1999, p. 166) O aboio pode ser completado com a palavra *boi*, formando assim a expressão *Êh boi*, evidenciada nos compassos 4, 6 e 8 da canção.

Waldemar Henrique optou por figurar tal expressão por meio de um movimento intervalar de 4ª justa descendente, partindo da nota RÉ em *Êh* e repousando na nota LÁ em *Boi*. Essas notas também são acompanhadas por ligaduras de expressividade para a frase *Êh boi*, com o intuito de que o intérprete, ao cantar a canção, realize a movimentação melódica semelhante à que os vaqueiros fazem no aboio. A melodia escrita assemelha-se à entonação realizada

pelos vaqueiros durante o chamado dos animais, inclusive o registro. Este motivo melódico também é tocado pelo piano durante o acompanhamento, realizando assim o dobramento da voz. Nos compassos 4, 6 e 8, é possível acompanhar a poética adotada pelo compositor para figurar o evento de “aboio” através da canção. Segue a Figura 26, onde é possível observar a representação do aboio tocado ao piano, seguido pelo dobramento melódico entre voz e piano.

Figura 26: representação do aboio e melodia dobrada entre piano e voz, na canção *Meu boi vai-se Embóra* de Waldemar Henrique, c. 3 - 8.

The image displays a musical score for the song "Meu boi vai-se Embóra" by Waldemar Henrique. The score is written for voice and piano. It is in 2/4 time and the key of B-flat major. The score is divided into two systems. The first system shows measures 3 and 4. The second system shows measures 5 and 8. The piano accompaniment features a melodic motif in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal melody enters in measure 3. Green boxes highlight the melodic motif in the piano accompaniment and the vocal melody.

Fonte: Salles (1996, p. 158); [transcrição nossa].

Outros elementos figurativos a respeito do folclore e da fauna abordados nesta canção são perceptíveis através da observação da pulsação e andamento propostos. Por exemplo, Waldemar Henrique utiliza elementos para representar o caminhar do animal em direção ao vaqueiro como a fórmula de compasso binário e andamento *Moderato* combinado com o motivo rítmico apresentado no piano.

A utilização desta fórmula de compasso combinada com o andamento proposto, proporciona à execução da obra uma movimentação mediana, ou seja, nem rápida e nem lenta. Entende-se que o gado, ao ser chamado via aboio apressa-se para responder tal comando, porém este animal possui proporções

relevantes e por isso, não consegue obter grande agilidade. Logo, este caminha razoavelmente lento. Desta mesma forma, a canção irá caminhar durante a execução, como o boi que é chamado e anda em direção ao vaqueiro, porém não tão rápido. Tal figuração também pode ser observada através do motivo rítmico exposto na linha do piano a partir do primeiro compasso.

Nos dois primeiros compassos é adotado o acorde de Ré maior em sua forma fundamental (I), onde a nota mais grave: RÉ é exposta através de uma mínima, a qual é a de maior valor dentro do compasso *Binário Simples 2/4*. A fundamental é usada como bordão. Em contraposição, estão escritas as seguintes figuras: Colcheia pontuada na nota LÁ, semicolcheia na nota SI, colcheia novamente na nota LÁ e na sequência, pausa de colcheia. Ao optar por esta escrita, o compositor realiza o alongamento do tempo forte do compasso, dando a impressão de que mesmo que a pulsação rítmica do andamento *moderato* seja regular, o passo do animal apresentado na canção é arrastado e irregular. Essa movimentação na linha inferior do piano será utilizada por toda a parte A, alternando entre um compasso e o outro.

Segue-se Figura 27, na qual é possível observar o motivo rítmico exposto na linha inferior do piano a partir do primeiro compasso, o qual representa o caminhar do boi em direção ao vaqueiro.

Figura 27: Compassos 1 e 2 de *Meu boi vai-se Embóra* de Waldemar Henrique.

Fonte: Salles (1996, p. 158); autor.

A partir do compasso 3, a progressão harmônica adotada pelo compositor segue o padrão de D (I) e A7 (V7). Na linha superior do piano é apresentado um

grupo de quatro *semicolcheias*, seguido por duas *colcheias*, nestas, a segunda está ligada até o compasso seguinte, formando uma síncope. Todas as notas estão escritas em região média e aparecem sempre antes que a frase *êh boi* seja cantada no texto.

A utilização de notas musicais que vibram em região média, juntamente com as figuras rítmicas apresentadas, figuram o passo do boi que caminha até o vaqueiro. A relação entre o pulso natural da canção e o grupo de semicolcheias, representa a maneira de caminhar do animal, o qual, devido a sua grande proporção, se balança quando anda. A síncope utilizada pelo compositor, figurativiza o alongamento da passada deste animal, que caminha de maneira irregular até o seu destino, assim como as notas musicais se alongam entre um compasso e o outro nesse trecho da canção. Para maior esclarecimento, inserimos a seguir, a partitura da canção que demonstra esse evento.

Segue-se Figura 28, na qual é possível observar o motivo rítmico exposto na linha superior do piano a partir do terceiro compasso, o qual também figura o caminhar do boi em direção ao vaqueiro.

Figura 28: Compassos 3 e 4 de *Meu boi vai-se Embóra* de Waldemar Henrique,

c. 1 - 4.

Fonte: Salles (1996, p. 158); autor.

A partir da parte B da canção, acontecem alterações na progressão harmônica que o compositor adotou anteriormente. Diferente da parte A, na qual é utilizado o encadeamento entre o I e o V7 da tonalidade, Waldemar Henrique opta

por utilizar progressões com novas variações de acordes e que fogem à progressão harmônica da tonalidade fundamental da canção: D.

Dentre esses novos acordes, estão contidos E° (II°/i) no compasso 17, F#m5b(ii°/ii) no compasso 26 e D°(I°) nos compassos 20 e 28. Este último trata-se de acorde simétrico, que comporta dois *trítonos* e, por isso, desempenha a função intermediária, transitiva, articulando modulações entre regiões harmônicas. Tais mudanças harmônicas, apresentadas neste trecho, demonstram características de que o compositor resolveu desenvolver a canção a partir deste ponto, pois iniciou a busca por acordes intermediários que tem como escala correspondente a cota tônica e não escalas maiores e menores. Como se estivesse inserindo uma roupagem diferenciada para esse trecho da canção.

O sistema harmônico tonal permite ao compositor parear por várias possibilidades progressivas e Waldemar Henrique, aproveitou-se desse leque de opções para escrever esse trecho. A respeito da utilização dessa variedade de opções harmônicas que o sistema tonal oferece, Freitas (2010, p. 6) argumenta que:

Podemos imaginar que, na tonalidade harmônica, o campo harmônico diatônico, p.ex. de Dó-maior, não é algo como uma árvore isolada (com vida própria e completa), assim como os campos diatônicos de Réb-maior, Dó-menor, Sol-maior, Lá-menor, Mi-maior, etc., também não são outras árvores isoladas e autônomas. Na tonalidade esses tantos diatonismos, vizinhos mais próximos ou mais distantes de Dó-maior (Réb-maior, Dó-menor, Mi-maior, etc.), são como os galhos, as folhas e os frutos de uma mesma e única árvore. Os campos harmônicos diatônicos são estoques separados que, incluídos em um organismo mais amplo, se combinam entre si para formar um estoque expandido e com total capacidade cromática: o campo harmônico da tonalidade.

Essas variações harmônicas possíveis ao sistema tonal foram usadas por Waldemar Henrique. Segue-se Figura 29 de excerto comum aos compassos 20 e 28, e que apresentam acorde que diferem das progressões iniciais.

Figura 29: Compassos 20 – Acorde Simétrico com função intermediária, transitiva



Fonte: Salles (1996, p. 159); autor.

Se relacionarmos a poesia textual na canção com a mudança realizada pelo compositor, podemos observar que durante toda a parte A, no texto foi escrita somente a expressão: *eh, boi!* Porém, com o início da parte B, nas proporções em que a harmonia se desenvolve, o texto também progride. Como se a intenção do compositor fosse voltada para que logo na introdução da canção fossem apresentados fragmentos que exibissem como seria toda ela em uma visão reduzida, iniciando esta através de movimento *pré-lúdico*.

Se observarmos o fato de que a canção apresenta o boi, animal folclórico, que é apresentado por meio de festejos, danças e brincadeiras, é possível perceber a seguinte relação: Waldemar Henrique inicia a canção com a preparação da brincadeira, que terá início de fato, somente a partir da parte B e irá se desenvolver a partir desta.

Outra característica revelada através do texto, aparece logo no início do trecho da canção, onde é cantada a frase *Ao sair da lua, meu boi vai-se Embóra*. Esse verso figura o período ao qual se estende o festejo, relatando que quando a noite acabar será a hora de o boi ir embora e, como a festa é para o animal, logo não haverá motivos para continuar. Tais expressões fortalecem a ideia de que a parte B deve ser desenvolvida e evidenciada, pois representa o momento de maior euforia durante a festa do *Boi*. Logo, em nossa interpretação desse trecho da canção escolhemos realizar sons enérgicos e com entoações eufóricas. O acompanhamento do piano dobra o desenho melódico da voz por toda a parte B, fato que evidencia a melodia principal.

Segue-se a Figura 30, onde é possível observar o dobramento melódico entre a voz e o piano, o qual é utilizado para evidenciar esse trecho da canção.

Figura 30: Dobramento melódico entre voz e piano. Waldemar Henrique: *Meu boi vai-se Embóra*, c. 14-19.

Fonte: Salles (1996, p. 159); autor.

Dos compassos 31 ao 33, com repetição nos compassos 40, 41 e 42, aparecem novas formulações na progressão harmônica. Neles o compositor novamente utiliza-se de acordes oriundos de outras tonalidades, afastando-se também da tonalidade original. Acontece aqui uma figuração de regionalidade que está implícita na harmonização: o acorde de Eb4+7m o qual também desenvolve a função de (SubV/I) é escrito no mesmo momento em que no texto aparece a interjeição *êh!* o que nos permitiu perceber duas características de figuração. A primeira apresenta-se através do que poderíamos entender como a junção dos modos Lídio e Mixolídio, formando acordes criados a partir da escala do modo Lídio 7m, ou Mixolídio 4ª aumentada. O intervalo de 7m é apresentado nos acordes enarmonicamente, onde a nota RÉb é substituída por DÓ#. Este modo é característico de músicas criadas no nordeste do Brasil ou que representam tal região. É possível observar a utilização deste modo em canções repentistas, cordéis, baião, entre outros estilos musicais oriundos desta mesma região do país. Tiné (2008, p.45) fala que:

Uma das possíveis origens do modalismo nordestino se dá na especulação do elemento mourisco, advinda da dominação do Sul da Espanha e Portugal, na Idade Média. Segundo Bey (1922), a gama natural da música árabe se dá com o deslocamento do último semitom da escala diatônica, que se dá entre a 7ª e a 8ª nota, para 6ª e 7ª, perfazendo, assim, o 5º modo diatônico simples chamada por nós de Mixolídio.

O autor acrescenta que esta gama ou escala corresponde "a um modo que, sem ser igualmente temperado em sua manifestação étnica, será muito característico nas manifestações étnicas do Nordeste" (*ibidem*)

Os festejos a respeito do folclore do boi nasceram no nordeste do Brasil, posteriormente foram adotados por outras regiões do país, as quais deram ao animal, suas próprias nomenclaturas e à história, variações no enredo, como o caso do *Boi bumbá* da região amazônica, *Boitatá* no Centro-Sul, também *Boi de mamão* em Santa Catarina, Sul do Brasil. “Pelas regiões de pecuária vive uma literatura oral louvando o boi, suas façanhas, agilidade, força, decisão. Especialmente no Nordeste [...] O boi barroso do nos pampas do Rio Grande do Sul é visivelmente, uma importação nordestina [...]” (CASCUDO, 1999, p. 166).

Waldemar Henrique, com sutileza e tacto, expôs esta relação de representatividade regional através da utilização do “modo nordestino” neste trecho da canção, uma vez que nela encontram-se representadas as raízes folclóricas através da poesia textual, folclore e harmonia adotada. Sobre o entendimento de que essa opção harmônica adotada pelo compositor corresponde à utilização do sistema modal, nos reportamos a Freitas, (2010, p. 4) que diz:

uma vez estabelecida uma tonalidade, o harmonizador passa a trabalhar com uma espécie de "corpo elástico, capaz de distender-se e de contrair-se em todas as direções" . Do manejo criativo desse corpo elástico resultam diferentes relações sonoras que ajudam a compor diversificados efeitos expressivos.

Essa colocação de (Freitas, 2010), fortalece a ideia de que o campo harmônico tonal, mesmo quando apresenta acordes e escalas semelhantes às do sistema modal, está ligado à tonalidade original da canção. O autor acrescenta uma tabela de localização do ponto tonal em relação às escalas e acordes que parecem estar afastados do sistema tonal, definindo suas origens. Expõe que o modo mixolídio (7^am e 4^a aumentada) é oriundo do grau IV da escala melódica no modo tonal. Segue-se Figura 31 relativa à tabela de localização do ponto tonal em relação a escalas e acordes derivados.

Figura 31: Escalas e suas origens Segundo (Freitas, 2010)

Figura 31 apresenta as escalas e suas origens, organizadas em duas colunas principais: a) Maior e b) Menor. Cada coluna contém quatro linhas de escalas, com as seguintes descrições:

- a) Maior:**
 - 9 6: jônico (C7M, I7M, T)
 - 9 11 6: dórico (Dm7, IIIm7, 5)
 - 11: frígio (Em7, IIIIm7, T)
 - 9 #11 6: lídio (F7M, IV7M, 5)
- b) Menor:**
 - natural: menor natural (Cm7, Im7, T)
 - harmônico: menor harmônica (Cm7(7M), Im7(7M), T)
 - melódico: menor melódica (Cm6(7M), Im6(7M), T)
 - 11: locríio (Dm7(b9), IIIm7(b9), 5)
 - 9 6: jônico (Eb7M, bIII7M, T)
 - 9 (#5) 6: jônico aumentado (Eb7M(#5), bIII7M(#5), T)
 - 9 (#11) (#5) 6: lídio aumentado (Eb7M(#11, #5), bIII7M(#11, #5), T)
 - 9 11 6: dórico (Fm7, IVm7, 5)
 - "dórico (#11)": "Fm7(7b11)", "IVm7(7b11)"
 - 9 (#11) 13: lídio dominante mixolídio (#4) (F7(7b11), IV7(7b11) "blues", 5)

Fonte: Freitas (2010, p. 4); autor.

Segue-se Figura 32, na qual é possível observar o uso do modo mixolídio (7^am e 4^a aumentada) oriunda do grau IV da escala melódica.

Figura 32: Acordes com 7^am e 4^a aumentada. c. 31- 34 e 40-43.

Figura 32 apresenta a melodia e o acompanhamento harmônico de uma música. A melodia está na parte superior, com a letra "bum- ba meu boi, êh bum- ba meu boi, êh bum- ba meu boi bum- bá êh". O acompanhamento harmônico está na parte inferior, com os acordes marcados em vermelho. Os acordes são: F7(7b11), IV7(7b11) "blues", 5. O tempo é marcado como "marcado".

Fonte: Salles (1996, p. 160); autor.

A segunda característica de figuração apresentada nestes compassos da canção *Meu Boi vai-se Embóra* expõe-se através da relação entre harmonia e texto. Uma análise auditiva do acorde criado através do modo Mixolídio com 4^a aumentada deixa perceber que, em relação aos demais acordes, existe uma mudança brusca na progressão harmônica, o que ocasiona sonoridade inesperada para o trecho musical, aludindo a representação de um susto no meio da calmaria. A relação deste acorde inesperado com o texto, traz a impressão de que durante a interjeição *êh!* da frase *eh bumba meu boi*, está presente a figurativização do vaqueiro que chama o boi e assusta-se repentinamente com a proximidade inesperada do animal. Tal acontecimento o faria assustar-se e a falar essa palavra de maneira mais abrupta, acentuando-a mediante o restante da frase como se esse trecho musical necessitasse ser evidenciado.

A 4^a aumentada do acorde, apresentada na melodia da voz ao mesmo tempo em que no texto usa-se a interjeição *êh*, evidencia a ideia de que neste momento, algo inesperado ao intérprete acontece. O fato de que o intervalo de 4^ª aumentada durante alguns períodos da história musical era conhecido como *diabolus musicalis*, justamente pelo fato de proporcionar ao ouvinte, sensação de dissonância e tensão, fortalece a ideia de que esta nota e texto devem ser acentuados durante a execução deste repertório.

As informações anteriores a interpretação musical para esse trecho, como optar por acentuar a nota cantada e o texto com o intuito de figurar o acontecimento implícito à narrativa da canção. Através do uso dessa opção de interpretação, acreditamos que o ouvinte poderá partilhar deste acontecimento musical com compreensão do contexto implícito.

Após as análises realizadas e explanadas no Capítulo 3, percebemos que foi possível realizar interpretações do repertório de maneira mais apropriada à proposta desta pesquisa que transcorreu como um laboratório de experimentações que determinaram as opções interpretativas. Esse laboratório nos permitiu conhecer as características das canções que precisavam ser evidenciadas, visando uma interpretação vocal voltada para as características das narrativas empregadas nas canções, revelando elementos melódicos, harmônicos, rítmicos, históricos e folclóricos.

Na sequência a essas análises, são apresentadas discussões a respeito de possibilidades de interpretação vocal para as canções, momento em que buscamos utilizar como parâmetro de estudo: relatos de experiências adquiridas, comparações entre a emissão vocal na técnica do bel canto e nos vocábulos naturais da fala do caboclo amazônico, realização de experimentos de ressonância vocal e análise em dicções de moradores nativos da Amazônia. Os experimentos foram seguidos de relatos de nossa experiência interpretativa, visando explicar os motivos que agregaram na realização desse repertório.

CAPÍTULO 3

ABORDAGENS PARA INTERPRETAÇÃO VOCAL DA CANÇÃO AMAZÔNICA - O CASO WALDEMAR HENRIQUE

Neste capítulo realizamos experimentações, adaptando o uso de reconhecidas técnicas vocais, no intuito de oferecer ao intérprete recursos vocais específicos para cantar o repertório em discussão. Neste contexto, a colocação da voz no aparato vocal, a abertura do palato e posicionamento da língua foram adotados para obter-se uma pronúncia que se adeque à entonação de palavras utilizadas no cotidiano do povo amazônico, observando o conceito de regionalidade como um fator relevante para a interpretação do repertório proposto, segue-se uma abordagem sobre dicotomias percebidas entre tais técnicas vocais a emissão da voz para a dicção regional da Amazônia brasileira.

3.1 DESCRIÇÃO DE EXPERIÊNCIAS ADQUIRIDAS

Muitos cantores utilizam como parâmetro de emissão da voz e referência para o estudo da técnica vocal, características de entoação oriundas do movimento *Bel Canto*⁴⁴.

A técnica do *Bel Canto* adota características de emissão da voz que utiliza ressonadores e vocábulos iguais aos empregados na fala do idioma italiano falado entre os séculos XVII e XIX. “Diversos autores que têm publicado sobre a temática do Bel Canto, parece consensual entre a maioria tratar-se de um período que vai dos séculos XVII a XIX” (GONÇALVES, 2013, p. 35).

O teórico Stark escreveu a respeito dessa técnica e listou uma série de habilidades comuns aos cantores que utilizam esse método. O autor discrimina parâmetros a serem seguidos por cantores que utilizam essa técnica e determina padrões, que se realizados pelo cantor, efetivarão a boa execução de repertório vocal segundo tais normativas.

⁴⁴ “[...] as bases da Escola Italiana de Canto foram estabelecidas no século XVII, conformando o que seria conhecido posteriormente como *Bel Canto*”. MANÉN (1974 *apud* GURRY 2014).

De acordo com Stark (1999, p.189), a técnica do *Bel Canto* trata-se de:

[...] um método refinado do uso da voz cantada no qual o sistema fonador, o tracto vocal e o sistema respiratório interagem com o intuito de criar as qualidades de *chiaroscuro*⁴⁵, *appoggio*⁴⁶, equalização dos registos, maleabilidade de altura e intensidade, além de um vibrato agradável. O uso idiomático da voz inclui várias formas de vocalizações, *legatto*, *portamento*, articulação glótica, *crescendo*, *decrescendo*, *messa di voce*, *mezza voce*, ornamentação e *trillos*, e o tempo *rubato* [tradução nossa]⁴⁷.

Com relação às observações de Stark, alguns parâmetros e nomenclaturas nos chamaram a atenção, como por exemplo: *Chiaroscuro* e *uso idiomático da voz* observamos que como a técnica é originária do idioma italiano, tais parâmetros são inerentes à relação idiomática. Ou seja, essenciais para a manutenção de características vocálicas do idioma italiano.

O *Chiaroscuro* remete a uma intencionalidade de produção sonora em que a voz necessita dispor de certo peso ou densidade. Para que este recurso seja executado de maneira eficaz é necessário que o cantor realize um significativo levantamento do palato mole, o que é eficaz para cantar repertório erudito do século XVII escrito no idioma italiano. No entanto, a tentativa de aplicar constantemente este parâmetro para cantar as canções aqui laboradas, pode descaracterizar o sentido de palavras escritas nas poesias, pois a abertura extrema do palato não deve ser utilizada para a emissão de vocábulos apresentados no sotaque do caboclo amazônico. A exemplo disso, podemos observar características vocálicas encontradas nas palavras da frase: *CantANDO suas mÁguas*, da canção *Remadores Seringueiros*. Nestas podemos observar sonoridades nasalizadas, as quais falaremos de maneira mais aprofundada mais adiante no trabalho.

A abertura do palato mole conforme o *Bel Canto* torna a sonoridade de algumas vogais divergentes de como elas soam quando entoadas na fala das pessoas da região amazônica. Por exemplo, a sonoridade da vogal **A** está

⁴⁵ Técnica que aplica sonoridade de uma forma dúbia. Refere-se ao timbre que possui habilidade de apresentar as seguintes características: *chiaro* - claro/brilhante e *scuro* - escuro/cheio.

⁴⁶ Em português, apoio: técnica de sustentação da respiração através de pressão abdominal, diafragmática e pélvica para sustentar o fluxo de ar durante a prática do canto.

⁴⁷ Stark (1999, p. 189): [...] a highly refined method of using the singing voice in which the glottal source, the vocal tract, and the respiratory system interact in such a way as to create the qualities of *chiaroscuro*, *appoggio*, register equalization, malleability of pitch and intensity, and a pleasing vibrato. The idiomatic use of this voice includes various forms of vocal onset, *legatto*, *portamento*, glottal articulation, *crescendo*, *decrescendo*, *messa di voce*, *mezza voce*, floridity and trills, and tempo *rubato*.

diretamente relacionada à abertura do palato mole. Quanto maior a abertura, mais ela irá fundir-se com a vogal **O**, tornando-se uma junção de **A** e **O**, ou seja, **ÔIÂ** sem utilizar o ressonador nasal. Isso fará com que, quando estiverem escritas frases como: *V^Ão buscar m^Andioca no p^Aneiro*, em poesias de canções com elementos amazônicos, e a técnica de abertura do palato mole de acordo com a prática do *Bel Canto* for aplicada, a mesma frase irá soar: *V^Ôo buscar m^Ôndioca no p^Ôneiro*, ficando diferente da pronúncia realizada pelo caboclo amazônico e descaracterizando o sentido da poesia textual de representar o personagem de tal região.

Quando (Stark, 1999) aborda sobre o uso idiomático da voz como parâmetro para o *Bel Canto* e revela sobre a importância do idioma de onde surgiu tal técnica para a execução do repertório, para a época e local de origem. Conforme dito anteriormente, o *Bel Canto* foi criado com o intuito de cantar música erudita italiana do século XVII e, pela sua eficácia, desde então vem sendo aceito em diferentes países, por vezes com adaptações à gênese da formação linguística dos locais em que foi ou é adotada. Tais adaptações referem-se à emissão de fonemas, vocábulos e prosódias do país em que é adotada tal técnica, porém, devido a disputas e discordâncias com relação a sua aplicação, não foi aceita de imediato para alguns idiomas e em alguns países.

O termo *bel canto* não foi utilizado em geral até o final do século XIX, quando surgiu da "afronta pró e anti-Wagner". Philip Duey, em seu livro sobre *bel canto*, enfatizou que foi a reação ao estilo declamador de Wagner que incentivou os Italianos a levantar sua bandeira de *bel canto*, e através desta luta, houve a sugestão de que Nicola Vaccai (1840) e Francesco Lamperti (1864) poderiam dar o primeiro impulso ao termo como designação para um estilo tradicional italiano de cantando, e ele traçou o uso subsequente do termo por muitos finais do século XIX publicações. (DUEY, 1951, Apud STARK, 1999, p.27) [tradução nossa⁴⁸]

Estes parâmetros de emissão vocal referidos à técnica do movimento *Bel Canto* também podem ser observados na formação das letras, sílabas e palavras

⁴⁸STARK, 1999, p. 27: The term *bel canto* did not come into general use until the late nineteenth century, when it arose from the 'sulfur of pro- and anti-Wagner invective.' 1 Philip Duey, in his book on *bel canto*, made the point that it was the reaction to Wagner's declamatory style that caused the Italians to rally round their banner of *bel canto*, 'and this was the struggle that made the term famous.' Duey suggested that Nicola Vaccai (1840) and Francesco Lamperti (1864) may have given the first impetus to the term as a designation for a traditional Italian style of singing, and he traced the subsequent use of the term through many late nineteenth-century publications.

através da análise da fala e da relação desta com o canto, uma vez que o som vocal é impostado nas vogais e consoantes de acordo com os vocábulos de cada idioma e, portanto, de maneiras distintas. Por exemplo, no caso do idioma italiano as vogais **I** e **Ê** são posicionadas nos ressonadores frontal e nasal de forma mais nasalizada do que no português falado na região amazônica do Brasil.

No canto erudito italiano, a consoante **G** é pronunciada utilizando-se de uma abertura de boca maior que do àquela necessária à sua emissão na língua brasileira, sendo necessário que a ponta da língua toque no palato duro para a produção da consoante. Já na fala de moradores da região amazônica, esta consoante é pronunciada através do encostar das laterais da língua nos dentes pré-molares superiores esquerdos e direitos.

Tal divergência torna o som da pronúncia da consoante **G** no idioma italiano, diferente da pronúncia dessa mesma consoante no idioma brasileiro. Sendo assim, quando há uma palavra em italiano que utilize **G**, para que a sonoridade dela seja semelhante ao alfabeto brasileiro, é necessário que seja pronunciada a consoante **D**⁴⁹ seguido do **J** ou **G** no meio: **DJ/DG**.

Se tomarmos como exemplo as palavras italianas *Giovanni e mangiare* e tentarmos pronunciar estas de maneira equivalente ao português falado na região amazônica do Brasil, elas terão de ser escritas *Diovani e Mandiare* ou *Dgiovani e Mandgiare*. Desta forma, a consoante **G** do italiano tem uma sonoridade equivalente à da consoante **D** falada pelo caboclo amazônico.

Este tipo de dicotomia ocorre também com a pronúncia de outras consoantes e sílabas dos idiomas como, por exemplo, o **CHE** no italiano equivale ao **QUE** do português, o **CHA** no italiano equivale ao **CA** do português.

As diferenças nas pronúncias de cada país proporcionam distinções na formação das palavras dentro do aparelho fonador, fazendo com que a aplicação da técnica que foi criada para um idioma nem sempre seja favorável para entoar as palavras de outro.

Há situações em que, utilizar vocábulos de técnica vocal oriunda de outro país, para cantar textos poéticos de um idioma que possui vocábulos divergentes,

⁴⁹ Para mais informações sobre a pronúncia do idioma italiano visitar: PAULA, Isabela Reis de. **Alfabeto italiano pronuncia e esempi**. Brasil Escola. Disponível em: [\[https://brasilecola.uol.com.br/italiano/alfabeto-italiano-pronuncia-esempi.htm\]](https://brasilecola.uol.com.br/italiano/alfabeto-italiano-pronuncia-esempi.htm) Acesso em 03 de junho de 2020.

irá desconfigurar características vocálicas e consonantais que são de suma importância para uma execução que represente originalmente o contexto abordado e a temática apresentada pelo compositor para aquela determinada canção. Por isso, para canções com elementos amazônicos, faz-se relevante adaptações da técnica vocal, de modo que quando estas forem cantadas, o público consiga ouvir o ribeirinho, o seringueiro ou morador da Amazônia cantando a sua música, com o seu sotaque, seus vocábulos e sua história representada.

Baseando-se nos parâmetros utilizados na técnica vocal do *Bel Canto* e as referências idiomáticas deste, as quais foram determinantes para que cantores obtivessem resultados eficazes e, portanto, foram adotadas durante vários séculos proporcionando maior habilidade para interpretar repertório com texto escrito no seu idioma materno.

Diante dos argumentos anteriores levantamos o seguinte questionamento: Para cantar a música que manifesta características da região amazônica caberia utilizar uma impostação semelhante a maneira como os italianos cantam as suas canções eruditas, porém com adaptações voltadas para a forma de pronúncia utilizada pelos moradores da região amazônica Brasileira?

Nesta parte da pesquisa, argumentamos sobre tal indagação, de maneira a apresentar possibilidades interpretativas que revelem características da Amazônia através de fenótipos utilizados pelo compositor para criar suas canções, observando a relação entre texto e música e as possibilidades de interpretação da poética musical.

Durante a prática do repertório selecionado⁵⁰ foram observadas particularidades sonoras. Como exemplo, a utilização do **R** gutural comum na fala de nativos da região amazônica e que soa mais suave, auditivamente. Optou-se por aplicar tal pronúncia durante a interpretação das canções.

No caso da canção *Remadores Seringueiros*, há gravações em que os intérpretes utilizam a consoante **R**, pronunciando-a através da vibração entre a ponta da língua e o palato duro. Tal opção de pronúncia diverge da fala comum de habitante da região amazônica do Brasil, observável em exemplos de material em áudio obtidos através de recolha. Particularidades referentes à pronúncia e dicção na narrativa da canção amazônica por nativos da região serão discutidas na seção

⁵⁰ Ver página 15

4.1.2, referente a recolha e comparação de sotaques e dicção da fala de nativos da região em questão.

3.1.1 O posicionamento da voz nos ressonadores

Neste subcapítulo, buscou-se, no repertório adotado para esta pesquisa, experimentar o uso de técnica vocal oriunda do *Bel Canto*, mesclando esta técnica, de maneira que a emissão da voz fosse produzida nas cavidades ressonadoras de uso comum à fala de moradores de regiões da Amazônia brasileira. Através do resultado desses experimentos, são relatadas percepções, opções de emissão elencadas na prática do repertório estudado e explicados motivos que nos levaram a escolher tais opções de ressonância da voz.

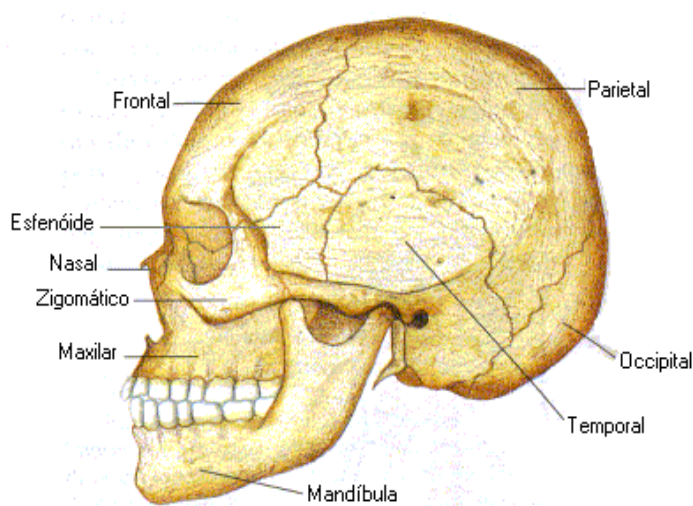
Com o intuito de facilitar a compreensão de leitores de áreas distintas que não são do canto, quando retratadas regiões de vibração da voz (ressonadores) são utilizadas, como parâmetro de localização, partes do crânio humano. Quando feita referências a uma região específica do corpo em que a voz pode vibrar para entoar as canções ou então para referenciar ressonância vocal na interpretação de outros cantores, a região é tratada através de nomes de ossos contidos no crânio. Desta forma, ao indicar um ressonador específico, o leitor poderá identificá-lo em seu próprio corpo (Figura 33), tornando mais empática a relação entre explicação no texto e uma sentida e consciente atividade corporal durante a prática do cantor, conforme indicado no texto.

Existem pesquisas sobre ressonância vocal que abordam tal temática por meio do estudo dos formantes através de parâmetros da Física e Fonoaudiologia (GUSMÃO, CAMPOS, MAIA, 2021). Neste trabalho optou-se por fazer referência à ressonância relacionada somente à vibração óssea⁵¹.

Na Figura 33, é possível observar as partes do crânio humano que, neste trabalho, serão utilizadas como parâmetro de localização da vibração sonora da voz.

⁵¹ Ver: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992010000100006 [acessado em: 10 de março de 2021]

Figura 33: Ossos do crânio humano



Fonte: <http://tecnico-em-radiologia2011.blogspot.com/2011/11/anatomia-do-cranio.html> [acessado em: 06 de março de 2021]

Os ressonadores da voz são pontos de vibração utilizados por cantores para ampliar o som vocal, tornando-o mais brilhante e com maior propagação. É comum entre cantores a realização de exercícios vocais com o intuito de melhorar a ressonância vocal, buscando adquirir maior qualidade no timbre, maior extensão vocal e amplitude sonora. Quanto maior for a habilidade do cantor para usar seus ressonadores, maior será a sua capacidade técnica para entoar uma canção. Gusmão; Campos e Maia (2010, p.46) argumentam que:

a técnica lírica é utilizada pelos cantores de ópera, por isso suas vozes apresentam um pico espectral intenso e largo em torno de 3.000 Hz. É este pico que proporciona aos harmônicos uma maior amplitude e o agrupamento destes harmônicos [...].

Ao que os autores acrescentam: “É muito comum, no canto lírico, a busca por uma ‘cavidade de ressonância’ que proporcione uma voz agradável e com muita projeção” (*idem*, 2010, p.47).

Sabendo da importância do uso adequado dos ressonadores para a prática interpretativa do cantor, e levando em consideração o objeto desta pesquisa, procuramos experimentar e adotar maneiras de ressoar ao cantar as canções amazônicas de Waldemar Henrique selecionadas para este trabalho. Em nosso estudo, também observamos interpretações realizadas por outros intérpretes,

visando opções de ressonância por eles adotadas para, posteriormente, agregar à prática interpretativa do nosso repertório escolhido, buscando relacionar características da fala dos moradores da Amazônia brasileira e respectiva ressonância como principal parâmetro de nossa interpretação. Desta forma, acreditamos ser possível representar particularidades vocálicas e consonantais típicas da região amazônica através de uma interpretação que inclua a sua ressonância natural de fala como parte do processo interpretativo em canções amazônicas.

Hannuch, (2021, p. 33) argumenta “Cantar pode ser visto muitas das vezes como o ato de expansão da fala nos parâmetros de duração, intensidade e extensão”. Nas canções estudadas, foi possível observar a existência de aspectos de ressonância vocal que se, adotados como parâmetro de emissão vocal para a realização deste repertório, poderiam causar distorções em pronúncias naturais da fala de moradores da região amazônica. Cita-se o caso de escolher posicionar a voz em ressonadores mais profundos (vistos aqui como *occipital e parietal*) onde a utilização de ressonadores mais frontais (*zigomático, nasal e frontal*) seria a mais adequada à proposta do trabalho.

Se, ao cantar a melodia juntamente articulada pela poesia escrita, o intérprete seguir padrões estritos a normativas de fala encontradas em outras regiões do Brasil que não são da Amazônia, poderá ocorrer uma desconfiguração da ressonância vocal natural de moradores da região em questão.

Se tomarmos como exemplo a impoção vocal para vogais como **I** e **E**, ou vogais nasalizadas como **Ã**, ou no caso de consoantes, as que vibram em ressonadores de regiões frontais como **P**, **B** ou nasalizadas como **N** e **M** quando acompanhadas de vogais, é possível perceber que na fala de moradores da Amazônia, tais vogais e consoantes são emitidas de uma forma que se diferencia do ressoar de pessoas de outras regiões do Brasil, pois em cada região do Brasil, os moradores possuem singularidades na maneira de emitir as palavras. Neste sentido, na região amazônica, não poderia ser diferente. O caboclo amazônico possui sua particularidade quanto à maneira de entoar palavras.

Quanto a esta exemplificação, Portilho (2013, p. 139) considera que “Foi possível atestar a vitalidade da área do falar amazônico [...], evidenciando peculiaridades da região pesquisada em relação às demais regiões do Brasil”.

Portanto, é possível que quando as canções selecionadas para esta pesquisa fossem cantadas em nossa interpretação de acordo com emissão vocal comum ao português brasileiro de outras regiões, poderiam se descaracterizar do regionalismo impregnado a nos fala natural e, conseqüentemente, modificar a sonoridade da pronúncia de palavras de uso exclusivo da região amazônica, como o caso de *caetitu*, *bolandeira*, entre outras.

Como nesta pesquisa, buscamos maneiras de entoar as canções escolhidas de forma a assemelhar os vocábulos e entoações da voz que sejam proporcionais à fala de moradores da região amazônica, começamos a investigar possibilidades de realizar a nossa interpretação vocal, ressoando conforme ressoam estes indivíduos. Para isso, selecionamos trechos das poesias e realizamos experimentações sonoras, as quais foram gravadas em áudio e vídeo, comparadas para então selecionar as opções de emissão da voz que se enquadraram àquela que buscamos quando iniciamos o trabalho.

Seguem-se relatos de experimentações, especificando os detalhes percebidos em cada uma das canções recolhidas, ordenadas conforme a sequência do organograma apresentado no Capítulo 2⁵².

3.1.1.1 A ressonância de Remadores Seringueiros

Nesta canção, a primeira frase também é seu título: *Remadores Seringueiros*. Conseqüentemente, nesta mesma frase são expostas duas características que influenciam na escolha do direcionamento adequado quanto ao uso de ressonadores. A primeira característica é a necessidade de usar o ressonador nasal juntamente com as vogais Ê e I, para que as consoantes nasalizadas sejam evidenciadas na palavra. Logo na primeira sílaba: **REM**adores, é necessário utilizar-se tal artifício de ressonância, pois na fala de moradores da região amazônica do Norte Brasileiro, é comum o uso dos ressonadores da região nasal, esse tipo de sonoridade nasal está ligado à influência que os idiomas indígenas possuem nesta região⁵³.

⁵² Ver a partir da página 27

⁵³ No subcapítulo 3.1.2 *A dicção na narrativa da canção amazônica*, esse assunto é dissertado com maior profundidade.

Caso o intérprete deseje não utilizar esse tipo de ressonância (nasal), deverá optar pela abertura da laringe, juntamente com a elevação excessiva do palato mole. Esse movimento fará com que o som da voz seja direcionado para o ressonador da região parietal, ignorando o som produzido pelo ressonador da região nasal. Essa movimentação pode ser utilizada com o intuito de evitar que a voz do cantor fique nasalizada, porém se o movimento for realizado de maneira excessiva pode desfigurar o som das consoantes **M** e **N**, tornando-as quase que em um **B** ou auditivamente nulas, o que desconfiguraria a ideia de cantar baseando-se nos aspectos vocálicos e consonantais da fala natural de moradores da região. Quando se opta por ignorar o uso do ressonador da região nasal, elevando a ressonância total para os ressonadores mais altos como o caso da região parietal, palavras como *ReMadores* podem soar como *ReBadores*, e, palavras como *SerINgueiros*, soariam como *Serĭgueiros*. O mesmo ocorre com as vogais acompanhadas do sinal de nasalidade **TIL(~)**, onde o levantamento excessivo do palato mole, poderá anular a característica sonora desse acento.

A segunda característica observada é também um contraponto ao uso da ressonância relatada até agora. Observamos que o não levantamento do palato mole, o qual direciona o som da voz para os ressonadores mais altos (cavidades *parietal* e *frontal*), também prejudica a emissão vocal, pois impede a vibração natural do som dentro das cavidades de ressonância. Em outras palavras, não usar outros ressonadores, faz com que as ondas sonoras não tenham espaço suficiente para vibrar, por isso perde brilho. Consequentemente a isso, a projeção vocal fica comprometida.

Hannuch (2012, p.38) argumenta que:

por mais que o idioma tenha grande ocorrência de vogais nasais, como o francês ou o português, que requerem um controle articulatório fino na distinção de vogais orais e nasais, é necessário estudar o ajuste articulatório para que a nasalidade não seja excessiva e passe a prejudicar a inteligibilidade.

Desta forma, para interpretar as canções, buscamos alternativas em que estes pontos de ressonância fossem utilizados de modo a não prejudicar a dicção das palavras e que sejam compatíveis com boa projeção sonora. Para isso, optamos por manter a vibração no ressonador *nasal*, permitindo também que, de maneira consciente, a voz vibrasse no ressonador da região *frontal* e, em outros

momentos, na região *parietal*. Essa opção de ressonância foi utilizada de maneira analítica, sempre cuidando para que nenhuma das opções de ressonância excedesse o limite da outra, visando não desconfigurar as características de fala.

Consequente às experimentações, percebemos que para a nossa interpretação e pesquisa, o uso consciente do ressonador na região nasal é relevante, desde que seja proporcional às particularidades da fala do caboclo e, que ambos os pontos de ressonâncias estejam presentes em algum trecho da canção, porém, devem ser utilizados de maneira consciente, observando a não desconfiguração da maneira que as palavras são faladas.

Após esses experimentos, adotamos o uso consciente destes ressonadores em todas as palavras da canção que tinham consoantes nasalizadas. Inclusive as palavras com consoantes nasalizadas que eram acompanhadas pelas demais vogais utilizadas na poesia da canção, como por exemplo: CaNtais, INdolêNcia, CaNtadores, vÃo, quaNdo, CaNoa, violÃo e CaNta.

Em outro trecho da canção remadores seringueiros, onde, na poesia está escrita a frase *Vão cantando suas mágoas*, é comum que os intérpretes optem pelo levantamento excessivo do palato mole, deixando com que a voz vibre com maior intensidade no ressonador *occipital*⁵⁴. Tal opção provoca uma mistura entre as vogais **A** e **O**, as quais soam como **Ô/Â**, sobretudo com maior ênfase no **Ô**, o que ocasiona a distorção da prosódia das palavras. Sendo assim, o texto, quando cantado ou verbalizado, soará como **VÔ/Â** cant**Ô**do suas m**Ô/Â**guas, diferindo de como a palavra é pronunciada em quaisquer das regiões do Brasil, e mais especificamente na região amazônica. Por este motivo, para a realização do compasso 5, optamos por impostar a voz nos ressonadores *parietal* e *frontal*, sobretudo, utilizar um levantamento mediano do palato mole. Desta maneira, foi possível encontrar maior uniformidade entre o entoar da canção e a impostação natural da fala. Tudo isto, tendo em vista que, durante a vocalização dessas palavras, moradores da região amazônica naturalmente priorizam duas formas de ressoar simultaneamente, sendo a primeira nos ressonadores da cavidade *nasal* e a segunda através de vibração óssea de dentes do maxilar e mandíbula.

Observamos que este laboratório, realizado na canção *Remadores Seringueiros*, o qual buscava característica de ressonância vocal semelhante à fala

⁵⁴ Ver na Figura 33, ponto de ressonância da voz na região posterior do crânio.

dos nativos da região Amazônica brasileira, mostrou-se produtivo, tendo em vista que por meio dessas experimentações, foi possível traçar caminhos para uma emissão vocal que fosse favorável a nossa interpretação e, concomitante à isso, utilizassem de nossos pontos de fala como parâmetro de ressonância.

Pode-se dizer que a experiência adquirida através desse estudo foi eficaz e propiciou maior facilidade na nossa interpretação vocal para essa canção, pois não exigiu uma mudança da naturalidade de fala, mas sim, uma adaptação à técnica de ressonância, de maneira saudável e natural, evitando esforços para encaixar os pontos da nossa fala em parâmetros vocálicos oriundos de outras regiões.

3.1.1.2 A ressonância de *Farinhada*

A canção *Farinhada* apresenta peculiaridades quanto a possibilidades de colocação da voz, pois é necessário que a impoção do cantor seja realizada de uma maneira que ressoe sem perder qualidade timbrística, regulando a intensidade do som de acordo com as dinâmicas específicas de trechos da canção. Também é necessário manter a impoção da voz de uma maneira que seja proporcional à ressonância usada pelo caboclo amazônico durante a fala. Dessa maneira, ao cantar essa canção é possível manter o timbre da voz conforme a impoção dos nativos da região e realizar as dinâmicas por pontos ressonância que favorecem a emissão da voz do cantor.

Um trecho da canção (compassos 20 - 23) em que foi necessária a utilização da ressonância vocal conforme descrita anteriormente, foi quando na poesia está descrito: *lá vem raiando linda madrugada*. Esse trecho é marcado por 3 elementos relevantes para a troca de ressonância vocal: 1.modulação (região da mediana), 2.mudança de andamento (Largo), 3.mudança na dinâmica (meio piano). O elemento 1 leva à mudança de registro da voz e, por isso, modifica a *tessitura* vocal, obrigando o cantor a encontrar novos meios de ressoar a voz de maneira que seja uniforme, buscando manter o timbre vocal utilizado desde o início da canção, ou seja, mesmo com a mudança do registro melódico na canção, o cantor deverá encontrar meios de ressoar que causem o mínimo de mudança timbrística possível na voz. O elemento 2 faz com que as notas soem por maior duração, obrigando o

cantor a refinar a emissão da voz de maneira que produza o máximo de som usando o mínimo de oxigênio.

O terceiro elemento que torna relevante a mudança da ressonância vocal nesse trecho da canção é a mudança de dinâmica, pois ressoar a voz em registro médio e agudo com baixa intensidade é mais dificultoso. Além disso, cantar notas agudas e médio-agudas, com baixa intensidade exige maior esforço, o que em algumas situações ocasiona o uso de tensão muscular na região do pescoço, impedindo a livre passagem da onda sonora pelo aparelho fonador. Por esse motivo, a interpretação desse trecho da canção implica na busca de alternativas de ressonância vocal que permitam ao cantor, emitir a voz de maneira que não gere tensão na região do pescoço e a passagem do som esteja livre.

Após as análises desses três elementos no trecho da canção *Farinhada* em destaque, iniciamos a aplicação das técnicas de ressonância adquiridas por meio de experimentações no intuito de solucionar as situações de interpretação, quando optamos por buscar e aceitar o uso de pontos de ressonância que se mostraram mais eficazes para nossa interpretação. Com as experimentações, adotamos como pontos de ressonância vocal os ressonadores das regiões: *Frontal*, *Zigomática* e do *Esfenoide*⁵⁵, pois o seu uso tornou o som da voz mais homogêneo, mesmo com a mudança de registro melódico. Diz-se homogêneo para uma sonoridade que não possui alteração de timbre e tessitura em diferentes passagens de ressonância.

O uso desses ressonadores, juntamente com o abaixamento da laringe, facilitou a emissão de notas que soam por maior duração. Dessa maneira, o som da voz expandiu e vibrou nas regiões de ressonância, proporcionando maior volume com menor quantidade de oxigênio para tal emissão.

Ao utilizarmos esses ressonadores para a vibração da voz, percebemos que houve maior facilidade para cantar a melodia sem gerar tensão muscular na região do pescoço durante a emissão de notas média agudas em dinâmica de pouca intensidade, proporcionando a livre passagem da onda sonora pelo aparelho fonador.

Em algumas palavras deste trecho como: **vEM**, **raiANdo** e **lINda**, optamos por usar ressonância vocal igual a que foi adotada e descrita para palavras nasalizadas na canção *Remadores Seringueiros*, ou seja. Utilizamos também a

⁵⁵ Verificar pontos de ressonância na Figura 33.

ressonância da região *nasal* para manter a característica de acentuação de palavras nasalizadas, desta maneira, conseguimos manter a entoação da voz cantada de forma semelhante à da voz falada pelo caboclo amazônico.

Em outro trecho da canção *Farinhada* é apresentado outro elemento em que foi necessária a experimentação de possibilidades de ressonância da voz. Quando na poesia está escrito o texto da canção *Gira a roda, prensa a bolandeira, o tucupi transborda o caetitu*, a melodia segue um padrão de saltos intervalares (compassos 45-48). Neste, a cada sílaba cantada acontece um salto de maior distância, iniciando com o intervalo de terça menor **3m**, aumentando a distância entre uma nota e a outra diatonicamente até que o salto seja cantado através do intervalo de sétima **7m**.

Durante o estudo desse trecho da canção, pudemos perceber que havia a necessidade de buscar novos meios para ressoar a voz, pois quando se tenta não oscilar pontos de ressonância enquanto canta-se saltos melódicos sequenciados, é possível perceber que manter uma ressonância cristalizada torna-se difícil, pois o ponto de vibração, assim como a melodia, tende a ficar movimentando-se, o que vai atrapalhar na homogeneidade do timbre da voz. Isso se deve ao fato de que cada ponto de ressonância possui suas próprias características timbrísticas e que ressonadores frontais proporcionam timbres mais estridentes, enquanto ressonadores mais profundos caracterizam timbres mais escuros.

Após a percepção deste problema para cantar esse trecho, iniciamos a busca de pontos de ressonância que poderiam propiciar facilidade na hora de emitir e interpretar esse trecho da canção e ao mesmo tempo, apresentar características da fala de moradores da Amazônia. Para isso realizamos experimentos sonoros, nos quais investigamos qual opção manteria o timbre da voz mais homogêneo.

Para a realização dessa etapa, usamos como padrão de ressonância a fala natural, gravando o texto da canção sendo falado e analisando o resultado auditivo. Percebemos então que durante a fala, utilizamos constantemente a ressonância das regiões *Nasal*, *Zigomática*, *Esfenoide* e *Maxilar* e, que consequentemente, o uso desses pontos de ressonância soa de forma mais natural ao cantar, tendo em vista que são de uso comum ao cotidiano, portanto mais adaptados a emissão de intervalos durante a oscilação da fala. Com essa percepção iniciamos o processo de utilização dessa ressonância para cantar o trecho da canção.

Hannuch (2012, p, 33) argumenta que: “Expandir a fala através do canto implica na responsabilidade de somar as competências dessas duas habilidades transformando-as em arte musical”. Dessa forma, quando cantamos usando essa ressonância natural, evitando que o ponto de vibração seja direcionado para baixo ou para ressonadores mais profundos como *Occipital*. Sobre isso percebemos que, nas gravações, o timbre da voz mantém-se mais homogêneo e, ao mesmo tempo, se identifica com a ressonância da fala natural de moradores da Amazônia, mantendo características de emissão regionais, mais perceptivas e evidenciadas, portanto, seguindo o propósito investigado neste trabalho.

Através dessas experimentações, conseguimos contemplar a interpretação dessa canção de modo a utilizar de nossa própria fala natural como parâmetro para a ressonância vocal. Essa opção mostrou-se positiva, pois propiciou maior fluidez e facilidade na emissão da voz, tendo em vista que o ponto de ressonância natural da fala, por ser utilizado mais frequentemente, também é mais fácil de ser encontrado durante o cantar. Por tais resultados, adotamos essa técnica de ressonância como padrão para cantar o trecho da canção anteriormente citado.

3.1.1.3 A ressonância de Jurití

Na canção *Jurití*, um dos maiores desafios encontrados foi observado a partir da análise do registro vocal em que a canção foi escrita. Para produzir uma ressonância saudável e agradável, foi necessário realizar um estudo prático mais detalhado, pois a canção apresenta uma condição melódica oscilante a qual é exposta através de variação entre notas graves e médias a serem entoadas.

Em alguns momentos, aparecem letras que soam ligadas por notas musicais distintas, o que ocasiona uma oscilação melódica para a letra da palavra, criando uma pequena melodia que se estende pelo curto tempo de duração de apenas uma letra da palavra cantada. Como no caso da frase: *Gemo a voz do próprio coração* (compassos 30 - 32) onde, na palavra *voz*, a vogal **O** está escrita com um intervalo descendente de quarta justa 4^{°j}, e na palavra *próprio*, onde na sílaba **PRÓ**, a vogal **Ó** é escrita com *appoggiatura* em formato de bordadura superior, entoando duas notas com intervalos ascendente e descendente de segunda maior 2^{°M}.

Essas oscilações melódicas que ocorrem em apenas uma vogal ou sílaba da palavra, interferem na homogeneidade da ressonância vocal, pois, quando nessa circunstância, a melodia movimentava-se de maneira descendente, o posicionamento da voz no ressonador, tende também a decair, mudar o ponto de vibração e, portanto, interferir no som resultante da voz.

Com o intuito de realizar ajustes na ressonância que demonstrasse eficácia para cantar esse trecho da canção, optamos por direcionar a voz para as regiões do *Maxilar* e *Zigomático* (ver Figura 33). Mantendo esse local de ressonância de maneira fixa durante a oscilação melódica, com o uso dessa colocação vocal não houve alteração no timbre da voz durante a emissão e o som resultante apresentou homogeneidade durante o salto intervalar e a *appoggiatura*.

Juriti também possui notas em registro grave, possuindo notas como SOL2, o que torna dificultosa a ressonância para a voz do tenor lírico (classificação vocal nossa). Por isso, para cantar as notas mais graves de maneira que ressoasse, foi necessário realizar um estudo de ressonância para trechos específicos, como nos seguintes casos: no compasso 22 em que na poesia está escrito: *Pra consolo de quem tem* e no segundo tempo do compasso 31 onde estão escritas as sílabas *Co - ra*, as quais concluem com a palavra *coração* no compasso 32.

Devido aos registros de notas graves, nesses trechos optamos por usar uma ressonância igual àquela que adotamos para a emissão de notas na região média, ou seja, usar como ponto de ressonância a região do ressonador *Frontal*, buscando evitar que as notas musicais servissem de parâmetro de posicionamento do som. Em outras palavras, não deixar o movimento melódico influenciar na movimentação interna de ressonância do som vocal.

Em algumas circunstâncias, quando o cantor emite uma escala descendente o cantor tende a ir mudando o posicionamento da voz, deixando com que a ressonância da voz fique oscilando entre ressonadores, como se a “descida” dessas notas fosse determinante para também, uma “descida” no ponto de ressonância. Com o intuito de evitar essa oscilação, optamos por manter a vibração da voz direcionada para o ressonador *Frontal*, mesmo nos momentos em que a melodia decaia. Dessa maneira, conseguimos cantar os trechos da canção em que havia notas mais graves com uma emissão da voz mais homogênea e confortável. Esta opção de ressonância foi relevante para a interpretação da canção, pois

através dela, foi possível cantar sem que houvesse uma mudança perceptível no timbre da voz.

A partir dessas experimentações de ressonância da voz, percebemos que a entoação da canção *Jurití* tornou-se mais fluida e homogênea, permitindo, no quesito ressonância, uma interpretação mais saudável, equilibrada e razoavelmente fácil.

3.1.1.4 A ressonância de Boi Bumbá

Na canção Boi Bumbá, a melodia do canto está escrita em região média para a voz e apresentando pouca movimentação melódica. Na maioria das vezes, essa movimentação acontece apenas por grau conjunto⁵⁶. Tais características facilitaram a emissão vocal durante a nossa interpretação dessa canção, pois o fato de haver pouca variação de saltos melódicos proporcionou uma estabilidade quanto ao uso de ressonadores.

Durante a interpretação dessa canção, ao mesmo tempo em que tomamos precauções para evitar mudanças abruptas no ponto de ressonância no desenvolvimento da melodia, optamos por usar os ressonadores conforme as necessidades que iam sendo apresentadas, utilizando as movimentações melódicas como referencial para escolha da região de ressonância. Por exemplo, quando a melodia apresentava notas de região média-aguda, optou-se por direcionar a voz para vibrar na região de ressonadores medianos nas regiões *Frontal, Zigomático, Esfenóide e Nasal*. Quando na melodia predominaram notas musicais médias e/ou graves, optou-se pelo uso de regiões de ressonância mais baixas como *Mandíbula, maxilar* bem como, *Zigomático e Nasal*. Sendo assim, dividimos o padrão de ressonância de acordo com trechos musicais.

Na primeira parte da canção, onde na poesia está escrito *Ele não sabe que seu dia é hoje* (compassos 5 - 6), na melodia estão escritas notas musicais em região média, quase médio-aguda. Portanto, nessa primeira frase, optamos por direcionar a voz para as regiões *Frontal, Zigomático, Esfenóide*, o que tornou

⁵⁶ Entende-se como movimento melódico em grau conjunto, aquele qual mantém uma distância intervalar não superior ao de 2M (Segunda Maior).

possível manter o som da voz brilhante e ressonante. Por ser uma região melódica que não exigiu muito esforço para ser entoada, o uso desses ressonadores facilitou a articulação das palavras. De maneira mais específica, com o uso dessa região de ressonância encontramos uma melhor projeção vocal, uma vez que o som se propagava com maior facilidade e, por conseguinte, foi possível cantar o texto de maneira mais orgânica e compreensível. Também usamos a ressonância da região *Nasal* especificamente para a emissão da palavra *não*, pois a vogal **A** acompanhada do sinal de nasalidade **TIL(~)** apresentou a necessidade de ser cantada de maneira nasalizada, tendo em vista que esse tipo de sonoridade é característico da fala do caboclo amazônico⁵⁷.

No trecho em que está escrito o texto *Bumba meu pai do campo oh, oh, Bumba meu Boi Bumbá* (compassos 24 - 25), é exposto um elemento sonoro que interfere na maneira de ressoar. Acontece que as palavras: *Bumba* e *Bumbá*, iniciam com a vogal bilabial **B**, a qual é seguida pela vogal **U**, juntamente com a consoante **M**, que é uma consoante de som nasalizado.

Foi visto no subcapítulo 2.4.1⁵⁸, uma contextualização a respeito da canção *Boi Bumbá* que, de acordo com as investigações do pesquisador Câmara Cascudo a palavra *Bumbá* equivale a impressão de batida. Portanto a palavra refere-se ao bater e/ou chifrar do boi em algo, tal colocação, nos fez refletir a respeito de como ressoar a voz nesse trecho da canção de uma maneira que demonstrasse a intenção da batida através do cantar da palavra *Bumbá* ou *Bumba*. Mais especificamente, na maneira de acentuar a primeira sílaba **BUM**, para causar um impacto sonoro que figurasse a batida empregada, no sentido da palavra, durante o ato de cantar.

Com o intuito de encontrar a maneira mais adequada à nossa interpretação desse trecho da canção, realizamos experimentos de ressonância. No laboratório foram testadas técnicas como o uso de uma impostação vocal extremamente *nasalizada*, o cantar da palavra sem o uso de ressonadores da região *nasal*, o uso de ressonância exclusivamente na região *frontal*, a junção dos ressonadores das regiões *Frontal*, do *Esfenoide* e *Zigomático* e a junção de todos os ressonadores de regiões mais altas do crânio, como *parietal* e *occipital*.

⁵⁷ A respeito de sonoridades característica da fala do caboclo amazônico vide subcapítulo 3.1.2 A dicção na narrativa da canção amazônica.

⁵⁸ Ver na página 64

Após a realização de experimentações de ressonância, percebemos que a maneira que se mostrou mais eficiente para ressoar a palavra *Bumbá* foi a mais natural e próxima à nossa fala. Após esta percepção, estudo dessa ressonância, adotamos a divisão da palavra e os pontos de ressonância em duas partes, sendo uma para cada sílaba da palavra. Na primeira sílaba **BUM** usamos de maneira acumulativa os ressonadores das regiões *Occipital*, *Parietal*, *Nasal*, *Esfenoide* e *Zigomático*. Dessa forma, para conseguir uma sonoridade com impacto sonoro que figurasse a batida empregada ao sentido da palavra, fez-se necessário que o som viesse dos ressonadores das regiões mais profundas do crânio. Uma vez passando pelos demais ressonadores até ser propagado para fora do corpo através da pressão adquirida durante tais passagens, foi como se o som da voz fosse ganhando força a cada região de ressonância que passava e, finalmente, chegando ao destino final com sua máxima potência. Tal impostação foi eficaz à nossa interpretação. observamos então que, de maneira mais suavizada, durante a nossa fala, esse procedimento técnico é utilizado naturalmente.

Para a ressonância da segunda sílaba **BÁ**, utilizamos os ressonadores das regiões do *Zigomático*, *Maxilar* e *Mandíbula*, procedimento que reduziu o impacto sonoro apresentado na primeira sílaba, dando a impressão sonora de que **BÁ** representa o final da pancada, impacto e/ou chifrada dada pelo boi. Por meio dessa escolha de ressonância para cantar o trecho, conseguimos realizar uma interpretação que não foi desgastante para a voz, apresentou uma propagação sonora que atendeu às necessidades momentâneas para a nossa proposta interpretativa e figurou o som de batida referida por Câmara Cascudo (1995), tornando **BUM** como o centro da intensidade sonora e **BÁ** a conclusão do ataque executado pelo boi.

As experimentações realizadas mostraram-se eficazes e proporcionaram variantes entre as possibilidades de ressonância, abrindo um leque de oportunidades interpretativas com possibilidades para escolher a que se mostrasse mais natural e eficiente à proposta.

Nos demais trechos da canção, optamos por usar a região de ressonância adotada para cantar a primeira parte da canção, ou seja, *frontal*, *Zigomático*, *Esfenoide*.

3.1.1.2 A ressonância de *Meu Boi Vai-se Embóra*

No subcapítulo 2.5.1 *Contextualização*⁵⁹, o qual faz a introdução contextual da canção *Meu Boi Vai-se Embóra*, é citado o procedimento que os vaqueiros utilizam para chamar os bois para que estes se reúnam em um local específico. Esse procedimento é chamado de "aboiá" ou "aboio". Na canção *Meu Boi Vai-se Embóra*, Waldemar Henrique empregou uma melodia para o texto que se assemelha ao som produzido pelos vaqueiros quando realizam tal procedimento, tornando o ato de cantar a canção uma figuração de aboiá.

Logo na primeira frase da canção *Eh, boi!*, a melodia escrita inicia na nota RÉ4 e desce até o LÁ3 acompanhados de ligadura de expressão. Em nossa interpretação optamos por cantar tal ligadura como um glissando sem excessos no “deslizar” das notas, pois no aboiá o vaqueiro realiza um glissando e, assim como na escrita da canção, a melodia no aboiá movimenta-se de maneira descendente. Por esse motivo, na nossa interpretação, utilizamos o glissando como modelo de representação do aboiá.

Seguinte a esse entendimento através da análise de gravações, onde vaqueiros realizam o aboiá observamos que este procedimento possui características específicas de ressonância vocal, como por exemplo, grande projeção vocal e estridência⁶⁰ sonora. A partir desta observação, buscamos encontrar a ressonância vocal que fosse semelhante àquela utilizada pelos vaqueiros para poder aplicá-la em nossa interpretação da canção. Optamos por, todas as vezes em que a expressão *Eh, boi!* for cantada, também será utilizada uma ressonância vocal aproximada àquela que é usada naturalmente durante o aboiá. Com o intuito de conseguir realizar essa figuração, iniciamos a busca dessa ressonância em duas etapas. Iniciamos com a observação do quesito melódico como parâmetro de ressonância com análise das regiões de ressonância mais confortáveis para a emissão da voz, atentando-se às possíveis dificuldades na emissão das notas, sem oralizar as sílabas escritas no texto.

⁵⁹ Ver página 71

⁶⁰ Neste contexto, entende-se como som estridente, aquele que seja penetrante e demonstre intensidade.

Através destas primeiras experimentações, percebemos que quando a melodia foi entoada e a voz direcionado para ressoar na região *Zigomática*, a sonoridade vocal ficou opaca e teve pouca projeção. Quando usamos a ressonância da região *frontal* e *zigomática* ao mesmo tempo, percebemos que a opacidade do som diminuiu, mas ainda não ficou equivalente àquele usado pelos vaqueiros. Porém, com uma segunda experimentação, vislumbramos que quando usávamos mais do que uma região de ressonância ao mesmo tempo, o resultado era satisfatório. Por isso resolvemos ressoar em regiões múltiplas, de maneira cumulativa, para buscar o resultado sonoro que aspirávamos. Para isso, escolhemos ressoar ao mesmo tempo nas regiões *Zigomático*, *Nasal*, *Frontal*, *Esfenóide* e *Parietal*. Com a junção dessas quatro regiões de ressonância, conseguimos produzir um som vocal que se assemelhava àquele usado pelos vaqueiros no aboiá, mas ainda era necessário aplicar essa maneira de ressonância no trecho, introdução do texto, como segunda etapa da experimentação.

Na primeira palavra do texto, interjeição **Eh**, incluímos o mesmo parâmetro de região de ressonância adotado para cantar conforme a primeira etapa da experimentação, e essa opção, mostrou-se satisfatória para a nossa proposta, pois a imitação da voz assemelhou-se à maneira como é entoado o aboiá. Na segunda palavra, **BOI**, o uso dessas mesmas regiões de ressonância, *Zigomático*, *Nasal*, *Frontal*, *Esfenóide* e *Parietal*, mostrou-se ineficaz, pois quando cantávamos a palavra **BOI** as vogais **O** e **I** soavam de maneira desconfigurada, como se juntamente com outras vogais, sendo **Â/IÔ** para **O** e **Ê/I** para **I**, fazendo com que a palavra **BOI**, soasse como **BÂÊ**.

Após essa experimentação, percebemos que na palavra **BOI**, a região de ressonância deveria ser direcionada para regiões mais frontais no crânio, portanto, utilizamos como regiões de ressonância as *Zigomática*, *Frontal*, *Maxilar* e *Nasal*. Através dessa opção, foi possível cantar essa segunda palavra de maneira que não descaracterize as letras conforme está escrita e, ao mesmo tempo, possibilitando realizar uma ressonância eficaz à proposta de interpretação almejada.

Outro trecho da canção que necessitou um estudo prático mais aprofundado foi o refrão da canção (compassos 30 - 34) onde está escrita a frase: *Eh bumba meu boi bumbá*. Esse trecho da canção é o mesmo em que aparecem acordes com *7ªm* e *4ª aumentada* (ver Figura 32) que são utilizados para figurar um possível

susto que o vaqueiro toma com a cabeçada que o boi dá. Esse acorde aparece na canção, sempre que a interjeição **EH!** é utilizada, fato que nos levou a compreender que a emissão vocal dessa expressão deveria ser evidenciada para que o efeito implícito na canção fosse representado. Logo, buscamos meios para ressoar a voz de maneira que quando a interjeição **EH!** fosse cantada, a emissão vocal fosse mais intensa e forte. Dessa maneira, poderíamos figurar, também no canto, o susto que o vaqueiro toma quando o boi lhe bate com a cabeça.

Devido ao fato de a nota escrita para esse trecho ser LA3, a qual equivale a região médio-grave para a voz do tenor, no nosso caso, o uso de uma ressonância em regiões mais altas do crânio é dificultoso. Portanto, para conseguir gerar mais intensidade vocal e evidenciar a citada interjeição, buscamos usar ressonadores mais altos durante o cantar, como por exemplo, o ressonador da região *Parietal*. Ao usar esse posicionamento de ressonância vocal conseguimos intensificar a palavra, gerando um acento que deu maior evidência à situação descritiva. Portanto, atestamos que o uso dessa região de ressonância foi eficaz para a interpretação que buscamos e que foi adotada em nossa interpretação artística da canção.

Através das experimentações realizadas na canção *Meu Boi vai-se Embóra*, conseguimos encontrar pontos de ressonância que tornaram a nossa interpretação vocal mais fácil com o decorrer da aplicação dos resultados obtidos nas experimentações, mostrando um resultado satisfatório e, por isso adotado como padrão para a resolução de dificuldades encontradas nos trechos dessa canção.

Com as experimentações realizadas sobre o posicionamento da voz nos ressonadores por ocasião da preparação e realização artística das canções *Remadores Seringueiros*, *Farinhada*, *Jurití*, *Boi-Bumbá* e *Meu Boi Vai-se Embóra*, observamos que as experimentações foram relevantes para nossa pesquisa artística. O laboratório tornou possível localizar pontos críticos de maior dificuldades e soluções para nossa interpretação de particularidades e das peças como expressão artística representativa da Amazônia brasileira. A partir dessas percepções, pudemos realizar treinamentos vocais voltados para solucionar lacunas e ao mesmo tempo registrar os procedimentos adotados, visando ofertar a outros pesquisadores a escrita de nossas experiências durante esta investigação.

3.1.2 A dicção na narrativa da Amazônia brasileira - Um estudo experimental

É fato que cada nação ou grupo social possui sua própria linguagem, sua maneira de se comunicar que está naturalmente impregnada de particularidades dos povos que as utilizam no seu cotidiano. De acordo com Portilho (2013, p. 01) “A norma linguística apresenta variação em diferentes níveis de acordo com a motivação que desencadeia a ocorrência do fenômeno”.

Com base neste pensamento e para ter respaldo ao explanar sobre dicções usadas pelos povos da região amazônica, para a obtenção de dados buscamos coletar material sonoro por meio de gravações com oralização das poesias das canções investigadas por nativos amazônicos da região norte do Brasil.

A proposição de realizar o experimento foi devidamente encaminhada, em forma de projeto ao Comitê de Ética e Pesquisa com Seres Humanos, e aprovada.

Para que não precisássemos viajar aos estados da região amazônica do norte do Brasil⁶¹, Acre, Amapá, Amazonas, Pará, Rondônia, Roraima e Tocantins⁶², utilizamos de meios digitais para encontrar e contatar os participantes da pesquisa. Procuramos e-mails de professores e alunos nos sites das universidades dos estados em questão. Também buscamos participantes em páginas do Facebook que tivessem sua temática e/ou origens relacionadas aos estados, páginas com temática de rotina desses estados, como por exemplo, notícias, cultura, turismo, entre outras. Após localizar algum possível participante, entramos em contato via chat do próprio Facebook ou por e-mail.

Após a resposta de possíveis participantes, foi questionado se o sujeito era nativo e, em caso positivo, o sujeito foi convidado a participar da pesquisa. Foram seis os participantes, cada um deles nativo de um dos estados anteriormente mencionados. Com os aceites foram enviados convites via e-mail, contendo os

⁶¹ Segundo dados do IBGE, também estão incluídos como parte da região amazônica 139 municípios do Tocantins, 141 do Mato Grosso, bem como, por 181 Municípios do Estado do Maranhão situados ao oeste do Meridiano 44º, dos quais, 21 deles, estão parcialmente integrados à Amazônia Legal. Optamos por direcionar a pesquisa para os estados da região norte do país: Acre, Amapá, Amazonas, Pará, Rondônia e Roraima. Para verificar as informações acessar em: <https://www.ibge.gov.br/geociencias/cartas-e-mapas/mapas-regionais/15819-amazonia-legal.html?=&t=o-que-e> [acessado em 06 de março de 2021].

⁶² Não foi possível coletar gravações de nativos do estado do Tocantins, pois não obtivemos respostas às tentativas de contato.

termos de aceite para participar da pesquisa e um texto explicativo para a gravação das poesias das canções escolhidas para a presente pesquisa. Os sujeitos que aceitaram participar do experimento realizaram as gravações e encaminharam a este pesquisador os áudios, juntamente com o documento de aceite por e-mail ou por WhatsApp. Cabe ressaltar que, durante o processo de aceite e remessa do material, os participantes tiveram disponibilidade de acesso a qualquer esclarecimento que julgassem necessários.

Foram feitas gravações em áudio por cada participante que registrou sua fala, lendo em voz alta e clara as poesias utilizadas nas cinco canções adotadas para esta pesquisa. Com o material que foi coletado buscamos representar a utilização de vocábulos através da colocação da voz e ressonância dos moradores amazônicos na interpretação de canções de Waldemar Henrique.

A intenção foi obter uma coleta das dicções utilizadas por estes participantes e, em seguida, compará-las observando em que se assemelham e em que se diferenciam. A partir dessa identificação, optamos por utilizar na nossa interpretação das canções, as semelhanças entre as dicções encontradas através do levantamento realizado.

Kayama; Carvalho; Castro; Herr; Rubim; Pádua e Mattos (2007, p. 19) falam que “No caso de uma música com teor incontestavelmente regional, é de ser esperado que cantores da região da composição ou do compositor cantem com seu sotaque”. Baseando-se também nesta citação, concordamos em realizar tal experimento, buscando obter tal representatividade através dos sotaques e dicção do povo amazônico.

Em todo caso, mesmo que a região amazônica do norte do Brasil seja geograficamente ampla, a qual possui uma extensão que corresponde a quase 45%⁶³ do território brasileiro, as dicções dos povos não demonstraram tantas variações. Talvez o fato de termos optado pela utilização de textos específicos possa ter influenciado no resultado deste levantamento. Porém, como visamos o uso das percepções destas dicções para a interpretação de canções específicas de Waldemar Henrique, acreditamos ser válido o levantamento para esta pesquisa,

⁶³ Informação disponível em Brasil escola:
<https://brasilescola.uol.com.br/brasil/regiao-norte.htm> [acessado em 09 de março de 2021].

tendo em vista que o estudo da linguística regionalista é algo peculiar e deve ser examinado com cautela.

A respeito da complexidade envolta deste tema, Portilho (2013, p. 04) fala que: “O estudo dos regionalismos permite que se abstraia parte da configuração da realidade linguística do Brasil. Na verdade, o estudo dos regionalismos configura-se como uma temática complexa e polêmica”.

Para que haja maior compreensão destas relações entre as dicções utilizadas nos estados brasileiros em que habitam os povos amazônicos, adotamos um esquema de tabelas onde serão descritos os textos das canções da maneira como foram falados em cada um dos estados examinados. Neste contexto, buscamos divergências e aproximações entre as maneiras de pronunciar estas palavras.

Para a leitura, os textos foram gravados seguindo uma ordem padrão determinada por numeração (1. *Remadores Seringueiros*, 2. *Farinhada* 3. *Jurití*, 4. *Boi Bumbá* e 5. *Meu Boi Vai-se Embóra*). Esta numeração adotada para a gravação foi utilizada como referência ao texto dentro das tabelas.

Posterior às tabelas, encontram-se descritas as análises das dicções, relatando características vocálicas dos participantes, como por exemplo, o sotaque apresentado na oralização dos textos e relatos de opções interpretativas utilizadas após o levantamento e laboratório destas dicções amazônicas. Na análise, optamos por observar a maneira como são pronunciadas individualmente todas as vogais e suas variações de acentuação. Também analisamos como soam consoantes como **R, S, X, T, G, N, D** entre outras. Foram analisadas, sobretudo, relações de pronúncia em letras escritas em duplas ou de três em três, como o caso de sílabas nasalizadas: **UAN, EN, NHA e QUE**, observando as oscilações de pronúncia encontradas entre elas de acordo com o estado em que essas são faladas.

Após tais observações, relatamos quais foram as dicções que mais se assemelham umas com as outras e as utilizamos na interpretação das canções experimentadas. Para consoantes, vogais e/ou sílabas que não obtiveram relação ou semelhança entre a maneira de falar de cada estado, optamos por adotar uma maneira de entoá-las baseando-se nos vocábulos de nativos do estado onde este pesquisador nasceu, Acre.

Em cada uma das seções quaternárias desta pesquisa, seguem-se esquemas de características dos sotaques e dicções coletadas na oralização de moradores da Amazônia, conforme citado, organizados em tabelas.

3.1.2.1 A dicção da canção amazônica *Remadores Seringueiros*

Na Tabela 2 é apresentada a descrição da dicção e sotaques de moradores da Amazônia, recolhidos através de gravação da leitura oralizada da poesia empregada à canção *Remadores Seringueiros*.

Tabela 2 - Características de dicção por estado no texto de *Remadores Seringueiros*.

ESTADO	TEXTO	CARACTERÍSTICAS DE DICÇÃO OBSERVADAS
Acre	1	-Vogais seguidas por consoantes nasalizadas, vibram na região do nariz de maneira clara. Ex: QuANdo; -A nasalidade aparece em palavras que não possuem consoantes nasalizadas. Ex: Quando passaM uma canoa....; -A letra E, em alguns momentos é substituída por I Ex: SIringueiros, QuI -Usa-se o R soproso no início das palavras; -Na sílaba DE, a letra E soa como I e a consoante D soa como se estivesse seguida de J. Ex: DE = DJI; -Na palavra ARvoredado, pronúncia-se R soproso na primeira sílaba.
Amapá	1	-A letra S soa como X no final de todas as palavras e em algumas ocasiões no meio delas também. Ex: EXvoaça e RemadoreX; - Quando, na última sílaba, a vogal E aparece, é pronunciada como se fosse substituída pela vogal I, geralmente acompanhada pela consoante X. Ex: Remadores soa como RemadorIX e Amores, soa como AmorIX; -A vogal O, quando entoada no meio da palavra apresenta o uso de acentuação aguda. Ex: indÓlência; -Vogais seguidas por consoantes nasalizadas, vibram na região do nariz de maneira clara. Ex: QUANdo, CANtANdo, porém a nasalidade é iniciada na vogal anterior a que utilizará o N; -Na sílaba DE, a letra E soa como I e a consoante D soa como se estivesse seguida de J. Ex: DE = DJI; -Usa-se R soproso no início das palavras; -Na palavra ARvoredado, pronúncia-se R soproso na primeira sílaba.
Amazonas	1	-Vogais seguidas por consoantes nasalizadas, vibram na região do nariz de maneira clara. Ex: QuANdo; -A palavra VÃO, soa como VOM. Ex: VOM cantando suas mágoas..... -A nasalidade aparece em palavras que não possuem consoantes nasalizadas. Ex: Quando passaM uma canoa....; -Vogais seguidas por consoantes nasalizadas, vibram na região do nariz de maneira clara. Ex: QUANdo, CANtANdo, porém a nasalidade é

		iniciada já na vogal anterior a que utilizará o N; -A letra Ê, em alguns momentos é substituída por I Ex: Siringueiros, Qui -Usa-se o R soproso no início das palavras; -Na sílaba DE, a letra E soa como I e a consoante D soa como se estivesse seguida de J. Ex: DE = DJI; -Na palavra ARvoredado, a letra R é substituída por U, portanto a palavra soa AUvoredado.
Pará	1	-A letra S soa como X no final de todas as palavras e em algumas ocasiões no meio delas também. Ex: EXvoaça e RemadoreX; -Algumas letras no final das palavras são engolidas, soam levemente na região do palato mole. Ex: passa soa como pass...; -Na sílaba DE, a letra E soa como I e a consoante D soa como se estivesse seguida de J. Ex: DE = DJI; -Usa-se R soproso no início das palavras; -Na palavra ARvoredado, pronúncia-se R soproso na primeira sílaba.
Rondônia	1	-Vogais seguidas por consoantes nasalizadas, vibram na região do nariz de maneira clara. Ex: QUANdo, porém a nasalidade é iniciada na vogal anterior a que utilizará o N; -As letras de algumas palavras, mesmo quando diferentes unem-se com letras da palavra seguinte Ex: Quando pasSUma canoa...; -A letra Ê, em alguns momentos é substituída por I Ex: Qui esvoaça; -Na sílaba DE, a letra E soa como I e a consoante D soa como se estivesse seguida de J. Ex: DE = DJI; -Usa-se R soproso no início das palavras; -Na palavra ARvoredado, pronúncia-se R soproso na primeira sílaba.
Roraima	1	-Vogais seguidas por consoantes nasalizadas, vibram na região do nariz de maneira clara. Principalmente na vogal E. Ex: REMadores...; -A letra Ê, em alguns momentos é substituída por I Ex: Qui esvoaça; -A vogal O, quando entoada no meio da palavra apresenta o uso de acentuação aguda. Ex: indÓlência; -Algumas letras no final das palavras são engolidas, soam levemente na região do palato mole. Ex: passa soa como pass...; -Na sílaba DE, a letra E soa como I e a consoante D soa como se estivesse seguida de J. Ex: DE = DJI; -Usa-se R soproso no início das palavras; -Na palavra ARvoredado, pronúncia-se R soproso na primeira sílaba.

Fonte: Gravação em áudio de moradores da Amazônia

Por meio da coleta e comparação a respeito da maneira como o nativo da região amazônica pronunciou as palavras da poesia desta canção, conseguimos realizar as seguintes análises. Através do levantamento de dicções dos nativos amazônicos durante a leitura da poesia de *Remadores Seringueiros*, pudemos observar uma característica quanto à emissão da letra **R** a qual, de maneira comum na dicção dos moradores da Amazônia aqui demonstrados, foi vocalizada de forma soproso⁶⁴, sobretudo quando essa consoante esteve situada como primeira letra

⁶⁴ Iremos referenciar o R soproso para identificar o som dessa consoante em situações em que soe como se estivesse escrita com dois *erres* (**RR**).

das palavras ou quando antecedita pela letra **A**, como no caso das palavras **Remadores** e **ARvoredos**. Porém, quando **R** aparece antecedito **I** na segunda sílaba ou **E** na última sílaba das palavras, o som da consoante é produzido por meio da vibração da ponta da língua em contato com o palato duro, tornando-a como **R** dobrado “vibrado”. Esse evento de dicção amazônica pôde ser percebido nas palavras **seRInqueiros** e **remadoREs**, onde a vibração do **R** parece ser fundamental para a formação vocabular e sentido da palavra.

Após essas observações, realizamos experimentações sonoras, aplicando o uso dessa maneira de entoar o **R**, buscando a junção entre a facilidade de emissão da voz de maneira saudável e o assemelhamento da fala do nativo amazônico durante o cantar dessa canção. Contudo, após a análise decidimos que em nosso estudo e interpretação dessa canção, iríamos optar pela utilização de **R** soproso, o qual se mostrou suave auditivamente e comum na fala do caboclo da região amazônica do Brasil.

Através de outras análises das características vocálicas oralizadas na poesia desta canção, também foi comum perceber dicotomias entre a maneira como as palavras estão escritas e como estas são faladas. Na dicção de todos os participantes, independentemente de sua naturalidade de origem, foi possível observar que a sílaba **DE**, a letra **E** soa como **I** e a consoante **D** soa como se estivesse seguida de **J** ou **G**. Ex: **DE = DJI / DGI**.

No caso dos participantes da pesquisa, percebemos que a produção dessa sílaba ocorre quando o dorso da língua toca a parte frontal do palato duro. Em outras regiões do Brasil esse processo é diferente. Normalmente, em outras regiões do país, para produzir a sílaba **DE**, a ponta da língua deve tocar os dentes *incisivos central e lateral*.

Com essa análise, percebemos que, em contraposição a outras regiões Brasileiras, como na região Sul e Sudeste, quando o caboclo amazônico declama a frase *é um violão DE amor e graça*, o ouvinte irá escutar *é um violão DJI amor e graça*, pois o processo de criação dessa sílaba diverge do que ocorre em outras regiões do Brasil. Outra observação está presente quanto ao uso de vogais específicas, por exemplo: o uso de acento agudo na vogal **O** foi recorrente, mesmo quando não havia acentuação. Apesar de essa característica ser observada com maior frequência no caso do participante nativo de Roraima, essa acentuação

também pode ser percebida na dicção de todos os moradores da Amazônia que foram gravados.

Se tomarmos como exemplo a análise da palavra *indolência*, a qual aparece no seguinte trecho: *na indolência dessas águas...* podemos perceber que a vogal **O**, quando foi entoada no meio da palavra, apresentou o uso de acentuação aguda na segunda sílaba, soando como ind**Ó**lência.

Com esse laboratório percebemos que, apesar de não ser um padrão do sotaque e dicção, essa acentuação na vogal **O** é comum à fala dos amazônicos. Ou seja, ao escutarmos o caboclo amazônico pronunciando algumas palavras com a letra **O** a partir da segunda sílaba, essa letra irá soar como **Ó** (acentuado de maneira aguda), tal característica de fala pode ser observada em palavras como *tamb**Ó**rim*, *fed**Ó**rento* e *mét**Ó**do* (*tamborim*, *fedorento* e *método*).

Com as análises realizadas baseadas na dicção dos moradores amazônicos enquanto oradores da poesia da canção *Remadores Seringueiros*, conseguimos compreender características de o uso de vogais e consoantes dos nativos e, conseqüentemente, aplicar esses vocábulos na nossa interpretação de maneira que mantivesse uma projeção vocal de qualidade, sem perder elementos de articulação das palavras que pertencessem ao regionalismo amazônico, o qual é um propósito inicial deste trabalho.

3.1.2.2 A dicção da canção amazônica *Farinhada*

Na Tabela 3, segue-se a descrição da dicção e sotaques de moradores da Amazônia, recolhidos através de gravação da leitura oralizada da poesia empregada à canção *Farinhada*.

Tabela 3 - Características de dicção por estado no texto de *Farinhada*

ESTADO	TEXTO	CARACTERÍSTICAS DA DICÇÃO OBSERVADAS
Acre	2	-Vogais seguidas por consoantes nasalizadas, ressoam na região do nariz de maneira clara. Ex: Rai AN do, pr EN sa...; -Na palavra G E nte, a vogal E soa nasalizada de maneira tão intensa que quase escuta-se Ji AN te; -A letra S soa como X no meio de algumas palavras. Ex: Tran X borda; -As palavras Senhor e Farinha soam como se não houvesse o H após o N . EX: Se NIOR e fari NIA .

Amapá	2	-A letra S soa como X no meio de todas as palavras. Ex: BuXcar, tranXborda e toXco; -Vogais seguidas por consoantes nasalizadas, ressoam na região do nariz de maneira clara. Ex: RaiANdo, prENsa...; -As palavras Senhor e Farinha soam como se não houvesse o H. EX: SeNIOR e fariNIA; -A palavra Linda soa como se a primeira sílaba fosse escrita com LH. Ex: LHinda.
Amazonas	2	-Vogais seguidas por consoantes nasalizadas, ressoam na região do nariz de maneira clara. Ex: RaiANdo, prENsa, caNTa...; -Na palavra GEnte, a vogal E soa nasalizada de maneira tão intensa que quase escuta-se JUNte; -As palavras farinha e farinhada, soam como se não existisse o H, houvesse separação silábica entre a segunda sílaba e as demais. Ex: FaRIN - a e FaRIN - ada;
Pará	2	-A letra S soa como X no meio de todas as palavras. Ex: BuXcar, tranXborda e toXco; -A letra S também soa como X no meio de palavras escritas com duas consoantes seguidas. Ex: Oscila soa como OsXila; -As palavras Senhor e Farinha soam como se não houvesse o H. EX: SeNIOR e fariNIA; -A palavra Linda soa como se a primeira sílaba fosse escrita com LH. Ex: LHinda.
Rondônia	2	-Vogais seguidas por consoantes nasalizadas, ressoam na região do nariz de maneira clara. Ex: RaiANdo, prENsa...; -A letra S não soa como X. Ex: BuScar, tranSborda e toSco; -As palavras farinha e farinhada, soam como se não existisse o H, houvesse separação silábica entre a segunda sílaba e as demais e o I soasse quase que como U. Ex: FaRUN - a e FaRUN - ada.
Roraima	2	-Vogais seguidas por consoantes nasalizadas, ressoam na região do nariz de maneira clara. Ex: RaiANdo, prENsa...; -A letra S não soa como X. Ex: BuScar, tranSborda e toSco; -As palavras farinha e farinhada, soam como se não existisse o H, houvesse separação silábica entre a segunda sílaba e as demais. Ex: FaRIN - a e FaRIN - ada;

Fonte: Gravação em áudio de moradores da Amazônia

Através da análise da leitura de *Farinhada*, percebemos que na dicção do participante de Roraima as palavras *farinha* e *farinhada* soaram como se não existisse o **H** e houvesse separação silábica entre a segunda sílaba e as demais. Ex: Fa**RIN** - a e Fa**RIN** - ada. No participante de Rondônia a palavra soou como se não existisse o **H** e houvesse separação silábica entre a segunda sílaba e as demais, porém a vogal **I** soou quase como **U**. Ex: Fa**RUN** - a e Fa**RUN** - ada. No Acre e Pará, as palavras *senhor* e *farinha* soam como se não houvesse o **H**. EX: Se**NIOR** e fari**NIA**.

A partir dessa análise, percebemos a maneira como as consoantes **N** e **H** se comportam na dicção de cada estado, visando a relação sonora apresentada

entre elas. Observamos também que para quase todos os participantes os vocábulos **NHA** e **NHO** foram quase abolidos na pronúncia e substituídos por **NIA**. Neste vocábulo a consoante **H** foi trocada pela vogal **I**, tornando então a dicção desta sílaba **NIA** ou **NIO**. Como no caso das palavras **fariNIA** e **SeNIOr**, demonstradas principalmente na dicção dos participantes do estado do Acre e Pará.

No caso de Rondônia, ficou mais evidente a distinção na dicção, pois a maneira como a participante leu a poesia apresentou novos elementos, pois aboliu o uso do **H** e também substituiu a vogal **I** por **U**, oferecendo uma maneira distinta de pronúncia para estas palavras, exemplos: **FaRUN** - a e **FaRUN** - ada.

Percebemos também que para todos os participantes, vogais seguidas de consoantes que usam de ressonância *nasal*, quando foram faladas, produziram som nasalizado de maneira intensa, tornando a dicção das palavras quase que completamente nasais. A exemplo disso, temos o caso das palavras: **RaiANdo**, **prENsa**, onde a consoante **N** demonstrou relevante força latente durante a emissão. É válido ressaltar que mais especificamente no caso do participante nativo do Acre, essa característica vocálica foi tão acentuada, que na palavra **GEnte**, a vogal **E** soou tão nasalizada que quase escutou-se **JiANte**.

Estas características observadas nas dicções fortaleceram a ideia discutida no subcapítulo 3.1.1 *O posicionamento da voz nos ressonadores*, no qual, falamos sobre a opção de uso de uma ressonância que invista também na vibração nasal, com o intuito de aproximar a maneira de cantar com a imitação vocal de fala natural dos nativos da Amazônia Brasileira.

Outro detalhe da dicção foi apresentado quanto ao uso da consoante **S**, a qual demonstrou variações quanto à sua maneira de ser falada, sobretudo para o nativo do estado do Pará. Na fala deste, a consoante **S**, em muitas ocasiões, foi substituída por **X**, tornando “chiado” o som de algumas palavras, como por exemplo, nas palavras *buscar*, *transborda* e *tosco*, as quais soaram como **buXcar**, **tranXborda** e **toXco**. Esse fenômeno vocálico também se apresentou no meio de palavras escritas com duas consoantes seguidas, como no caso do **SC** na palavra *oscila* que soou como **osXila**. Tal característica também pôde ser observada na dicção do nativo do estado do Acre, porém de maneira menos corriqueira, sendo apresentado somente na palavra *transborda*, a qual soou como **TranXborda**.

Devido ao fato de essa característica da fala estar presente em apenas dois dos participantes, resolvemos não adotar em nossa interpretação, tendo em vista que a substituição constante do **S** por **X** está presente na dicção de nativos de outros estados do Brasil, como é o caso dos nativos do Rio de Janeiro (cariocas).

A análise da oralização do texto da canção *Farinhada*, demonstrou uma pluralidade de características vocálicas apresentadas na fala dos nativos da Amazônia, possivelmente, pelo fato de a poesia da canção possuir uma variedade de palavras específicas da região em questão, o que pode ter ocasionado maior apropriação quanto à maneira de falar dos nativos entrevistados.

Essa análise nos permitiu perceber os vocábulos do caboclo amazônico em seu cerne, pois através desta canção, os entrevistados puderam proferir suas palavras comuns e com certa autoridade, gerando confiança na hora de oralizar.

Cabe válido ressaltar que alguns dos participantes relataram sentir receio em realizar a leitura, mas quando se tratou de ler palavras comuns ao seu dialeto, esse receio foi rompido.

Através da coleta de material dessa canção, conseguimos encontrar características da fala amazônica de maneira mais aprofundada, e consequentemente, utilizar esses padrões em nossa interpretação vocal para a canção.

3.1.2.3 A dicção da canção amazônica *Jurití*

Na Tabela 4, segue-se a descrição da dicção e sotaques de moradores da Amazônia, recolhidos através de gravação da leitura oralizada da poesia empregada à canção *Jurití*.

Tabela 4 - Características de dicção por estado no texto de *Jurití*.

ESTADO	TEXTO	CARACTERÍSTICAS DA DICÇÃO OBSERVADAS
Acre	3	-Vogais seguidas por consoantes nasalizadas, ressoam na região do nariz de maneira clara. Ex: GEM ido, iNst Ante... -A consoante T quando antecede I é pronunciada através do encostar do dorso e ponta da língua no palato duro, fazendo com que a junção dessas duas letras soe como TCHI . Ex: Jurit TCHI ; -A letra E , em alguns momentos é substituída por I Ex: Trist I , d I , t I ; -A palavra, minha , soa como se não existisse o H . Ex: mi N ia;

		-Na sílaba DE, a letra E soa como I e a consoante D soa como se estivesse seguida de J ou G. Ex: DE = DJI / DGI; Usa-se R soproso no final das palavras. Ex: MorreR.
Amapá	3	-Vogais seguidas por consoantes nasalizadas, ressoam na região do nariz de maneira clara. Ex: GEMido, iNstAnte... -A consoante T quando antecede I é pronunciada através do encostar do dorso e ponta da língua no palato duro, fazendo com que a junção dessas duas letras soe como TCHI. Ex: JuriTCHI; -A letra E, em alguns momentos é substituída por I Ex: TristI, dI, tI; -A letra S soa como X no início, meio e final de todas as palavras. Ex: DeuX, naX, cordaX, DeuX; -No final de todas as palavras, a letra Z soa como X Ex: Faz=FaX, voZ=voX; -Na sílaba DE, a letra E soa como I e a consoante D soa como se estivesse seguida de J ou G. Ex: DE = DJI / DGI; -A palavra, minha, soa como se não existisse o H. Ex: miNia;
Amazonas	3	-Vogais seguidas por consoantes nasalizadas, ressoam na região do nariz de maneira clara. Ex: GEMido, iNstAnte... -A consoante T quando antecede I é pronunciada através do encostar do dorso e ponta da língua no palato duro, fazendo com que a junção dessas duas letras soe como TCHI. Ex: JuriTCHI; -A letra E, em alguns momentos é substituída por I Ex: TristI, dI, tI; -A palavra, minha, soa como se não existisse o H. Ex: miNia; -Na palavra eSte, a letra S soa como X, portanto soa como eXte; -No final da palavras faz, a letra Z soa como X Ex: Faz=FaX; - A palavra voZ, soa como voÍS; -Na sílaba DE, a letra E soa como I e a consoante D soa como se estivesse seguida de J ou G. Ex: DE = DJI / DGI; Usa-se R soproso no final das palavras. Ex: MorreR.
Pará	3	-Vogais seguidas por consoantes nasalizadas, ressoam na região do nariz de maneira clara. Ex: GEMido, iNstAnte... -A consoante T quando antecede I é pronunciada através do encostar do dorso e ponta da língua no palato duro, fazendo com que a junção dessas duas letras soe como TCHI. Ex: JuriTCHI; -A letra E, em alguns momentos é substituída por I Ex: TristI, dI, tI; -A letra S soa como X no início, meio e final de todas as palavras. Ex: DeuX, naX, cordaX; A Vogal O, quando aparece na última sílaba da palavra, soa como se fosse substituída pela vogal U. Ex: Iremos soa como IremUX; -No final de todas as palavras, a letra Z soa como X antecedita pela letra I. Ex: Faz=FaIX, voZ=voIX; -Na sílaba DE, a letra E soa como I e a consoante D soa como se estivesse seguida de J ou G. Ex: DE = DJI / DGI; -A palavra, minha, soa como se não existisse o H. Ex: miNia;
Rondônia	3	-Vogais seguidas por consoantes nasalizadas, ressoam na região do nariz de maneira clara. Ex: GEMido, iNstAnte... -A consoante T quando antecede I é pronunciada através do encostar do dorso e ponta da língua no palato duro, fazendo com que a junção dessas duas letras soe como TCHI. Ex: JuriTCHI; -A letra E, em alguns momentos é substituída por I Ex: TristI, dI, tI; -A palavra alma, soa nasalizada como se houvesse uma acentuação na primeira letra. Ex: Âlma; -No final de todas as palavras, a letra Z soa antecedita pela letra I. Ex: Faz=FaZ, voZ=voIZ, feZ=felIZ; -Na sílaba DE, a letra E soa como I e a consoante D soa como se

		estivesse seguida de J ou G . Ex: DE = DJI / DGI ; Usa-se R soproso no final das palavras. Ex: Morre R .
Roraima	3	-Vogais seguidas por consoantes nasalizadas, ressoam na região do nariz de maneira clara. Ex: GEM ido, iNSt Ante... -A consoante T quando antecede I é pronunciada através do encostar do dorso e ponta da língua no palato duro, fazendo com que a junção dessas duas letras soe como TCHI . Ex: Juri TCHI ; -A letra E , em alguns momentos é substituída por I Ex: Trist I , dI , tI ; -Na sílaba DE , a letra E soa como I e a consoante D soa como se estivesse seguida de J ou G . Ex: DE = DJI / DGI ; Usa-se R soproso no final das palavras. Ex: Morre R .

Fonte: Gravação em áudio de moradores da Amazônia

Quando analisamos a dicção apresentada pelos participantes da pesquisa, enquanto leram a poesia da canção *Jurití*, um dos primeiros aspectos que observamos foi a maneira particular como os nativos da região amazônica pronunciam a sílaba **TI**. Para pronunciar esta sílaba da maneira como ela está escrita é necessário encostar a ponta da língua nos dentes *incisivos centrais* do *arco superior* e parte do dorso da língua na região frontal do *palato duro*. Esse procedimento de produção desta sílaba é comum na fala de nativos de outras regiões do Brasil, porém, na dicção dos participantes desta pesquisa, a produção da sílaba é realizada através de um procedimento divergente.

Na dicção do caboclo amazônico, quando a consoante **T** antecede a vogal **I**, esta é pronunciada encostando o dorso e ponta da língua no palato duro, fazendo com que a junção dessas duas letras soe como **TCHI**, e não **TI**. Por esse motivo, quando os nativos da região amazônica falam palavras como Juriti, a qual leva o título da canção, esta soa como Juri**TCHI**. Esse fenômeno linguístico pode ser observado em outras palavras comuns ao vocabulário amazônico, como nos casos de **TCH**imão (timão), **TCH**ijolo (tijolo), Jabu**TCHI** (jabuti), entre outras.

Além desta característica percebida, também observamos que a letra **E**, em alguns momentos é substituída por **I**, como no caso das palavras *triste*, *de* e *te*, que soam como Trist**I**, **dI**, **tI**. Esse outro fenômeno vocálico, faz com que a palavra *triste*, também se classifique no padrão **TCHI**, apresentado anteriormente. Então, mesmo que esta palavra seja terminada com a vogal **E**, o fato da substituição sonora de **E** por **I**, faz com que a palavra também soe com **TCHI**, ou seja, trist**TCHI**.

Ainda sobre este evento em que a vogal **E** é substituída por **I** durante a fala, observamos que tal fenômeno vocálico também permite a realização de mudanças quanto a pronúncia da junção entre a consoante **D** e a vogal **E**, pois o fato de **E**,

neste contexto, ser substituído por **I**, faz com que quando o nativo da região fale esta sílaba, ao invés de soar como escrita **DE**, soe como **DI**.

De acordo com o mencionado anteriormente na análise da dicção da poesia de *Remadores Seringueiros*⁶⁵, a consoante **D**, quando acompanhada do **I**, soa como **DJI** ou **DGI**. Logo, podemos observar que na leitura da poesia da canção *Jurití* este fenômeno reaparece e fortalece a ideia de que esta maneira de falar tal sílaba é um padrão dentro da dicção do caboclo amazônico. Observamos também que na dicção de todos os participantes, as vogais seguidas por consoantes nasalizadas ressoam na região do nariz de maneira clara.

Se tomarmos como exemplo o caso das palavras **GEMido** e **iNstANte**, podemos observar que a nasalidade se faz presente durante o entoar e, por isso, caracteriza-se como vocábulo comum do caboclo amazônico. Tal fenômeno foi percebido anteriormente na leitura das poesias de outras canções. Portanto, compreendemos que o uso de entoação vocal nasalizada, também faz parte da fala comum aos nativos da região amazônica, e por esse motivo, com o intuito de representar tal dicção, foi utilizada na interpretação das canções.

Com esta análise de dicção do nativo da região amazônica brasileira, oralizando a poesia da canção *Jurití*, percebemos a existência de características vocálicas que até aqui não haviam sido identificadas. A substituição do **E** por **I** e o uso do **TCHI** para representar **TI**, são fenômenos vocálicos que identificam a dicção e o sotaque desse povo, e que foram de grande valor para a representatividade regional empregada na nossa interpretação e pesquisa e, por tais observações, essas características da fala serão por nós utilizadas na realização desse repertório.

3.1.2.4 A dicção da canção amazônica *Boi Bumbá*

Na Tabela 5, segue-se a descrição da dicção e sotaques de moradores da Amazônia, recolhidos através de gravação da oralizada da poesia empregada à canção *Boi Bumbá*.

⁶⁵ Ver página 109

Tabela 5 - Características de dicção por estado no texto de *Boi Bumbá*

ESTADO	TEXTO	CARACTERÍSTICAS DA DICÇÃO OBSERVADAS
Acre	4	-Vogais seguidas por consoantes nasalizadas e vogais acentuadas com ~, ressoam na região do nariz de maneira clara. Ex: SAMbANdu, batucANdu, surgINDo e nÃo; -Palavras com NHO, soaram como NIU. Ex: Marinho = MariNIU, devagarinho = DivagariNIU, santinho = santiNIU; -A vogal O quando apresentada no final da palavra, soa como U. Ex: sambandO = sambandU, surgindO = surgindU, dormindO = dormindU...
Amapá	4	-Vogais seguidas por consoantes nasalizadas e vogais acentuadas com ~, ressoam na região do nariz de maneira clara. Ex: SAMbANdu, batucANdu, surgINDo, DormINDo e nÃo; -A palavra Devagarinho, soa como se na primeira sílaba, a vogal E fosse substituída pela vogal I. Ex: DivagariNIU -Palavras com NHO, soaram como NIU e com NHA como NIA. Ex: Marinho = MariNIU, devagarinho = DivagariNIU, santinho = santiNIU, minha = miNIA -A palavra <i>Ele</i>, soa como se houvesse a letra H após o L. Ex: eLHe; -A vogal O quando apresentada no final da palavra, soa como U. Ex: fagulhandO = fagulhandU, surgindO = surgindU, dormindO = dormindU...
Amazonas	4	-Vogais seguidas por consoantes nasalizadas e vogais acentuadas com ~, ressoam na região do nariz de maneira clara. Ex: SAMbANdu, batucANdu, surgINDo e nÃo; -A palavra hoje, soa como se a vogal E fosse anulada, deixando apenas o som da consoante J. Ex: HoJJ..; -Palavras que terminam com o fonema INHO, soam com se a vogal I fosse nasalizada Ĩ e NHO fosse substituído por HUM, dando impressão auditiva de, haver separação entre I e NHO e NHO soar como HUM. Ex: Marinho = MariĨ-HUM, devagarinho = DivagariĨ-HUM, santinho = santiĨ-HUM; -A vogal O, quando apresentada no final da palavra, soa como U. Ex: fagulhandO = fagulhandU, surgindO = surgindU, dormindO = dormindU, batucando = batucandU...
Pará	4	-Vogais seguidas por consoantes nasalizadas e vogais acentuadas com ~, ressoam na região do nariz de maneira clara. Ex: SAMbANdu, batucANdu, surgINDo e nÃo; -Palavras com NHO, soaram como NIU e com NHA como NIA. Ex: Marinho = MariNIU, devagarinho = DivagariNIU, santinho = santiNIU, minha = miNIA -A palavra <i>Ele</i>, soa como se houvesse a letra H após o L. Ex: eLHe; -A vogal O quando apresentada no final da palavra, soa como U. Ex: fagulhandO = fagulhandU, surgindO = surgindU, dormindO = dormindU...
Rondônia	4	-Vogais seguidas por consoantes nasalizadas e vogais acentuadas com ~, ressoam na região do nariz de maneira clara. Ex: SAMbANdu, batucANdu, surgINDo e nÃo; -A palavra hoje, soa como se a vogal E fosse substituída por I. Ex: HoJ -Palavras que terminam com o fonema INHO, soam com se a vogal I fosse nasalizada Ĩ e NHO fosse substituído por HUM, dando impressão auditiva de, haver separação entre I e NHO e NHO soar como HUM. Ex: Marinho = MariĨ-HUM, devagarinho = DivagariĨ-HUM, santinho = santiĨ-

		HUM; -A vogal O quando apresentada no final da palavra, soa como U . Ex: fagulhand O = fagulhand U , surgind O = surgind U , dormind O = dormind U ...
Roraima	4	-Vogais seguidas por consoantes nasalizadas e vogais acentuadas com ~, ressoam na região do nariz de maneira clara. Ex: SAMbANdu, batucANdu, surgINdo e nÃo; -A palavra hoje, soa como se a vogal E fosse substituída por I . Ex: Hojl -Palavras com NHO , soaram como NIUM . Ex: Marinho = Mar INIUM , devagarinho = Divagari NIUM , santinho = santi NIUM ; -A vogal O quando apresentada no final da palavra, soa como U . Ex: fagulhand O = fagulhand U , surgind O = surgind U , dormind O = dormind U ..

Fonte: Gravação em áudio de moradores da Amazônia

Nesta coleta da dicção dos nativos amazônicos, que foi analisada através da leitura oralizada da poesia da canção *Boi Bumbá*, pudemos perceber particularidades que despertaram certa curiosidade.

A primeira delas foi a substituição sonora de **E** por **I**, a qual já havia sido mencionada na subseção 3.1.2.3 *A dicção da canção amazônica Jurití*.

A segunda particularidade foi apresentada no entoar das sílabas **NHA** e **NHO**. Nenhum dos participantes entoou essas sílabas conforme a escrita, mas sim, algumas variações que se aproximavam da maneira como esta é escrita. Dentre essas variações, foi possível observar **NIO**, **NIU**, **NIUM**, **Ĩ-HUM** e **NIA**. Esta divergência entre escrita e fala não se deteve padronizada entre os participantes da pesquisa. Na realidade, essa mudança foi oscilante entre os estados da região amazônica que foram analisados. Por exemplo: Os participantes dos estados do Acre, Amapá e Pará, quando falaram as palavras *marinho*, *devagarinho* e *santinho*, entoaram a última sílaba, usando **NIU**, tornando o som de fala dessas mesmas palavras como *mar**NIU***, *devagari**NIU*** e *santi**NIU***. Os participantes dos estados de Amazonas e Rondônia, quando entoaram essas mesmas palavras, substituíram a última sílaba por **Ĩ-HUM**, dando impressão auditiva de que a vogal **I** a qual antecede a última sílaba da palavra **NHO**, é acompanhada por um som tão nasalizado que é quase palatal, portanto, soa quase que como uma pausa sonora entre **I** e **NHO**, tornando assim, o som das palavras *marinho*, *devagarinho* e *santinho*, como Mar**Ĩ-HUM**, Divagar**Ĩ-HUM**, sant**Ĩ-HUM**.

Diferentemente aos demais participantes, os nativos do estado de Roraima, quando leram as palavras em questão, demonstraram uma maneira divergente de

entoá-las. No participante de Roraima, da mesma forma que os demais participantes, a vogal **E**, foi Substituída por **I**, porém, a sílaba **NHO**, quando aparecia no final das palavras *marinho*, *devagarinho* e *santinho*, soava como **NIUM**, tornando o final das palavras nasalizado e anulando o som que a letra **H** possui quando encontrada entre **N** e **O**. Dessa forma, as palavras em questão, quando faladas pelo nativo do estado de Roraima, soaram como *MariNIUM*, *DivagariNIUM* e *santiNIUM*.

Com relação ao uso da variação silábica **NIA**, foi possível perceber que os participantes dos estados do Amapá e Pará, quando falam palavras com a sílaba **NHA**, substituem a sonoridade do **H** por **I**. Essa variação faz com que a palavra: *Minha* soe como *miNIA*.

Essas análises se mostraram relevantes à proposta da nossa pesquisa porque, através delas, foi possível fortalecer a ideia de que a nasalidade é um fator presente na dicção e sotaque do caboclo amazônico e que, por estar tão presente, não deve ser excluída do processo representativo vocálico durante a interpretação do repertório. Outro ponto que acreditamos ser válido aparece através da percepção de que a junção **NH**, não se aplica em todos os moldes de vocábulos pertencentes a fala desse grupo de pessoas. Existem palavras em que essa junção é explícita no entoar, mas em algumas situações, o **H** torna-se um expectador da escrita e não possui grau tão relevante durante o falar do caboclo amazônico.

Por essas compreensões, optamos por incluir em nossa interpretação vocal o uso das sílabas **NIO** e **NIA** para entoar algumas palavras do nosso repertório, como por exemplo *marinho*, a qual irá soar como *mariniNIO* e *minha* que irá soar como *miNIA*. Acreditamos que essa opção irá, durante o canto, nos aproximar mais ainda da maneira de vocalização do caboclo amazônico, e essa é uma das propostas que buscamos com essa pesquisa.

3.1.2.5 A dicção da canção amazônica *Meu Boi Vai-se Embóra*

Na Tabela 6, segue-se a descrição da dicção e sotaques de moradores da Amazônia, recolhidos através de gravação oralizada da poesia empregada à canção *Meu Boi Vai-se Embóra*.

Tabela 6 - Características de dicção por estado no texto de *Meu Boi Vai-se Embóra*

ESTADO	TEXTO	CARACTERÍSTICAS DA DICÇÃO OBSERVADAS
Acre	5	-Na frase Vai-se Embora, a sílaba SE soa como se estivesse ligada a palavra Embora e, a vogal E, dessa mesma sílaba, soa como I. Ex: Vai SIMbora; -O som da letra S é realizado em duas etapas. Primeiro por meio do contato do meio da língua com o palato duro, seguido pelo do contato entre as laterais, esquerda e direita da língua com o primeiro e o segundo dente molar superior; -A letra R, quando aparece no final da palavra, tem o seu som praticamente anulado. Ex: SaiR soa como Saí, Fazer soa como FazÊ; -A letra R, quando aparece no meio da palavra, em duplicidade, soa semelhante a segunda etapa da produção da letra S. Pelo contato entre as laterais esquerda e direita da língua com o primeiro e o segundo dente molar superior; Ex: MoRRer.
Amapá	5	-Na frase Vai-se Embora, a sílaba SE soa como se estivesse ligada a palavra Embora e, a vogal E, dessa mesma sílaba, soa como se fosse antecedida pela vogal I. Ex: Vai SIEmbora; -O som da letra S é realizado em duas etapas. Primeiro por meio do contato do meio da língua com o palato duro, seguido pelo do contato entre as laterais esquerda e direita da língua com o primeiro e o segundo dente molar superior; -Na letra S em final de palavras, soa como se fosse a letra X. Ex: AdeuS soa como AdeuX; -A letra R, quando aparece no meio da palavra, em duplicidade, soa semelhante a segunda etapa da produção da letra S. Pelo contato entre as laterais esquerda e direita da língua com o primeiro e o segundo dente molar superior; Ex: MoRRer.
Amazonas	5	-Na frase Vai-se Embora, a sílaba SE soa como se estivesse ligada a palavra Embora e, a vogal E, dessa mesma sílaba, soa como I, seguido de E. Ex: Vai SIEMbora; -O som da letra S é realizado em duas etapas. Primeiro por meio do contato do meio da língua com o palato duro, seguido pelo do contato entre as laterais, esquerda e direita da língua com o primeiro e o segundo dente molar superior; -A letra R, quando aparece no final da palavra, tem o seu som praticamente anulado. Ex: SaiR soa como Saí, Fazer soa como FazÊ; -A letra R, quando aparece no meio da palavra, em duplicidade, soa semelhante a segunda etapa da produção da letra S. Pelo contato entre as laterais esquerda e direita da língua com o primeiro e o segundo dente molar superior; Ex: MoRRer.
Pará	5	-Na frase Vai-se Embora, a sílaba SE soa como se estivesse ligada a palavra Embora e, a vogal E, dessa mesma sílaba, soa como I. Ex: Vai SIMbora; -O som da letra S é realizado em duas etapas. Primeiro por meio do contato do meio da língua com o palato duro, seguido pelo do contato entre as laterais, esquerda e direita da língua com o primeiro e o segundo dente molar superior;

		-Na letra S em final de palavras, soa como se fosse a letra X . Ex: Adeu S soa como Adeu X ; -A palavra <i>Ele</i> , soa como se houvesse a letra H após o L . Ex: e L He; -A letra R , quando aparece no meio da palavra, em duplicidade, soa semelhante a segunda etapa da produção da letra S . Pelo contato entre as laterais esquerda e direita da língua com o primeiro e o segundo dente molar superior; Ex: Mo RR er;
Rondônia	5	-Na frase Vai-se Embora, a sílaba SE soa como se estivesse ligada a palavra Embora e, a vogal E , dessa mesma sílaba, soa como I . Ex: Vai SIM bora; -O som da letra S é realizado em duas etapas. Primeiro por meio do contato do meio da língua com o palato duro, seguido pelo do contato entre as laterais, esquerda e direita da língua com o primeiro e o segundo dente molar superior; -A letra R , quando aparece no meio da palavra, em duplicidade, soa semelhante a segunda etapa da produção da letra S . Pelo do contato entre as laterais esquerda e direita da língua com o primeiro e o segundo dente molar superior; Ex: Mo RR er;
Roraima	5	-Na frase Vai-se Embora, a sílaba SE soa como se estivesse ligada a palavra Embora e, a vogal E , dessa mesma sílaba, soa como se fosse antecedida pela vogal I . Ex: Vai SI Embora; -O som da letra S é realizado em duas etapas. Primeiro por meio do contato do meio da língua com o palato duro, seguido pelo do contato entre as laterais, esquerda e direita da língua com o primeiro e o segundo dente molar superior; -A letra R , quando aparece no meio da palavra, em duplicidade, soa semelhante a segunda etapa da produção da letra S . Pelo do contato entre as laterais esquerda e direita da língua com o primeiro e o segundo dente molar superior; Ex: Mo RR er;

Fonte: Gravação em áudio de moradores da Amazônia

A respeito da pronúncia na poesia da canção *Meu Boi Vai-se Embóra*, percebemos que na dicção de todos os participantes a relação existente entre a pronúncia das consoantes **S** e **R** possuem maneiras semelhantes de serem produzidas. É possível dizer que na pronúncia do caboclo amazônico, a consoante **R** soa como uma variação da pronúncia da consoante **S**. Para explicar melhor essa observação, primeiro falaremos sobre como acontece a produção do **S**. A partir dessa explicação, relataremos qual a relação dessa consoante com a consoante **R** no ato da produção.

Para falar palavras como *Sair* e *Sem*, nas quais a consoante **S** aparece no início, existe um processo de produção do som dessa consoante que ocorre em duas etapas. Primeiro, é realizado um sopro que soa como se estivesse apertado, gerando um som semelhante ao vento em atrito, que acontece devido a pressão

do sopro vindo dos pulmões passando pela boca e entrando em contato com o meio da língua que, por sua vez, faz um movimento de força contrária ao palato duro. A segunda etapa de produção da consoante **S** acontece através do relaxamento do meio da língua que estava pressionando o palato duro, deixando então a passagem de ar livre. Para concluir, cria-se um contato entre as laterais, esquerda e direita da língua com o primeiro e o segundo dente molar superior, tornando assim o som dessa consoante, primeiramente, preso e posteriormente soproso e livre.

Com essa análise realizada sobre a produção da consoante **S**, percebemos que o nativo da região amazônica do norte Brasil, para produzir o som da consoante **R**, realizou somente a segunda etapa da produção da consoante **S**. Ou seja, as laterais da língua encostam-se aos dentes molares, deixando o sopro livre, o que ocasiona a produção do **R** soproso, o qual se mostrou característico à dicção do caboclo Amazônico e, portanto, foi adotado como padrão interpretativo na nossa pesquisa.

Em palavras da poesia da canção *Meu boi vai-se Embóra*, como *Morrer*, *Fazer*, *Sair* e demais palavras onde **S** ou **R** aparecem, optou-se por, no momento de pronunciar as palavras, usar dessa relação apresentada para cantar, pois com as experimentação e análises realizadas, percebemos que são eficazes e representativas do sotaque amazônico.

3.1.2.6 Características observadas na dicção do caboclo amazônico

Através das análises de sotaque e dicção, compreendemos que as particularidades empregadas na linguagem utilizada pelo caboclo amazônico estão naturalmente relacionadas com o seu meio de vida e sua comunidade. Após esta percepção, consideramos válido à nossa interpretação, utilizar os parâmetros de dicção naturais da fala desse povo, pois a partir dessas análises, de experimentações e interpretações aplicadas, foi possível aproximar-se da cultura e compreender o conceito de ser amazônico.

Em consonância a ideia de linguagem como imersão ao contexto cultural, Portilho (2013, p. 08) argumenta que:

Além de a visão de mundo de uma comunidade de fala ser representada pela linguagem, está intrinsecamente ligada ao pensamento e também à cultura, considerando-se que todo resultado da ação humana pertence à cultura, incluindo as variedades linguísticas que identificam distintas comunidades de fala.

Seguem-se algumas características de sotaque percebidas durante a coleta de dados realizada com os participantes nativos.

Uma característica da fala amazônica que se mostrou constante nos sujeitos participantes, nativos dos estados do Pará e Amapá foi a pronúncia das letras **S** e **Z**, as quais eram entoadas de maneira distinta dos demais participantes. Por exemplo: na dicção dos Paraenses e Amapaenses a letra **S** soa como **X** no início, meio e final de todas as palavras das poesias.

Na poesia da canção *Jurití*, palavras como *cordas*, soaram como corda**X**. Em *Remadores Seringueiros*, as palavras: *esvoaça* e *seringueiros*, soaram e**X**voaça e seringueiro**X**; em *Farinhada*, as palavras *buscar*, *transborda* e *tosco*, soaram bu**X**car, tran**X**borda e to**X**co; em *Meu Boi Vai-se Embóra*, a palavra *adeus* soou como Adeu**X**. Já na canção *Boi Bumbá*, esse fenômeno linguístico não foi observado.

Com relação ao uso do **Z** na dicção dos nativos desses mesmos estados, observamos que no final das palavras, a letra **Z** soa como **X**. Esse fenômeno pôde ser percebido na leitura da poesia da canção *Jurití*, onde as palavras: *faz* e *voz*, soaram Fa**X** e vo**X**.

Através dessas análises, percebemos que esse fenômeno linguístico, por ser corriqueiro, é característico da fala dos nativos desses estados, portanto compreendemos que é um elemento vocálico da fala dos moradores da Amazônia brasileira que se mostrou eficaz na nossa interpretação vocal, pois apresentou uma parcela do regionalismo que buscamos em nossa pesquisa.

Outra característica comum à fala dos nativos amazônicos que conseguimos observar em nossa recolha e análise, foi a nasalidade evidente. Durante a leitura oralizada dos textos empregados às canções, todos os participantes demonstraram certa excessividade na produção de sons nasalizados enquanto oralizaram as palavras que continham vogais acompanhadas das consoantes **M** e **N**. O mesmo ocorria na entoação de vogais sinalizadas com **TIL(-)**.

De acordo com Portilho (2013, p. 20) “os fatores ambientais agregam tanto aspectos físicos que circundam uma comunidade de fala (relevo, clima, vegetação),

como aspectos sociais”. Os idiomas indígenas são ricos em nasalidade, e o fato de a região amazônica estar imersa em território indígena, pode ter influenciado a linguagem falada pelos nativos amazônicos.

É possível que, por meio de assimilação auditiva, o caboclo amazônico agregou características nasais indígenas nos seus vocábulos. Crystal (2000, p. 33) fala que a assimilação é definida pela “influência exercida por segmento de som sobre a articulação de outro, de forma que os sons se tornem mais parecidos, ou mesmo idênticos”. Para Portilho (2013, p. 20) “a língua reflete o ambiente físico que, por sua vez, já sofreu interferências de forças sociais, pois a influência da parte social molda a ambiental” (*Ibidem.*).

Tendo em vista a força latente que o ambiente exerce sobre a linguagem do indivíduo e levando em consideração o fator geográfico da localização em que a região amazônica se encontra, entende-se que a proximidade exercida pelas linguagens indígenas é um fator relevante que influencia a nasalidade apresentada na fala do nativo amazônico.

Miranda e Baraúna (2019, p. 226 -231) realizaram uma pesquisa da tipologia em línguas indígenas brasileiras, na qual apresentam um estudo a respeito da nasalidade em seis dessas línguas de duas grandes famílias, a Tupi-guarani e Aruák. As autoras fazem análises distintas para os idiomas de seis tribos.

Na Tabela 7, organizada com o intuito de facilitar as distinções observadas pelas autoras, são mostradas características de nasalidade percebidas em seis idiomas indígenas.

Tabela 7 - Características de nasalidade observadas em seis idiomas indígenas

TRIBO ANALISADA	CARACTERÍSTICAS DE NASALIDADE
<i>Parakanã.</i>	“Tem como gatilho de nasalidade apenas consoantes fonologicamente nasais /m, n/. A língua não apresenta vogais fonologicamente nasais /i, i, e, o, a/[...]” (p. 226)
<i>Mbyá</i>	“Apresenta dois tipos de gatilhos de nasalidade: consoantes nasais /m, n, ŋ, ŋʷ/ e vogais fonologicamente nasais /ĩ, ỹ, ü, ẽ, õ, ã/” (p.226)
<i>Guajá</i>	“Exibe N e Ñ desencadeando a nasalidade. Os alvos são vogais, glides e líquidas. A nasalidade condicionada por N é local, uma vez que apenas nasaliza a vogal que a antecede, enquanto que a nasalidade desencadeada por Ñ nasaliza toda a palavra, configurando-se em uma nasalidade a longa distância”. (p. 227)

<i>Mehináku</i>	“Apresenta como gatilho do processo apenas a vogal alta anterior /i/ precedendo os alvos da palatalização ⁶⁶ , que são os segmentos /p, m, n, w, t, k/”. (p. 230)
<i>Palikur</i>	“Ocorre a africacão das alveolares /t/ e /d/ e a palatalização da nasal /n/ que, portanto, constituem-se como alvos do processo e originam, respectivamente, os segmentos [tʃ], [dʒ] e [ɲ]”. (p. 231)
<i>Paresi</i>	“a palatalização é engatilhada por /i/ ou /j/ precedendo os segmentos /b, ɸ, w, r, d, l, m, k, h, n/, que são, desse modo, os segmentos alvo. O resultado desta palatalização são, respectivamente, os fones [bj, ɸj, wj, dj, lj, mj, kj, hj]. (p. 231)

Fonte: Miranda e Baraúna (2019, p. 226 -231); autor.

Através das análises de Miranda e Baraúna (2019), conseguimos relacionar a nasalidade apresentada nos idiomas indígenas com a do caboclo amazônico, característica esta que foi possível ser observada por meio da leitura oralizada que os caboclos amazônicos fizeram.

O laboratório foi essencial para fortalecer a ideia de que especificidades em vocábulos dos povos nativos da Amazônia estão ligadas ao contato que esses moradores ou os seus antepassados tiveram com os indígenas que habitam nessas regiões.

Pode-se dizer que a assimilação natural humana, foi um fator relevante para que a impoção vocal do caboclo amazônico fosse influenciada a se assemelhar com a do indígena desta mesma região do Brasil e, posteriormente se disseminasse, tornando-se uma linguagem particular de povos da Amazônia.

3.1.3 Relação texto e música: conceitos da poética textual aplicados à interpretação vocal

A compreensão da poesia empregada às canções que analisamos neste trabalho é fator relevante para a sua interpretação, pois entender o contexto empregado à música é uma das principais características que torna a canção amazônica parte do folclore desta região do Brasil. Por esse motivo, é importante que o intérprete compreenda a identidade do caboclo amazônico em seu cerne e

⁶⁶ Entende-se como palatais movimentos internos que transferem o som das vogais e consoantes para a região do palato mole, podendo gerar um som vocal nasalizado.

conheça tal identidade, através da observação e interpretação do contexto implícito na música.

Compreendendo a relação deste homem com a natureza na qual habita, o intérprete será capaz de narrar à história figurada na composição, tendo em vista que o texto poético é parte da canção e, portanto, deve ser interpretado de maneira que o ouvinte venha a compreender o contexto apresentado, levando em consideração características da localidade e fatores históricos proveniente da época em que a canção foi composta. Barros (2019, p.22) faz um relato da importância que o texto tem no discurso musical, de modo a compreender que ele faz parte de todo o contexto e revela-se altamente relevante para a concepção do sentido apresentado em uma canção.

A respeito da importância da palavra, da poesia escrita para a música, Quintiliano fala que “Se a música desprovida de palavras possui tal “força latente” sobre os homens, então, a música das palavras, ou melhor, a materialidade sonora da palavra condicionada pelo sentido específico de sua dimensão racional, terá força maior”. E acrescenta que “a composição conforme-se à pronúncia do discurso, e esta, por sua vez, à natureza da matéria tratada, pois, de forma, poderia corromper o sentido da ideia que se pretende fazer conhecer.

Ainda sobre a relevância do texto como meio de transmissão para o sentido da música, Barros (2019, p.26) escreve: “Platão reconhece na música uma capacidade de chegar, por meio do ouvido ao mais fundo da alma [...]”. Acrescenta o autor “contudo, por seu aspecto finito e mutável, só encontra seu valor à medida que se associa à palavra [...]”.

Tais pensamentos concordantes, quando direcionados para a poesia contida nas composições de Waldemar Henrique que foram adotadas para essa pesquisa, realçam o fato de que o texto poético apresentado faz parte da composição musical, pois este faz alusão ao contexto histórico e social no qual o compositor utilizou como gênese para a criação das canções.

O fato de a poética das canções fazer abordagem dos temas relacionados ao cotidiano do morador da Amazônia e esta possuir elementos que representam a fauna, a flora e costumes desta região, caracteriza a poesia destas canções como parte de efeitos que representam elementos amazônicos. Outro componente sobre a representação de elementos amazônicos nas canções abordadas nesta pesquisa, está relacionado a apresentação de narrativas provenientes do folclore

amazônico. De acordo com Gasparotto (2019, p.35) “a concepção de folclore idealizada no século XIX reserva ao camponês os índices de autenticidade das expressões ditas populares”.

As canções escolhidas para esta pesquisa possuem características de expressões populares, elas representam elementos do cotidiano de grupos específicos, como seringueiros, ribeirinhos, agricultores e demais moradores que vivem na localidade apresentada. Se fizermos uma relação entre a colocação de Gasparotto e o contexto da região amazônica do Brasil, podemos comparar os citados camponeses com os moradores da Amazônia que, por sua vez, possuem autenticidade em suas expressões populares voltadas para a vida na região.

Sua autenticidade pode ser representada de duas maneiras, sendo a primeira, função participante da natureza na qual a floresta, os animais e o homem se relacionam como um único ser onisciente, e a representação do folclore trata a todos estes seres como um único ecossistema interligado. A segunda maneira de autenticidade amazônica pode ser compreendida como função particular que se apresenta através do individualismo de cada ser presente nesse ecossistema, como por exemplo, a fauna, a flora ou o cotidiano do trabalhador seringueiro sobrevivendo às dificuldades da floresta.

Flávio Gonçalves (1967, p. 13), comenta que folclore é “essencialmente da cultura espiritual do povo – tradições orais de toda a ordem, crenças e superstições, costumes –, numa exploração entusiástica dos domínios do que [...] se entende por folclore”.

Em concordância com as colocações abordadas sobre folclore, Câmara Cascudo (1999, p.400-401) Fala que “folclore é a cultura popular, tornada normativa pela tradição. Compreende técnicas e processos utilitários que se valorizam numa ampliação emocional, além do ângulo do funcionamento racional”. Ou seja, costumes, lendas e variadas formas de representação de um grupo se assemelham ao conceito de folclore adotado por este autor. Em complementação, este diz que “Qualquer objeto que projete interesse humano, além de sua finalidade imediata, material e lógica, é folclórico” (*Ibidem*).

Se analisarmos as descrições realizadas sobre folclore e as relacionarmos com preceitos das composições de Waldemar Henrique elencadas para esta pesquisa, podemos observar que possuem elementos característicos da região

amazônica, pois versam sobre a floresta, os animais, os festejos corriqueiros, as tradições e o cotidiano dos moradores dessa região.

Tendo em vista as observações feitas por Câmara Cascudo (1999) e Gasparotto (2019), a relação entre essas canções e o folclore da região amazônica do Brasil é visível através da observação da poesia textual e das poéticas musicais inseridas nestas. Waldemar Henrique fez-se presente no universo folclórico amazônico, cresceu ouvindo, participando e vivendo este.

Em relato, o compositor disse:

Estou perto do folclore apenas porque desde criança acostumaram-me a gostar dos folguedos juninos, dos pastorís natalinas, dos cocos e emboladas praieiras, das chulas marajoaras, dos carimbós, dos bumbás [...]” E lá ouviu as histórias de “cobra grande, boto, uiára, curupira, juruolari, uirapuru, matintaperera (...) enfim toda magia em que vivemos atolados na Amazônia.”⁶⁷ (HENRIQUE (1970 *Apud* DIAS, Roberto Madeiro, 2009 p. 36)

O fato de as canções serem escritas por um compositor que nasceu e viveu no ambiente amazônico e, que por meio de sua obra, apresentou contos e costumes do povo qual ele faz parte, torna Waldemar Henrique representante da sua própria cultura. Sua música traz consigo a imagem da Amazônia e do povo que vive nela. Muitas das palavras usadas na poesia, sons que representam canto de animais ou de expressões das pessoas, são rotineiras para quem vive na região, de maneira a representar minuciosamente elementos da Amazônia.

Em uma exploração entusiástica dos domínios, Waldemar Henrique demonstra em suas canções, efeitos sonoros que remetem ao ouvinte a sensação de como seria ter a região amazônica como habitat.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De acordo com Santiago (2006 p. 19) “O músico pesquisador tenderá a investigar tópicos que o motivam e que estão inseridos em sua experiência musical e em sua produção artística, cultural ou pedagógica”, baseando-se nesse pensamento entendemos que o fato de escolhermos pesquisar a respeito da

⁶⁷ HENRIQUE, W. **Características folclóricas da música brasileira**. Palestra proferida no VII Festival de Folclore, de Brasília, em 29.08.70. Disponível em Godinho, S. op.cit. (p.60).

utilização de vocábulos naturais na fala de nativos da região amazônica, está ligada ao questionamento que sempre acompanhou a nossa prática interpretativa como cantor. Em muitas situações, a maneira natural da nossa fala, comum a região amazônica brasileira, entrou em desacordo com a maneira de colocação da voz exigida pela técnica vocal do *Bel Canto*, e essas ocasiões de confronto tornavam-se cada vez mais recorrentes. Esse ciclo foi inicialmente interrompido a partir do momento que resolvemos buscar maneiras para sanar tais descontentamentos. Podemos dizer que a maneira encontrada para solucionar desacordos em nossas opções interpretativas, deu-se através da presente pesquisa.

Percebemos a importância de conhecer os detalhes empregados no repertório estudado, como por exemplo, a história que deu origem a canção, a contextualização, a análise em diversos âmbitos e a experimentação de possibilidades vocálicas, de ressonância vocal e interpretativa. Ao seguir esses detalhes, o intérprete tem a oportunidade de obter maior qualificação e segurança no momento de execução musical.

Com as análises das poéticas musicais, conseguimos encontrar trechos nas canções que poderiam ser evidenciados através de figuras de expressão, mas que não estavam apresentados como tal. Ou seja, houveram momentos em que a poesia, melodia e/ou harmonia, figuravam elementos da Amazônia ou alguma intenção que necessitava certa expressividade nem sempre explícita na escrita da partitura. Para conseguir encontrar tais elementos implícitos na canção e utilizar a expressividade adequada à interpretação vocal adequada à proposta. A análise das poéticas musicais mostrou-se uma ferramenta eficiente e nos ofertou alternativas necessárias para a nossa interpretação.

Com a análise de estruturação, conseguimos identificar as partes e maneiras como as canções estão organizadas. Com isso, foi possível realizar fraseados mais elaborados, compreendendo o início e término da frase musical, bem como reconhecer as dicotomias interpretativas que poderiam ser adotadas para cada trecho da canção.

Com a análise harmônica, adquirimos um maior fortalecimento das ideias musicais que o compositor utilizou para figurar momentos e tensões específicas das canções, foi possível notar que quando o compositor buscava uma sonoridade mais intensa, utilizava-se de acordes mais cheios e dissonantes. Com esse

conhecimento, pudemos tornar as intenções empregadas ao uso da harmonia mais eficazes que quando se mostrava mais densa, também cantávamos de maneira mais intensa e impostada.

Com as experimentações de possibilidades vocálicas, percebemos que o uso consciente do ressonador na região nasal é relevante para que a nossa interpretação seja condizente com os aspectos de fala do caboclo amazônico. Percebemos também que os pontos de ressonâncias da região *Nasal*, *Frontal*, *Zigomático* e do *Esfenoide* são imprescindíveis para que a nossa emissão vocal cantada se assemelhe à nossa fala de nativo da região amazônica. Porém, ao usar esses pontos de ressonância, devemos utilizá-los de maneira consciente, observando a não desconfiguração da maneira que as palavras são quando faladas.

Através das análises de dicções e sotaques dos nativos da região amazônica brasileira conseguimos observar as semelhanças e diferenças entre as características de fala desses sujeitos. Percebemos que em cada um dos estados da região em questão, os moradores possuem particularidades na maneira de pronunciar as palavras, mas que todos possuem certa compatibilidade. Essa se mostrou evidente no caso da nasalidade presente em todos os sujeitos participantes. Com isso, observamos que o fato de idiomas indígenas possuírem forte nasalidade pode ter influenciado a linguagem falada pelos nativos amazônicos, pois a região amazônica está imersa em território indígena.

Acreditamos que esta pesquisa não encerra a discussão a respeito do uso de vocábulos nativos da região amazônica como parâmetro interpretativo de canções com esse mesmo teor, mas sim oferece mais uma visão a respeito da interpretação e emissão vocal para esse tipo de repertório.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Clímaco. **Waldemar Henrique, um compositor paraense**. OPUS v.25, n.3, set./dez. 2019.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. São Paulo: Martins, 1972.

BARROS, Cassiano de Almeida. **Uma chave para a música do séc XVIII** / Cassiano de Almeida Barros. -1. ed. Curitiba: Appris, 2019. 197 p.: 23cm {Educação e cultura}.

CÂMARA CASCUDO, Luis Da. **DICIONÁRIO DO FOLCLORE BRASILEIRO**. 10a ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

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

CRYSTAL, David. **Dicionário de Linguística e Fonética**. Tradução: Maria Carmelita Pádua Dias. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

DIAS, Robert Madeiro. **Em águas e lendas da Amazônia: os outros brasis de Waldemar henrique e Mário de Andrade (1922-1937)** / Robert Madeiro Dias; Orientador, Aldrin Moura Figueiredo. - 2009.

FERREIRA, Lourdes Nazaré sousa. **Narrativas Mítica nas obras “Série Lendas Amazônicas”, de Waldemar Henrique e “Órfãos do Eldorado”, de Milton Hatoum: marcas identitárias amazônicas**. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2012. p. 105.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. **Que acorde eu ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais e música popular**, / Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas. - Campinas, SP; [s.n], 2010.

GASPAROTTO, Lucas André. **Se não é a canção, pra lá caminha: a presentificação da nação na construção do samba e do fado como símbolo identitário no Brasil e em Portugal (1890 - 1942)** / Lucas André Gasparotto. - 2019. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em História, PUCRS

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

GONÇALVES, Flávio. “Prefácio”, In: PEIXOTO, Rocha. Obras: **estudos de etnografia e de arqueologia**. Póvoa de Varzim: Câmara Municipal, 1967, v.1, p. XIII.

GONÇALVES, Nélia Cristina Correia. **A actualidade do metodo pratico de nicola vaccaj**. Universidade de Aveiro; Departamento de Comunicação e Artes, 2013.

GOTLIB, Nádia. **Teoria do Conto**. São Paulo: Ática, 2006.

GURRY, Néstor Ramón Cordero. **A voz de tenor: bases históricas da pedagogia vocal a partir do Bel Canto até os conceitos metodológicos da atualidade** / Néstor Ramón Cordero Gurry. --2014.

GUSMÃO, C. de S.; CAMPOS, P. H.; MAIA, M. E. O. **O formante do cantor e os ajustes laríngeos ...** Per Musi, Belo Horizonte, n.21, 2010, p.43-50.

HANNUCH, sheila Minate. **A nasalidade no português brasileiro cantando: um estudo sobre a articulação e representação fonética das vogais nasais no canto em diferentes contextos musicais.** Dissertação de Mestrado. Programa de Pós Graduação – Mestrado em Música – do Departamento de Música da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, SP, Brasil, 2012. p.98.

HARTMANN, Luciana; CARVALHO, José Jorge de; SILVA, Renata de Lima; ABREU, Joana. **Tradição e tradução de saberes performáticos nas universidades brasileiras.** Repertório, Salvador, ano 22, n. 33, p. 8-30, 2019.2

HENRIQUE, Waldemar. **Waldemar Henrique, canções/Waldemar Henrique.** - Ensaios de Vicente Salles. - Belém: Secretaria de Estado de Educação, Fundação Carlos Gomes, 1996. 269.:il.

KAYAMA, Adriana; CARVALHO, Flávio; CASTRO, Luciana Monteiro de; HERR, Martha; RUBIM, Mirna; PÁDUA, Mônica Pedrosa de; MATTOS, Wladimir. **PB Cantado: Normas para a Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito.** Opus, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 16-38, dez. 2007.

LIMA, Frederico Alexandre de Oliveira. **Soldados da Borracha, das vivências do passado às lutas contemporâneas /** Frederico Alexandre de Oliveira Lima. – 2013. 158 f. : il.

MIRANDA, Camille Cardoso; BARAÚNA, Fabíola Azevedo. **A pesquisa tipológica em línguas indígenas brasileiras.** MOARA – Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Letras ISSN: 0104-0944, [S.l.], n. 51, p. 218-239, ago. 2019. ISSN 0104-0944. Disponível em: <<https://periodicos.ufpa.br/index.php/moara/article/view/7345>>. Acesso em: 21 maio 2021. doi:<http://dx.doi.org/10.18542/moara.v1i51.7345>.

MORAES, Jonas Rodrigues De. **Batuques, Lundu, Modinha E A Emersão Do Baião No Nordeste Brasileiro.** Jonas Rodrigues De Moraes. CONTRAPONTO: Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da UFPI. Teresina, v. 2, n. 1, agosto de 2013.

NETTL, Bruno, 1930– **The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts /** Bruno Nettl.—2nd ed. p. cm. University of Illinois, 2005.

PAULA, Isabela Reis de. **"Alfabeto italiano pronuncia e esempi";** Brasil Escola. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/italiano/alfabeto-italiano-pronuncia-esempi.htm>. Acesso em 03 de junho de 2020.

PONTE, Karina Furini; THOMAZ JUNIOR, Antonio. **O Trabalho como categoria fundante para compreender o seringueiro no estado do Acre: da floresta à fábrica de preservativos masculinos de Xapuri.** Revista Pegada Eletrônica, 01 August 2015, Vol.16(1).

PORTILHO, Danyelle Almeida Saraiva. **O falar amazônico: uma análise da proposta de Nascentes (1953) a partir de dados do Projeto ALiB.** 2013. 155 p. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagens) – Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2013.

SAMPIERI, Roberto Hernández.; COLLADO, Carlos Fernández; LUCIO, María del Pilar Baptista. **Metodologia da Pesquisa**. Tradução: Daisy Vaz de Moraes. 5. ed. Porto Alegre: Penso, 2013.

SANDRONI, Carlos, 1958. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)** / 2.ed. Carlos Sandroni. — 2.ed. ampl. — Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SANTIAGO, Patrícia Furst. **A integração das práticas deliberadas e das práticas informais no aprendizado instrumental**. PerMusí: Revista Acadêmica de Música, n. 13, p. 52-62, jan./jun. 2006.

STARK, J. **Bel Canto: a history of vocal pedagogy**. Toronto: University of Toronto Press Inc., 1999. 352 p.

TATIT, Luiz. **O cancionista: composição de canções no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2012.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. **Procedimentos Modais da Música Brasileira: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960**. Tese de Doutorado. ECA-USP, São Paulo, 2008.

Websites

GRÁFICO fonética e fonologia do português brasileiro. In: REDDIT, 2021. Disponível em: https://www.reddit.com/r/brasil/comments/bps0cq/gr%C3%A1fico_de_fon%C3%A9tica_e_fonologia_do_portugu%C3%AAs/ Acessado em: 02 de Junho de 2020.

JURITI o que é. In: Portal São Francisco, 2021. Disponível em: <https://www.portalsaofrancisco.com.br/animais/juriti>. Acessado em: 08 de junho de 2020.

SOUSA, Rafaela. "Amazônia"; *Brasil Escola*. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/brasil/amazonia.htm>. Acessado em: 10 de junho de 2020.

Bibliografia complementar

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.

BARROS, Maria de Fátima Estelita. **B278w Waldemar Henrique : folclore, texto e música num único Projeto – a canção** / Maria de Fátima Estelita Barros. -- Campinas, SP : [s.n.], 2005.

FOUCAULT, Michel, 1926-1984. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas** / Michel Foucault ; tradução Salma Tannus Muchail. — 8ª ed. — São Paulo : Martins Fontes, 1999. — (Coleção tópicos)

SANTOS, Isabela. **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. 2009.

Gravações (LPs e CDs) e vídeos.

O canto da Amazônia - Waldemar Henrique. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=T9ezRS1oOZU> acessado em: 10 de maio de 2020.

Mauro Bonna faz a última entrevista do Maestro Waldemar Henrique em 1994. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xue4KncsSgc&t=484s> acessado em: 15 de Junho de 2020.

ANEXOS

ANEXO I - PARTITURA DE REMADORES SERINGUEIROS

Remadores Seringueiros

Canção Amazônica

Versos de Alvaro Maia

Waldemar Henrique (1905-1995)

Moderato

Canto

Re-ma-do-res se-rin-

Moderato

p *legato e tranquilo* *ten.*

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

3

E C F

v i ii i

5

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

f

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

7

Quan-do pas-sa_u- ma ca- no- a, quan-do pas-sa_u- ma ca- no- a, é um vio- lã- o de_a- more

(marulhante) E

i v

9

gra-ça, quan-do pas- sa, o rio can- ta pe- las bô- lhas, o ar- vo- rê- do pe- las fô- lhas, can- ta a- ve que es- vo-

Acentos nas

Escala

allarg...

ritard.

i ii i i

11

a- ça. Re- ma- do- res Se- rin-

Fim

Fim

apressando

ten.

ANEXO II - PARTITURA DE FARINHADA

Farinhada

(Canção Amazônica)
com sabor marajoara

(1932)

Versos de Ilná P. de Carvalho Koerner

Waldemar Henrique (1905-1995)

Animado ♩ 112

Canto

Animado ♩ 112

Piano

movido

E♭ Ab9 E♭ Ab9 E♭ Ab9

I IV9 I IV9 I IV9

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

10

ho- ra_é ho- ra vão bus-car man- dio-ca no pa- nei- ro prá fa- zer fa-

Composto graficamente em setembro de 1994, pela Fundação Carlos Gomes (Belém - Pará - Brasil)

rall

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

rall. *a tempo*

Largo

Mal vem rai-

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

8va

an- do, lin- da a ma- dru- ga- da, pe- lo ho- ri-

zon- te, em ró- seo a las- tra- men- to,

col canto *ritard.*

29

o "mu- xi- rão", na fai- na da ro- ça- da in-

33

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

37

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

41

Movido

i- do:

Movido

Gi- ra_a ro- da_a pren- sa_a bo- lan- dei- ra, o

cresc. *sempre cresc. e animando*

(falando animado ou seguir a melodia do piano)

tu- cu- pí trans- bor- da o cae- ti- tú e a fa- ri- nha pu- la na pe- nei- ra_a

f *f*

cri- o- la- da can- ta um lun- du

Ê mi- nha gen- te, é

decresc. e rall. *f*

ho- ra_é ho- ra, vão le- var fa- ri- nha pro se- nhor

f *f*

First system of the musical score. The vocal line (treble clef) has lyrics: "ê mi- nha gen- te_é ho- ra_é ho- ra, vão le- var fa- ri- nha pro- se-". The piano accompaniment (grand staff) features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand.

Second system of the musical score. The vocal line (treble clef) has lyrics: "nhor _____ qu'eu es- tou can- sa- da(o)... qu'eu es- tou can-". The piano accompaniment (grand staff) continues the rhythmic pattern. The word "rall" is written above the final vocal note and below the final piano note.

Third system of the musical score. The vocal line (treble clef) has lyrics: "sa- _____ da(o)...". The piano accompaniment (grand staff) features a more complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The words "perdendo ritmo" and "e parando" are written below the piano part. The system ends with a double bar line.

ANEXO III - PARTITURA DE JURITÍ

Jurití

Canção Amazônica

Poesia de Jorge Hurley

(1936)

Waldemar Henrique (1905-1995)

Canto Moderato ♩.72 *cantar 8ª abaixo*

Piano Moderato ♩.72 *com delicadeza*

5 *rit.* 3

tf, Ju-ri- tf, Ju-ri- til Teu ge- mi- do me faz tan- to bem. Ju- ri-

a tempo *rit.*

9 *Fim*

tf, Ju-ri- tf, Ju-ri- til Co- mo tu, vi- vo eu tris- te tam- bém Ju- ri-

ritard. *Fim* *mf*

Composto graficamente em novembro de 1995, pela Fundação Carlos Gomes (Belém - Pará - Brasil)

14

tí, Ju- ri- tí, Ju- ri- til Deus te deu es- te can- to do-

18

ri- do. Ju- ri- tí, Ju- ri- tí, Ju- ri-

22 *ten.*

til Pra con- so- lo de quem tem so- fri- do. Ju- ri- tí,

ten.

27

- Eu nas cor- das do meu vi- o- lão _____ Gê- mo_a

31 *rall.* *ten.*

voz do pró- prio co- ra- ção, - Ju- ri- tí...

rall. *ten.* *p com delicadeza*

ANEXO IV - PARTITURA DE BOI BUMBÁ

Boi-Bumbá

Batuque Amazônico

(1934)

Boi-Bumbá - dança de origem
afro-brasileira implantada nos
tradicionais festejos joaninos de
Belém do Pará

Waldemar Henrique (1905-1995)

Allegro

Canto

Allegro

Piano

f *batucando*

1. 2. *f* % *mf*

Ê- le não sa- be que_o seu dia é hoje Ê- le não

1. 2. %

sa- be que_o seu dia é hoje Ê- le não O céu for- ra- do de ve- lu- do_a- zul ma-

The musical score is written for voice and piano. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro'. The piano part features a rhythmic pattern labeled 'batucando' (drumming) in the right hand, with a forte ('f') dynamic. The vocal part includes two systems of lyrics. The first system has two endings: the first ending leads back to the beginning, and the second ending leads to a mezzo-forte ('mf') section. The second system also has two endings, with the second ending marked with a fermata. The piano accompaniment continues throughout, maintaining the 'batucando' rhythm.

Composto graficamente em novembro de 1995, pela Fundação Carlos Gomes (Belém - Pará - Brasil)

ri- nho vei- o ver de- va- ga- ri- nho on- de_o Boi i- a dan- çar... f. le pe-

diu prá não fa- zer mui- to ru- í- do que_o san- ti- nho dis- tra- í- do foi dor- mir sem se lem-

rall...

brar. E vem de lon- ge_o e- co sur- do do bum- bá sam- ban- do_a noi- te in-

sêco - bem marcado

1. 2.

tei- ra_en- cur- ra- la- do ba- tu- can- do... e vem de can- do...

First system of the musical score. The vocal line (treble clef) has lyrics: "Bum- ba meu 'Pai do campo' ô ô... Bum- ba meu Boi Bum- bá". The piano accompaniment (grand staff) starts with a forte (*f*) dynamic and the tempo marking *animado*. It features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. A crescendo hairpin is shown over the first two measures, and a decrescendo hairpin is shown over the next two measures. The system ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking.

Second system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics: "Bum- ba meu Boi bum- bá". The piano accompaniment continues the rhythmic pattern. A decrescendo hairpin is shown over the first two measures, and a crescendo hairpin is shown over the next two measures. The system ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking.

Third system of the musical score. The vocal line has lyrics: "Bum- ba meu Boi Bum- bá... É- le não bá". The piano accompaniment starts with a decrescendo hairpin and the marking *diminuindo*. It then features a section marked *Ao* with a repeat sign. The system concludes with a section marked *Para acabar*, followed by a final measure with a forte (*f*) dynamic and the word *FIM*.

ANEXO V - PARTITURA DE MEU BOI VAI-SE EMBÓRA

A Mlle. Thereza Coutinho de Oliveira, fraternalmente, o autor.

Meu "Boi" Vai-se Embóra

Canção - Batuque

(1936)

1º Prêmio do concurso de músicas de mez da cidade
promovido pela "A Noite" em junho 1936

Waldemar Henrique (1905-1995)

Sobre motivos populares de Bumbá em Belém-Pará

The musical score is written for voice (Canto) and piano (Piano). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Moderato'. The score is divided into three systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The piano part has a 'batucando' (drumming) section marked 'fp' (fortissimo). The second system continues the vocal line with the lyrics 'Êh boi,' and the piano accompaniment. The third system concludes the piece with the word 'FIM' and a 'morrendo' (fading) instruction. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

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

16

Ao _____ sa-ir da lu-a, ao _____ sa-ir da lu-a, meu _____ boi vai s'em-

lon - gin - quo a vontade

24

bo-ra, meu _____ boi vai- s'em- bo-ra, sem _____ fa-zer ba-ru-lho, sem _____ fa-zer ba-

ru-lho, noi _____ te fó- ra d'ho-ra... noi _____ te fó- ra d'ho-ra... Êh

como câro

32

1.

bum- ba meu boi, êh bum- ba meu boi, êh bum- ba meu boi bum- bá êh

marcado

p

2.

bá ... O meu boi já diz a- deus! A-ma- nhã elle vai mor- rer ... Êh

solo

longe *pp* *vivo*

p

40

bum- ba meu boi, êh bum- ba meu boi, êh bum- ba meu boi bum- bá

marcato

D.C. ao §

p