

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes

Waldemar Henrique
Folclore, Texto e Música num único
projeto - a Canção

Maria de Fátima Estelita Barros

Campinas – 2005

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes
Mestrado em Música

Waldemar Henrique
Folclore, Texto e Música num único
projeto – a Canção

Maria de Fátima Estelita Barros

Dissertação apresentada ao curso de
Mestrado em Música do Instituto de
Artes da UNICAMP como requisito
parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Música sob a orientação da
Profa. Dra. Adriana Giarola Kayama.

Campinas – 2005

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

B278w

Barros, Maria de Fátima Estelita.

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

Orientador: Adriana Giarola Kayama.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Pereira, Waldemar Henrique da Costa, 1905- 1995
2. Canções e música. 3. Folclore – Amazonas. 4. Música - Análise, apreciação. I. Kayama, Adriana Giarola.
- II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
- III. Título.

Ao Alexandre

amor de uma vida compartilhada,

Aos meus pais Edson e Glória

amor de doação incondicional,

dedico este trabalho.

Agradeco

Ao Alexandre:

Pelo amor e poesia. Por me ensinar tanto simplesmente sendo quem é.

Aos meus pais Edson e Glória:

Que, distantes o suficiente para me permitir crer que ando sozinha, sempre que precisei e olhei para o lado eles estavam ao alcance de minhas mãos.

Aos meus irmãos Júnior, Sérgio e Mariângela:

Pela segurança de sempre poder contar com o apoio e pelas doces lembranças.

Aos meus sobrinhos Pedro, Caio, Ivan e Marília:

Por não me deixarem esquecer como é que se brinca.

Aos amigos de sempre:

Veruska e Renato por crescermos juntos.

À Cynthia:

Por me apresentar a mim mesma.

Ao Maurício:

Por me apresentar a minha voz. Pelas aulas de canto e de vida.

Aos meus alunos:

Por me ensinarem tanto.

À Tára, Pedro, Edson e Lidiane:

Que me ajudaram a dizer o que eu queria no meu recital de mestrado.

Ao povo brasileiro:

Pela possibilidade de tantos anos de estudo numa Universidade Pública.

À Capes:

Pela bolsa concedida nos 7 últimos meses de trabalho.

Aos professores da Música e das Cênicas:

Por me ajudarem a achar meu caminho como artista.

À Banca do Exame de Qualificação:

Prof. Dr. Silvio Baroni e Profa. Dra. Sara Pereira Lopes pelas observações preciosas que mudaram o rumo do trabalho.

À minha orientadora Profa. Dra. Adriana Giarola Kayama:

Pela confiança me aceitando como sua orientanda e por ter me ensinado tanto de música ao longo de tantos anos.

Meu agradecimento especial à Profa. Dra. Sara Pereira Lopes:

Pela atenção, carinho e paciência. Pelos novos olhos, ouvidos.... Pelo caminho que possibilitou que eu não fosse a mesma no começo e no fim do meu mestrado.

Resumo

Boa parte da obra de Waldemar Henrique é construída sobre temas folclóricos e isso se deve tanto à sua origem quanto à influência do pensamento da época, através de Mário de Andrade e suas idéias sobre a canção erudita “nacional”.

A característica folclórica da obra de Waldemar Henrique nos levou a escolher para uma aproximação de sua obra, através do processo de análise, um conjunto de sete canções, todas elas compostas tendo como tema lendas amazônicas.

O compositor, através de depoimentos e de sua obra, transparece uma grande preocupação com a relação do texto com a música, na utilização dessa linguagem que se constrói na junção de um componente lingüístico e outro musical, que é a canção.

Pela forte interação entre estes dois componentes em suas canções, o foco do nosso “olhar” nas análises apresentadas está direcionado, prioritariamente, para esta relação. As análises têm sua base teórica no modelo desenvolvido por Luiz Tatit para a análise da canção popular.

Abstract

A large amount of Waldemar Henrique's compositional works are based upon folklore themes, and this is due to the fact not only of his origin but also to the influence of intellectuals of his time, through Mário de Andrade and his ideas about "national" art song. The folkloric characteristics of Waldemar Henrique's works lead us to approach his compositions through the process of analyzing a group of seven songs, all based upon Amazon legends.

The composer, through his statements and compositions, demonstrates great concern with the relationship of text and music, in the use of the language of the art song, which is constructed through the union of a linguistic component and another musical.

Due to the strong interaction between these two components in his songs, our analysis of these seven songs is focused, mainly, on the relationship of these two components. Our analysis is theoretically based on the model developed by Luiz Tatit, used to analyze popular music.

Índice

<i>Introdução</i>	1
1 <i>Waldemar Henrique</i>	5
1.1. <i>Breve Biografia</i>	5
1.2. <i>A presença do folclore</i>	8
1.2.1. <i>Waldemar Henrique, um amazonida</i>	8
1.2.2. <i>A influência do pensamento de Mário de Andrade</i>	9
1.2.3. <i>Fonte de Inspiração</i>	14
1.3. <i>A relação texto-música</i>	16
1.4. <i>Popular ou erudito?</i>	18
2 <i>As bases da Análise</i>	23
2.1. <i>O objeto de análise</i>	23
2.1.1. <i>A canção-obra</i>	23
2.1.2. <i>As “Lendas Amazônicas”</i>	25
2.2. <i>Definindo o olhar</i>	28
2.2.1. <i>O Foco</i>	28
2.2.2. <i>A indissociabilidade entre texto e melodia</i>	29
2.3. <i>As bases teóricas</i>	32
2.3.1. <i>O modelo de Luiz Tatit</i>	32
2.3.2. <i>“Projeto Geral”</i>	42
2.4. <i>A apresentação das análises</i>	45
3 <i>As análises</i>	49
3.1. <i>Foi Boto, Sinhá!</i>	49
3.1.1. <i>A lenda</i>	49
3.1.2. <i>Projeto Narrativo</i>	52
3.1.3. <i>Projeto Geral</i>	56

<i>3.2. Cobra Grande</i>	<i>66</i>
<i>3.2.1. A Lenda</i>	<i>66</i>
<i>3.2.2. Projeto Narrativo</i>	<i>67</i>
<i>3.2.3. Projeto geral</i>	<i>72</i>
<i>3.3. Tamba-tajá</i>	<i>81</i>
<i>3.3.1. A lenda</i>	<i>81</i>
<i>3.3.2. Projeto Narrativo</i>	<i>85</i>
<i>3.3.3. Projeto Geral</i>	<i>88</i>
<i>3.4. Matintaperêra</i>	<i>96</i>
<i>3.4.1. A lenda</i>	<i>96</i>
<i>3.4.2. Projeto Narrativo</i>	<i>98</i>
<i>3.4.3. Projeto Geral</i>	<i>103</i>
<i>3.5. Uirapuru</i>	<i>115</i>
<i>3.5.1. A Lenda</i>	<i>115</i>
<i>3.5.2. Projeto Narrativo</i>	<i>116</i>
<i>3.5.3. Projeto Geral</i>	<i>120</i>
<i>3.6. Curupira</i>	<i>132</i>
<i>3.6.1. A Lenda</i>	<i>132</i>
<i>3.6.2. Projeto Narrativo</i>	<i>134</i>
<i>3.6.3. Projeto Geral</i>	<i>137</i>
<i>3.7. Manha-Nungára</i>	<i>146</i>
<i>3.7.1. A Lenda</i>	<i>146</i>
<i>3.7.2. Projeto Narrativo</i>	<i>147</i>
<i>3.7.3. Projeto Geral</i>	<i>150</i>
<i>Conclusão</i>	<i>161</i>
<i>Bibliografia</i>	<i>165</i>

Introdução

O interesse pela obra de Waldemar Henrique veio por dois caminhos: a **temática** – grande parte de sua obra é sobre o folclore amazônico e a **adequação vocal** – o compositor é muito cuidadoso com a sua escrita, o que resulta num conforto vocal para a execução de suas canções.

Decidimos nos aproximar da obra deste compositor pela análise de um conjunto de sete de suas canções – que são as que foram escritas tendo como tema lendas amazônicas – com a intenção de entender como o compositor compatibiliza texto e música em suas composições, resultando em canções tão “convincentes” musicalmente e confortáveis vocalmente.

A grande quantidade de canções que Waldemar Henrique compôs usando como tema o folclore – incluindo as que escolhemos para analisar – nos levou a pesquisar as possíveis origens desse fato, o que fizemos através de depoimentos do próprio compositor e analisando as possíveis influências de pensamento de sua época e mais especificamente da época em que foram compostas as canções analisadas.

Da mesma forma que o folclore, buscamos investigar as possíveis origens da preocupação com a compatibilização do texto com a música, que o compositor deixa transparecer em suas canções. As nossas fontes foram, também para este aspecto, as possíveis influências do pensamento de sua época e depoimentos do compositor.

Em relação ao pensamento da época, estamos considerando para investigação, mais especificamente, o pensamento de Mário de Andrade em relação à composição da canção erudita brasileira. Seu pensamento influenciou toda uma geração de compositores, a geração de Waldemar Henrique, que entrou em contato com Mário de Andrade e as idéias nacionalistas em 1935.

No percurso da comunicação de uma canção, entre o compositor e o ouvinte ela é por duas vezes materializada, nos processos chamados de composição e de execução, sendo o que lhe permite ser comunicada. A materialização pelo processo de composição gera o

que chamamos de canção-obra, e é nesta materialização da canção que concentramos nosso olhar e realizamos as análises.

Entendemos que o texto e a melodia associada diretamente a ele na canção são elementos indissociáveis. A canção é construída sobre uma linguagem formada por dois sistemas de significação, um lingüístico e um musical que, juntos, formam um terceiro, que não é nem um nem outro; transcende a soma dos dois. É através desta linguagem que o compositor “fala”. Dessa indissociabilidade resulta a importância da compatibilização dos dois componentes da canção, o lingüístico e o musical, pelo gesto do compositor.

Como base teórica para investigar, através do processo de análise, como o compositor compatibiliza o texto e a melodia em suas canções, utilizamos o método que Luiz Tatit propôs para a análise da canção popular. Como as canções de Waldemar Henrique possuem acompanhamento escrito, para piano, surgiu a necessidade de buscar uma base teórica para a análise da compatibilização deste acompanhamento com o texto e a melodia. Encontramos esta base na semiótica, mais especificamente no conceito de *Percurso Gerativo de Sentido*.

O objetivo do **Capítulo 1** é dar subsídios para as análises, na medida em que nos permite, através dos aspectos investigados, alcançar um maior entendimento do gesto composicional de Waldemar Henrique. Nele, procuraremos identificar como o momento histórico e sua história pessoal atuaram como definidores do seu estilo de composição.

Além de apresentar uma breve biografia, com o objetivo de situar a composição de cada canção analisada na história do compositor, investigamos os seguintes aspectos: a) a presença do folclore na obra de Waldemar Henrique – na qual buscamos identificar as possíveis origens desta presença; b) a relação letra e música na sua composição – neste item são apresentados depoimentos do compositor ressaltando a importância que credita ao texto no processo de composição, e como o pensamento da época pode ter influenciado o modo como ele estabeleceu, em suas composições, esta relação; c) Compôs música erudita ou popular? – Esta é uma discussão que gira em torno da sua música de Waldemar Henrique. Sem o objetivo de classificá-lo, mas com o de melhor

entender sua obra, apresentamos neste item algumas opiniões sobre o assunto, inclusive do próprio compositor.

No **Capítulo 2** descrevemos as bases teóricas que sustentam as análises, com uma breve descrição do modelo de Luiz Tatit e a extensão que propomos para incluir a análise da participação do acompanhamento, juntamente com o texto e a melodia, na criação do sentido da canção. No **Capítulo 3** apresentamos as análises de sete das treze Lendas Amazônicas¹ de Waldemar Henrique: *Foi boto Sinhá!*, *Cobra Grande*, *Tamba-tajá*, *Matintaperêra*, *Uirapuru*, *Curupira*, *Manha-Nungára*.

Finalmente, concluímos o trabalho apresentado aspectos que se mostraram recorrentes no gesto composicional de Waldemar Henrique, e discutindo como a extensão que propusemos atuou na análise da compatibilidade do acompanhamento com os demais elementos da canção.

¹ Apenas sete destas canções foram editadas, e as outras não foram encontradas até o momento.

1 Waldemar Henrique

1.1. Breve Biografia

Em 1977 a Funarte² lançou um concurso nacional de monografias sobre Waldemar Henrique. O vencedor foi Claver Filho, com a monografia que originou o Livro *WALDEMAR HENRIQUE, O canto da Amazônia*.³ É um trabalho que traz uma detalhada biografia do compositor e dados de sua produção musical. Diante da existência deste trabalho, nos limitaremos a registrar aqui somente os dados que nos parecem relevantes para relacionar as características das canções que serão analisadas com a vida do compositor e o momento histórico em que foram produzidas.

Waldemar Henrique nasceu em Belém em 1905. O pai de origem portuguesa e a mãe de origem indígena. Nasceu num período de transição para a música e a economia paraense, em pleno declínio do ciclo da borracha. No auge da economia (1874) foi construído o Teatro da Paz⁴, e deu-se início a um período de efervescência artística com a vinda de grandes companhias líricas européias contratadas para temporadas na cidade. Alguns músicos estrangeiros acabaram se instalando em Belém e, juntamente com músicos e compositores paraenses, fundaram um conservatório de música, o Instituto Carlos Gomes(1894).

Com o declínio da economia baseada no extrativismo da borracha, tornou-se impossível manter as caríssimas temporadas líricas e muitos músicos voltaram para a Europa. Um dos músicos estrangeiros que permaneceu em Belém, apesar do fim das temporadas, foi o italiano Ettore Bosio, que se tornou, mais tarde, um dos importantes professores na formação de Waldemar Henrique, incentivando-o e instigando-o a continuar seus estudos

² Fundação Nacional de Arte

³ FILHO, Claver. *Waldemar Henrique – O Canto da Amazônia*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

⁴ O Teatro da Paz foi uma grande paixão do compositor, que assumiu a sua direção em 1966, e por 12 anos lutou pela sua reforma e reabertura, que aconteceu em 1978, ano do centenário do teatro.

musicais, sempre tolhidos pelo pai que dizia: “Piano não é para homem, é para moça. Vamos trabalhar.”⁵ Nunca se afastou totalmente da música mas, sendo obrigado pelo pai a trabalhos em bancos e no comércio, houve época em que lhe faltava tempo para dedicar-se à sua grande paixão.

Em 1929 o antigo Instituto Carlos Gomes foi reativado, passando-se a chamar Conservatório Carlos Gomes, sob a direção de Ettore Bosio. Obtendo apoio deste maestro e professor, Waldemar Henrique volta a estudar no conservatório, e daí em diante a música passa a ser definitivamente o centro de sua vida.

Em 1933, já com seus estudos em música bastante consolidados, e com uma coleção de várias composições, realiza a primeira apresentação só com peças de sua autoria, com vários cantores, acompanhados ao piano pelo próprio compositor. Recebeu da imprensa críticas muito positivas. Um dos comentários sobre o espetáculo feito pelo crítico de música da *Folha do Norte* foi: “Waldemar venceu em toda linha. Se em vez de musicar aqui, desse expansão a seu gênio criador nas plagas sulistas, já estaria gravando o nome em letra de forma por toda parte.”⁶

Foi o que o compositor fez em 1933, mudando-se para o Rio de Janeiro, como disse ele próprio “com um vago propósito de ser pianista e compositor como Hekel Tavares, Joubert de Carvalho, Radamés Gnattali e Ary Barroso, os bambas da época...”⁷

O “caminho para o sul” era uma possibilidade de mostrar o trabalho e conseguir projeção e reconhecimento nacionais. Sobre os músicos paraenses da geração de Waldemar Henrique, Vicente Salles comenta: “Essa geração⁸ não pôde se comprimir na Amazônia; dela saiu, suficientemente preparada para tornar-se altíssimo ponto de referência em sua época e fazer-se presente na cultura nacional.”⁹

⁵ FILHO, Claver. *Waldemar Henrique – O Canto da Amazônia*. p. 22

⁶ FILHO, Claver. *Waldemar Henrique – O Canto da Amazônia*. p. 25

⁷ FILHO, Claver. *Waldemar Henrique – O Canto da Amazônia*. p. 27

⁸ Além de Waldemar Henrique cita: Gentil Puget, Jayme Ovalle, Iberê de Lemos, Mário Neves, Satiro de Melo.

⁹ em FILHO, Claver. *Waldemar Henrique – O Canto da Amazônia*. p. 21

Chegando ao Rio, acreditando ser – segundo disse o próprio Waldemar – o “*mensageiro da Amazônia*”, escreveu toda uma série de lendas, danças, acalantos, lundus, chulas, cocos, carimbós, batuques...”¹⁰. Já levava na mala duas das Lendas Amazônicas: *Foi Boto, Sinhá!* e *Matintaperêra*. Estas duas lendas compostas no Pará têm texto de Antônio Tavernard¹¹, poeta e grande amigo do compositor. Sobre o encontro dos dois artistas comenta Vicente Salles:

“Waldemar Henrique, quando ainda em Belém, trabalhando em programas musicais para a Rádio Clube, teve a fortuna de descobrir na obra de um jovem e desditoso poeta um sentimento que se fundia e se integrava indelevelmente à sua música. A obra desse poeta adolescente tinha ritmo, originalidade e ranço de sua terra [...] A imagem telúrica da poesia de Antonio Tavernard foi assim naturalmente absorvida pela música de Waldemar Henrique”¹².

Esta identificação e ressonância entre a obra dos dois artistas será confirmada adiante nas análises das canções que possuem texto deste poeta.¹³

Em 1934 assinou contrato exclusivo com a Rádio Philips, e na voz de Gastão Formenti – pela primeira vez – se fez ouvir em uma rádio carioca. Ainda neste ano firmou contrato com Irmãos Vitale e Vicente Mangione para editar suas composições. Sua irmã Mara passou a se apresentar em recitais, acompanhada pelo compositor, e veio a se tornar a maior intérprete de suas canções trazendo, segundo Vicente Salles, um novo estilo para a interpretação da canção: “Mara criou um novo estilo de interpretação da canção brasileira: acabou com as mãos na cintura e o arfar dos agudos, imprimindo aos textos um valor definitivo”.¹⁴ As canções *Cobra-Grande*, *Uirapuru* e *Tamba-tajá* são deste ano de 1934.

¹⁰ FILHO, Claver. *Waldemar Henrique – O Canto da Amazônia*. p. 27

¹¹ Em parceria com este escritor, Waldemar Henrique musicou também o texto da revista “Na casa da viúva Costa”.

¹² FILHO, Claver. *Waldemar Henrique – O Canto da Amazônia*. p. 88

¹³ As outras lendas, compostas já no Rio de Janeiro possuem texto do próprio Waldemar Henrique.

¹⁴ em FILHO, Claver. *Waldemar Henrique – O Canto da Amazônia*. p. 57

1935 foi o ano de seu encontro com Mário de Andrade que, como a toda uma geração de compositores, influenciou Waldemar Henrique com suas idéias sobre a canção “nacional”. Esta influência será discutida no próximo item deste capítulo. Neste ano compôs mais uma canção da série das Lendas Amazônicas: *Manha-Nungára*.

Beneficiado pela exigência de Getúlio Vargas de que nos cassinos fossem apresentadas música brasileira, em 1936 Waldemar apresenta suas canções no cassino do Copacabana Palace, tendo Mara como cantora, obtendo grande sucesso de público e crítica. “O sucesso de Mara e do compositor Waldemar Henrique tem sido muito significativo. Não acredito que se encontrem facilmente números assim todos os dias...”¹⁵. *Curupira* – das Lendas Amazônicas – é deste ano.

1.2. *A presença do folclore*

Boa parte da música de Waldemar Henrique é construída sobre temas (literários e/ou musicais) folclóricos. Por este motivo, e porque as canções analisadas neste trabalho têm como tema lendas amazônicas, analisaremos mais detidamente a sua relação com o folclore, e de que maneira ele é incorporado em suas canções. Acreditamos que esta relação se deu por duas vertentes: uma é o seu envolvimento com as idéias de Mário de Andrade sobre a composição da canção erudita brasileira; outra é a sua própria origem que, crescendo em território amazônico, teve, desde criança, sua mente povoada pelos encantados dos rios e das florestas.

1.2.1. *Waldemar Henrique, um amazonida*

A relação de Waldemar Henrique com as lendas (e o folclore amazônico) é de quem as ouviu no meio mesmo onde elas operam; é algo que faz parte de seu imaginário, como atestam suas próprias palavras:

¹⁵ Reportagem do jornal *O Globo* apud FILHO, Claver. *Waldemar Henrique – O Canto da Amazônia*. p. 29

“Onde quer que eu esteja, Rio de Janeiro, Paris, Nova York ou Lisboa, sou um amazonida perseguido por visões mitológicas, pelo veneno da selva, pelo mistério ainda indesvendado destas fortes e benfazejas chuvas, pelo doce chamado dessa minha gente. Parece tara, avatar, subconsciente irreprimido.”¹⁶

Mais diretamente sobre a presença do folclore em sua música declara:

“Não sou um folclorista, jamais aquele folclorista ideal de Bela Bartók que *deveria possuir uma erudição enciclopédica, conhecimentos filológicos e fonéticos, preparo sociológico, museológico, coreográfico e de história*. Estou perto do folclore apenas porque desde criança me acostumaram a gostar dos folguedos juninos, dos pastorís natalinos, dos cocos e emboladas praieiras, das chulas marajoaras, dos carimbós, dos bumbás; puseram-me agoniado com as histórias de cobra-grande, uiara, curupira, atraíram-me para os arraiais do Divino, pescarias, enfim, toda aquela magia fantasmagórica em que vivemos atolados na Amazônia daquele tempo.”¹⁷

Transcrevemos a seguir um trecho de uma fala do compositor que transparece o quanto o folclore amazônico foi, no fundo, uma grande fonte de inspiração para suas composições.

“Trouxe para a música tudo aquilo que me falou ao espírito e ao coração.[...] Foi neste mundo fantasmagórico que fui buscar estes temas inesgotáveis da Cobra-Grande, do Uirapuru, da Matintaperera, do Boto, do Tamba-tajá, que às vezes, em noite de vigília, o rádio me traz de volta de terras distantes.”¹⁸

1.2.2. *A influência do pensamento de Mário de Andrade*

As canções analisadas foram compostas entre 1933 e 1936: Foi Boto, Sinhá! (1933), Cobra Grande (1934), Tamba-tajá (1934), Matintaperera (1933), Uirapuru (1934), Curupira (1936) e Manha-Nungára (1935).¹⁹

¹⁶ MIRANDA, Ronaldo. *Waldemar Henrique – Compositor Brasileiro*. Belém: Falangola, 1979. p. 16

¹⁷ GODINHO, Sebastião (org.). *Waldemar Henrique – Só Deus Sabe Porque*. Belém: Fundação Cultural do Pará, 1989. p. 60

¹⁸ GODINHO, Sebastião (org.). *Waldemar Henrique – Só Deus Sabe Porque*. p. 80

¹⁹ Fonte: Catálogo de obras em FILHO, Claver. *Waldemar Henrique – O Canto da Amazônia*. pp. 105-115

Nesta época fervilhavam as idéias nacionalistas. Dentre elas as de Mário de Andrade, de busca da identidade musical nacional que, segundo ele, seria construída pela busca de elementos musicais na música popular. “O critério histórico atual [1928] da música brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou indivíduo nacionalizado, reflete as características musicais da raça. Onde que estas estão? Na música popular”²⁰. O projeto da canção “nacionalista” consistia na “estilização das fontes da cultura popular rural, idealizada como a detentora da fisionomia oculta da nação.”²¹

Waldemar Henrique entrou em contato com Mário de Andrade e as idéias nacionalistas em 1935, quando, pela primeira vez, apresentou-se em São Paulo. A partir de então, Mário tornou-se “seu orientador nacionalista nos problemas de harmonização dos temas folclóricos...”²². O próprio compositor declara sua adesão ao movimento: “Liguei-me a uma corrente nacionalista de pesquisa de expressão do que seria *nosso*, ao folclore, ao popular com suas características formais e rítmicas, harmonizando temas do povo”.²³

Para tentarmos identificar o quanto a presença do folclore na obra de Waldemar Henrique é influência do pensamento de Mário de Andrade, recorreremos ao catálogo de suas obras²⁴ e realizamos alguns levantamentos estatísticos. Este catálogo abrange sua composição até 1978. Destas obras, consideramos apenas as canções, e destas, excluimos aquelas escritas para o cinema e o teatro. A verificação de que uma canção foi composta sobre tema folclórico ou não foi baseada no título da peça e na coluna *observações* constante do catálogo, na qual aparecem informações sobre as canções, inclusive se são harmonizações de temas folclóricos ou não.

A tabela e o gráfico abaixo mostram, do total das canções dentro do recorte feito (130 canções), quantas utilizam temas folclóricos e quantas não utilizam.

²⁰ ANDRADE, Mário de. *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962. p. 20

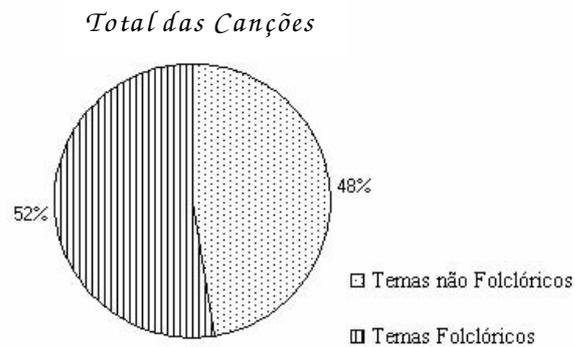
²¹ SQUEFF, Enio e WISNIK José Miguel. *Música – o Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.. p. 133

²² FILHO, Claver. *Waldemar Henrique – O Canto da Amazônia*. p. 28

²³ FILHO, Claver. *Waldemar Henrique – O Canto da Amazônia* p. 90.

²⁴ O catálogo de obras em FILHO, Claver. *Waldemar Henrique – O Canto da Amazônia* abrange sua composição até 1978

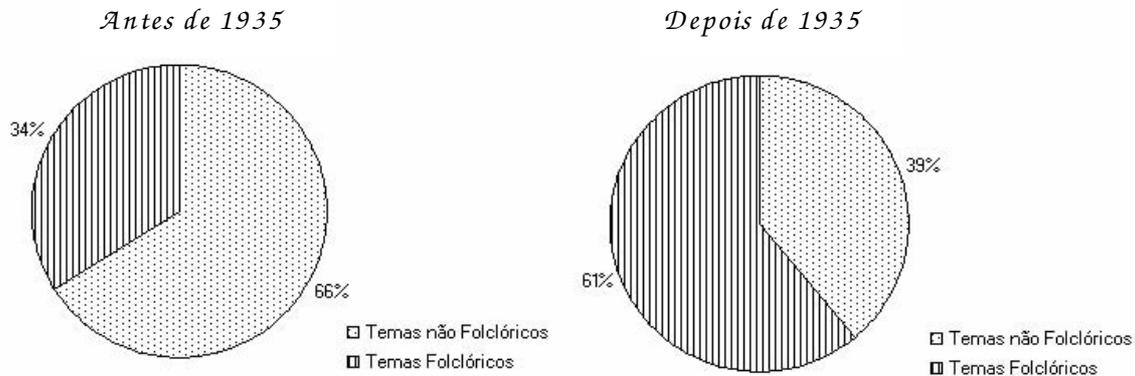
Total das Canções (130)	
Temas Folclóricos	69
Temas Não Folclóricos	61



O que podemos visualizar é que aproximadamente metade das canções utilizam temas folclóricos.

Na busca da identificação da influência de Mário de Andrade, estabelecemos a relação entre o número de canções que utilizam temas folclóricos, e as que não utilizam, considerando os períodos antes e depois de 1935 (encontro com Mário e Andrade).

Antes de 1935 (33% das canções consideradas)	
tema folclórico/regional	tema NÃO folclórico/regional
34%	66%
Depois de 1935	
tema folclórico/regional	tema NÃO folclórico/regional
61%	39%



Como se nota, há um aumento considerável da porcentagem de canções com temas folclóricos após 1935, passando de 31% (antes de 1935) para 61%. Precisamos, no entanto, levar outros fatores em consideração antes de atribuir este fato exclusivamente à influência do pensamento de Mário de Andrade.

O encontro com Mário aconteceu pouco tempo depois da ida de Waldemar Henrique para o Rio de Janeiro e, como já mencionamos (pela própria fala do compositor) ele se considerava o “mensageiro da Amazônia”²⁵. Nada mais natural para o “mensageiro da Amazônia” do que cantar a sua terra natal – necessidade bem menos premente quando nunca se saiu dela.

Um outro fator a ser considerado nos foi apontado, também, por uma outra declaração de Waldemar Henrique, quando fala da sua relação com outros compositores de sua época (em como cada um achava espaço para a sua música), deixa transparecer que a utilização de temas amazônicos em suas canções tem, também, uma função de conquistar seu próprio espaço:

“Todos nós começamos a aparecer juntos, tínhamos a mesma luta. Isso nos irmanava. Não havia a rivalidade de hoje, especialmente da minha parte, porque o que eu fazia quase

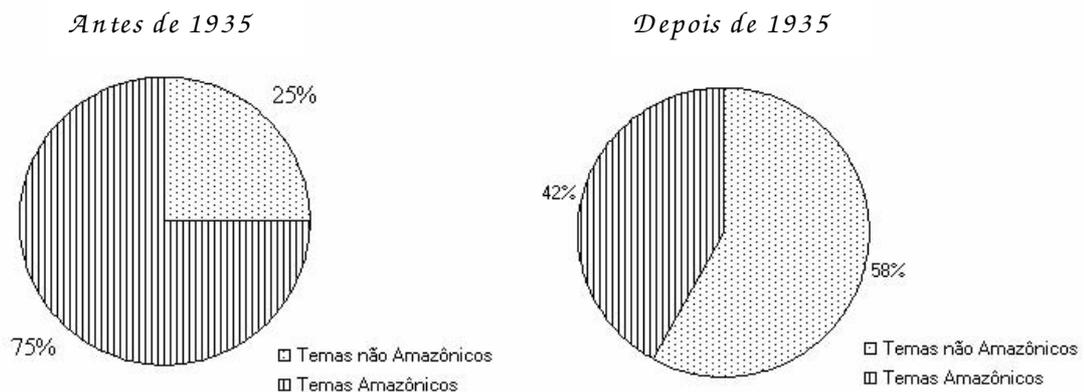
²⁵ FILHO, Claver. *Waldemar Henrique – O Canto da Amazônia* p. 27

nada dizia respeito a eles: eu trabalhava com o folclore amazônico, de preferência, e isso era uma coisa um pouco leiga para eles.”²⁶

Além destes fatores existia também, na época, uma política nacionalista, ditada por Getúlio Vargas, que buscava promover a música “tipicamente” nacional²⁷, o que abria possibilidades para a sua música de caráter folclórico.

Buscando dados que pudessem nos apontar mais especificamente a influência de Mário de Andrade no que diz respeito à presença do folclore na sua música, realizamos uma outra comparação: dentre as canções com temas folclóricos, quais utilizam temas relacionados à Amazônia e quais utilizam temas relacionados a outras regiões do país; considerando, novamente, os períodos de antes e depois de 1935. Estes dados estão no quadro e gráficos abaixo.

Antes de 1935	
temas amazônicos	temas NÃO amazônicos
75%	25%
Depois de 1935	
temas amazônicos	temas NÃO amazônicos
42%	58%



²⁶ FILHO, Claver. *Waldemar Henrique – O Canto da Amazônia* pp. 32-33

²⁷ “desde que veio a ordem oficial, de Getúlio Vargas, obrigando os cassinos do Rio a terem músicos brasileiros, os primeiros a serem contratados foram Mara, eu e Carmem Miranda.” em 1936. FILHO, Claver. *Waldemar Henrique – O Canto da Amazônia* p. 29

Esta nova comparação pode nos sugerir, uma influência mais direta do pensamento de Mário de Andrade sobre o compositor, uma vez que foi através do contato com ele que Waldemar Henrique começou a recolher e harmonizar temas folclóricos de outras regiões. O compositor fala sobre este trabalho: “Comecei esta luta a partir de Villa e de Mário de Andrade, que queriam u’a música brasileira, com ingredientes nossos, devidamente trabalhados, criar o espírito das regiões...”²⁸

Outro dado interessante que reforça a possível influência do pensamento de Mário é que, 27% das canções de Waldemar Henrique (constantes do catálogo) que realizam harmonização de temas folclóricos são do ano de 1935, do ano de seu encontro com Mário de Andrade.

1.2.3. *Fonte de Inspiração*

Diferentes considerações devem ser feitas sobre a presença do “folclore geral”²⁹, e do “folclore amazônico” na obra de Waldemar Henrique. O primeiro é decorrente de pesquisas e coleta de material, o segundo está impregnado em seu imaginário e lhe é, naturalmente, uma grande fonte de inspiração.

Em relação ao folclore amazônico, não podemos, simplesmente, entender a *presença* dele na obra de Waldemar Henrique, mas considerá-lo como fonte de inspiração, algo que movia seu espírito criador. O próprio compositor pode nos ajudar a entender o papel deste folclore no seu gesto composicional:

“...mesmo sem pesquisar folclore amazônico, estaríamos capacitados para compor musica folclórica – o tal folclore imaginário, *que parece que é mas não é*, com todos os ingredientes melódicos, modais, rítmicos, inflexionais e tonais da criação espontânea e simples do caboclo daquelas bandas.

²⁸ FILHO, Claver. *Waldemar Henrique – O Canto da Amazônia* p. 35-36

²⁹ Estamos usando este termo para designar o folclore de outras regiões brasileiras que não a amazônica.

Pois foi o que eu fiz intuitivamente, aliás, **já** com a preocupação de compor brasileiroamente, nacionalmente, como pregava Mário de Andrade, [...] chamando os compositores à criação de uma escola nacional depurada das influências internacionais, da polifonia, do classicismo, do romantismo, do atonalismo e outras.”³⁰

O que concluímos é que Mário de Andrade teve, sim, uma grande influência na obra do compositor no que diz respeito à utilização de temas folclóricos para harmonização, mas isto, principalmente, no que diz respeito a temas provenientes de outras regiões que não a amazônica. Compor utilizando o folclore amazônico, nos parece, era intuitivo e decorrente da origem de Waldemar Henrique, anterior ao seu encontro com Mário. O folclore amazônico para Waldemar Henrique, antes de ser um ideal nacionalista, era uma grande fonte de inspiração.

Em 1968, já numa fase madura, e depuradas as influências que assimilou ao longo de sua vida, Waldemar, em entrevista ao jornal *A província do Para*, fala da sua experiência de composição, e de sua relação com a pesquisa de material folclórico, fazendo uma reflexão sobre o que representou em seu percurso como compositor esse tipo de pesquisa, incentivado por Mário de Andrade. Este depoimento aumenta a nossa convicção de que, antes de qualquer pesquisa, a força de sua relação com o folclore da Amazônia era decorrente de sua origem e sua vivência neste meio.

“Por experiência própria posso aconselhar a nossos compositores que há uma coisa melhor que pesquisar motivos folclóricos, catalogar versos, melodias, ritmos de carimbó, batidas de babaçuê, passos de marabaixo. A lição de amar nossa terra e senti-la profundamente nos seus rostos, problemas, paisagens, características [...] Nós temos uma atmosfera, um ambiente, um sentir próprios. Os compositores deveriam pensar nisto e captar este imponderável que está dentro de cada um.”³¹

Ainda em 1968 diz: “na fase em que me encontro, vencidas as influências, despojado de planos ambiciosos, aguardo hoje ou amanhã para continuar a execução de um velho

³⁰ GODINHO, Sebastião (org.). *Waldemar Henrique – Só Deus Sabe Porque*. p. 60 (grifo nosso)

³¹ FILHO, Claver. *Waldemar Henrique – O Canto da Amazônia*. p. 78-79

desejo: retratar a Amazônia”³². E foi isto o que mais fez em sua obra, “retratou sonicamente a região amazônica em seus mínimos detalhes, até nos meandros de seu mistério.”³³ Ou como disse Paes Loureiro (para Waldemar Henrique):

“deste alma musical e corpo de canção à nossa teogonia, conferiste existência terrena aos encantados, na medida em que mais os encantastes nas encantarias da Música. Tua arte confere uma segunda realidade de ilusão à ilusão de realidade que constitui os mitos.”³⁴

1.3. A relação texto-música

A maneira como um compositor compatibiliza o texto e a música em suas composições é absolutamente particular, e é um aspecto que será amplamente investigado nas análises, no capítulo 2. A importância dada à investigação desta relação dentro das composições é decorrência da importância dada para o tema, tanto pelo compositor quanto pelo pensamento da época sobre a composição da canção erudita nacional, principalmente através do pensamento de Mário de Andrade. Assim, do mesmo modo que fizemos com a questão da presença do folclore na obra de Waldemar Henrique, faremos considerações sobre este outro aspecto de sua composição a partir de depoimentos do compositor e buscando identificar a influência do pensamento de sua época, através do pensamento de Mário de Andrade.

Mário de Andrade falava muito da sua preocupação com a relação texto-melodia³⁵, dizendo que os compositores não tomavam o devido cuidado com a fonética e muitas vezes faziam com que suas canções fossem executadas de maneira “deficiente”, não por problemas técnicos dos cantores, mas por problemas de adequação fonética do texto na melodia, ou seja, por problemas composicionais.

³² FILHO, Claver. *Waldemar Henrique – O Canto da Amazônia* p. 49

³³ FILHO, Claver. *Waldemar Henrique – O Canto da Amazônia* p. 49

³⁴ À *Maneira de um prefácio* em GODINHO, Sebastião (org.). *Waldemar Henrique – Só Deus Sabe Porque*. p. 15

³⁵ usaremos o termo melodia quando nos referirmos apenas à linha melódica do canto.

Ele defende a idéia de que muitos dos problemas que apareciam na relação do texto com a melodia poderiam ser evitados se o compositor utilizasse a própria fala como referência, e propõe um processo para a composição de canções, defendendo

“a necessidade de decorar os textos e dizê-los muitas vezes antes de principiar a compor. Essa apropriação absolutamente íntima das contingências fonéticas dum texto, fatalmente evitaria as contradições exageradas de intervalos melódicos provocados pelo som, e intervalos orais provocados pela altura das vogais”³⁶.

Acreditamos, e procuraremos mostrar nas análises, que Waldemar Henrique procurou preservar, em suas canções, uma adequação entre a fala e o canto, e que isto se deve ao seu próprio método de composição, que muito se aproxima da recomendação de Mário de Andrade. É o próprio compositor que nos fala de como compunha:

“Componho preferencialmente canções, gênero universal, genuíno, que se nutre em versos, poemas e quadras, capazes de revelar música e ritmo que já trazem em si. Meu trabalho começa pela escolha da tonalidade adequada, passando pela ambientação melódica, ritmicamente subordinada às expressões do verso, o qual me indica as modulações necessárias, intervalos e acordes. Comentários e detalhes de harmonização depois complementam a missão do compositor. No meu caso, sou mais preocupado com o texto em função do cantor. Enfim, desejo escrever canções para serem cantadas, não arquivadas.”³⁷

A importância que Waldemar Henrique dá ao texto pode ser observada, também, quando expressa sua preocupação com a interpretação de suas músicas, definindo o que considera ser a intérprete ideal para suas canções:

“A intérprete que eu considero ideal para as minhas músicas é a intérprete que põe seu primeiro cuidado na interpretação do texto; seria uma declamadora que cantasse, porque a cantora lírica habituada a cantar textos para os quais ela dá pouca importância... ela se preocupa com a emissão vocal privilegiada, de respiração, de afinação; há mesmo cantoras

³⁶ ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965. p. 58

³⁷ MIRANDA, Ronaldo. *Waldemar Henrique – Compositor Brasileiro*. p. 14

que desenham toda a melodia belissimamente, mas não se percebe o texto que ela cantou... Todas as minhas canções mereceram um respeito ao texto; esse texto, para mim, é que tem valor...” [34]

Importante ressaltar que a possibilidade da intérprete atuar como uma “declamadora que cantasse”, está intimamente relacionada com a forma de compor. Waldemar Henrique possibilita este tipo de atuação, dentre outros aspectos, pela utilização de uma tessitura limitada, que propicia o “canto declamado”.

Portanto, assim como a presença do folclore, a preocupação da compatibilidade texto-melodia nas composições de Waldemar Henrique parece ter origens diversas:

- a) A influência do pensamento de Mário de Andrade, que o próprio compositor declarou ter sido seu “grande mestre”.
- b) O processo próprio de composição que confere grande importância ao texto.³⁸
- c) A adequação texto-melodia que visava, também, a aceitação de suas músicas pelos cantores.³⁹

1.4. Popular ou erudito?

Para finalizar este capítulo trataremos de uma outra questão relativa à composição de Waldemar Henrique. Afinal de contas, ele era um compositor erudito ou popular?

Waldemar Henrique é um daqueles compositores que se situam na fronteira entre o erudito e o popular. Não é nosso objetivo classificá-lo, mas sim entender sua forma de

³⁸ Não podemos pensar que esta preocupação surgiu apenas da influência de Mário de Andrade, já que a compatibilidade texto-melodia pode ser observada em suas composições anteriores ao seu encontro com Mário. Como na questão do folclore em sua música, a preocupação com a relação texto-melodia já fazia parte da prática do compositor.

³⁹ Assim como na questão do folclore, a preocupação com a relação texto-melodia é, também, função da preocupação com a aceitação de sua música, e com a conquista de um espaço no cenário musical, e entre os cantores. Waldemar queria que sua música fosse cantada, e compunha, também, em função disto.

compor, para melhor conduzir as análises. Para isto, citaremos a opinião de alguns autores, e do próprio compositor sobre este aspecto de sua obra.

No Livro *A Canção Brasileira*, Vasco Mariz⁴⁰ cita Waldemar Henrique entre os compositores eruditos da “Terceira Geração Nacionalista”, juntamente com Osvaldo de Souza, Radamés Gnattali, Camargo Guarnieri, João de Souza Lima, José Vieira Brandão, entre outros. O parágrafo abaixo, retirado desta publicação, parece justificar a inclusão do compositor junto aos compositores da canção dita erudita.

“O músico paraense, que tanto renome vem granjeando e tão merecidamente, continua a ser etiquetado de modo defeituoso. Na realidade, nunca foi um harmonizador de temas populares: suas canções, suas lendas amazônicas têm sido escritas à maneira do populário daquela região com temas próprios. Eu mesmo já caí no erro de atribuir origem folclórica a diversas obras suas e aqui me penitencio.”⁴¹

Luiz Tatit classifica Waldemar Henrique como semi-erudito, juntamente com Chiquinha Gonzaga, Eduardo Souto, Catulo da Paixão Cearense, Heckel Tavares e Joubert de Carvalho que aproveitam sua

“formação culta como recurso para se dedicarem, quase que exclusivamente à canção popular. Ao invés de utilizarem temas folclóricos em peças eruditas, refazem o folclore criando canções que nos causam a sensação de que sempre existiram.”⁴²

E dentre estas canções, cita *Foi Boto, Sinhá!*.

Sobre a utilização de temas folclóricos pelos compositores eruditos, Luiz Tatit tem a seguinte opinião:

“A utilização de motivos sertanejos folclóricos pelos eruditos tem um sentido de ancoragem histórica, para que sua produção não se distancie muito das raízes populares e tenha chance de ser reconhecida e apreciada pela coletividade. Tem também o

⁴⁰ MARIZ, Vasco. *A canção Brasileira – Erudita, folclórica, popular*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

⁴¹ MARIZ, Vasco. *A canção Brasileira – Erudita, folclórica, popular*. p. 80

⁴² TATIT, Luiz. *O cancionista – Composição de Canções no Brasil*. São Paulo:Edusp, 1996. p. 31

sentido de se aproximar do povo, não pelo que este tem de efêmero e circunstancial, mas por suas manifestações perenes já fixadas na cultura. Afinal, a vasta tradição histórica da música e da literatura eruditas favorece o culto do valor ‘perenidade’ no que tange às obras dos artistas. Isto tudo na linha de que a verdadeira arte resiste ao tempo e atravessa as gerações mantendo-se com permanente vitalidade.”⁴³

A utilização dos temas folclóricos, resultando em canções tão próximas do universo popular, no caso de Waldemar Henrique, foi possível porque este folclore estava difundido em seu imaginário.

Alguns depoimentos do compositor revelam seu pensamento sobre a questão de sua composição ser erudita ou não, como por exemplo no trecho da entrevista a João Carlos Pereira, que apresentamos a seguir, onde responde à questão: *Escreveu música erudita?*

“Não... respeitando o tipo de trabalho que nós tínhamos, que era de estar mais em contato com o povo, eu sempre achei que o povo era muito importante, eu achava que fazer canções tipicamente eruditas, eu não lograva o interesse popular. Eu podia não fazer a música de sabor bem folclórico, bem popular, ficasse no meio termo...”⁴⁴

Esse *meio termo* vai de encontro ao adjetivo de semi-erudito atribuído por Luiz Tatit.

Queremos salientar também, desta fala, a preocupação do compositor com a aceitação de suas canções, com o fato delas serem cantadas e apreciadas, enfim, de atingir sucesso com elas. Esta preocupação direcionou seu processo composicional. Neste trecho, por exemplo, fica claro que isto determinou um caráter para suas canções, e como já mencionamos anteriormente, foi um dos fatores que determinou a utilização tão recorrente do folclore como tema, e a sua preocupação com a compatibilidade texto-melodia, auxiliando os cantores a conseguirem êxito em suas interpretações.

Num outro ponto da mesma entrevista, respondendo à pergunta: *A conformação de suas composições é erudita?* acrescenta:

⁴³ TATIT, Luiz. *O cancionista – Composição de Canções no Brasil*. p. 31

⁴⁴ PEREIRA, João Carlos. *Encontro com Waldemar Henrique*. Belém: Falangola, 1984.

“As minhas composições não tinham a preocupação de serem eruditas, portanto elas se destinavam a serem cantadas de acordo com aquele conselho que me deu Mário de Andrade, que a canção é para ser cantada e não trabalhada pianisticamente no acompanhamento; ou por outra, que a expressão do piano dominasse a canção. Porém tem outra lição. Villa-Lobos dizia: ‘A gente não deve harmonizar um tema folclórico; a gente deve ambientá-lo harmonicamente’. Portanto, não era só harmonizar, era ambientar.”⁴⁵

Esta última fala do compositor é extremamente significativa. Ficará explícito nas análises que existe, sim, uma preocupação em ambientar a canção através do acompanhamento. E, muitas vezes, é só entendendo esta característica de suas composições que entendemos o sentido que o acompanhamento imprime a cada canção, não apenas harmonizando, mas participando efetivamente na construção deste sentido.

⁴⁵ PEREIRA, João Carlos. *Encontro com Waldemar Henrique*.

2 As bases da Análise

2.1. O objeto de análise

2.1.1. A canção-obra

“Desde que o homem foi reconhecido por outro como um ser sensível, pensante e semelhante a ele próprio, o desejo ou a necessidade de comunicar-lhe seus sentimentos e pensamentos fizeram-no buscar meios para isso.”⁴⁶

Jean-Jacque Rousseau

A comunicação da canção se faz, em primeira instância, entre o compositor e o ouvinte, existindo entre eles, neste processo de comunicação, a figura do intérprete (que pode coincidir, ou não, com a do compositor). Os agentes na comunicação de uma canção são então:

Compositor → Intérprete → Ouvinte

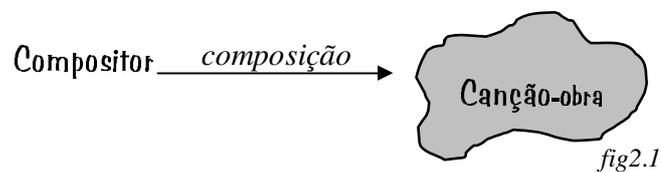
O objeto desta comunicação – a canção – é transformado durante este percurso, que “compreende, em geral, duas fases enunciativas, logicamente determinadas e encadeadas nos processos conhecidos como *composição* e *execução*.”⁴⁷ Estas duas fases enunciativas são os dois momentos em que a canção é materializada, permitindo-lhe ser comunicada e,

⁴⁶ ROUSSEAU, Jean-Jaques. *Rousseau*. 4ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987. Coleção Os Pensadores. p. 159

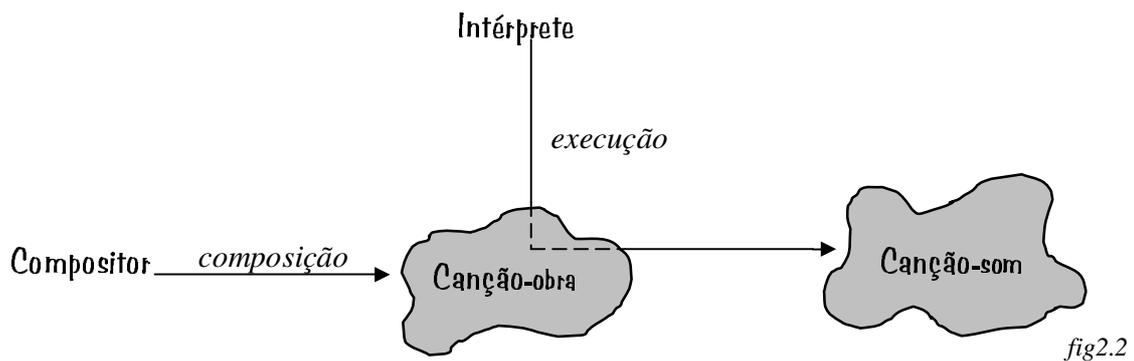
⁴⁷ TATIT, Luiz. *Musicando a Semiótica*. São Paulo: Annablume, 1997. p. 151

os agentes da materialização são o compositor e o intérprete. “Numa primeira abordagem, é preciso fazer referência ao compositor. É ele quem dá forma à idéia musical, e escolhe o material sonoro da obra que chegará às mãos do intérprete. Mas é este último [intérprete] que a fará existir. Cada um será, assim, portador de um gesto”.⁴⁸

A primeira materialização possibilita a comunicação entre compositor e intérprete, através do processo de *composição* mencionado por Luiz Tatit no trecho acima, e resulta no que estamos chamando de canção-obra (*fig2.1*).

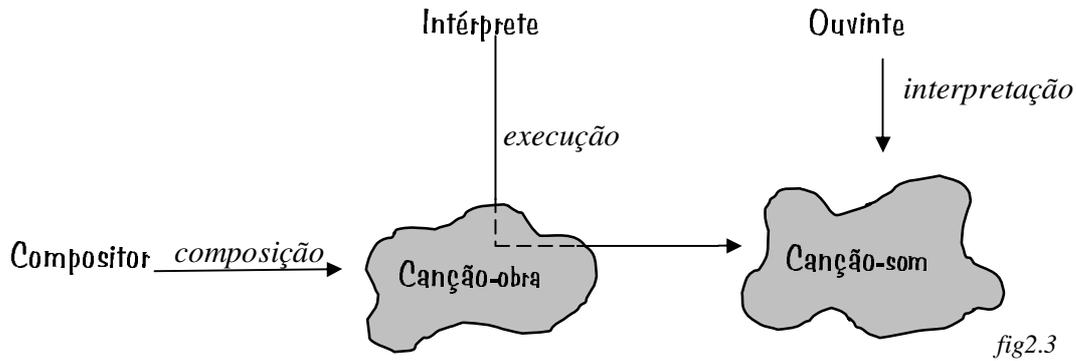


O intérprete atua sobre a canção-obra materializando-a sonoramente, transformando-a na canção-som, através de sua *execução*, que é a outra fase enunciativa mencionada por Luiz Tatit (*fig2.2*).



⁴⁸ ZAGONEL, Bernadete. *O Que é Gesto Musical*. São Paulo: Brasiliense (Col. Primeiros Passos), 1992. p. 8.

Finalmente, o ouvinte, por sua vez, atua sobre a canção-som, interpretando-a, atribuindo-lhe um sentido(fig2.3).



Temos, então, um objeto (canção), que é comunicado por um sujeito-emissor (compositor) a um sujeito-receptor (ouvinte), passando pelo intérprete. O ouvinte interpreta a mensagem atribuindo-lhe um sentido. A presença desses elementos (sujeito-emissor, sujeito-receptor, objeto (mensagem), interpretação, sentido) neste processo nos sugere pensá-lo como um ato de comunicação e, dentro do “percurso” (fig2.3) que a canção descreve neste ato – do compositor ao ouvinte – concentraremos nossa atenção na *canção-obra*, na materialização do gesto do compositor. “O compositor manipula gestos, que são na realidade ‘movimentos sonoros’ presentes anteriormente em seu pensamento, e os concretiza em forma de partitura.”⁴⁹

2.1.2. *As “Lendas Amazônicas”*

Iremos nos aproximar mais da obra de Waldemar Henrique através da análise de sete de suas canções, todas elas compostas utilizando como tema lendas amazônicas. Como definido no item anterior, utilizaremos para as análises o registro destas canções em partituras, a canção-obra de cada uma delas.

⁴⁹ ZAGONEL, Bernadete. *O Que é Gesto Musical*. p. 36.

Estas obras não formam um ciclo à maneira dos compositores europeus que “acostumaram a juntar suas canções formando seqüências que só têm vida autêntica quando executadas na ordem e com número preestabelecido.”⁵⁰ Ao contrário, são canções independentes, agrupadas pela coincidência do tema que abordam. O próprio compositor sugeria este agrupamento pela forma com organizava seus recitais, como atesta Claver Filho:

“Verificando numerosos programas de recitais de Waldemar Henrique, constatei que o compositor sempre manteve a intenção de agrupar suas canções em séries distintas [...] as séries reúnem peças que mantêm entre si algo em comum quanto ao espírito, ao assunto, à forma, à origem...”⁵¹

A série das “Lendas Amazônicas” é a mais famosa, sendo constituída das seguintes canções:

Lendas Amazônicas		
	Nome	Ano
Lenda Amazônica nº1	Foi Boto, Sinhá!	1933
Lenda Amazônica nº2	Cobra Grande	1934
Lenda Amazônica nº3	Tamba-tajá	1934
Lenda Amazônica nº4	Matintaperera	1933
Lenda Amazônica nº5	Uirapuru	1934
Lenda Amazônica nº6	Curupira	1936
Lenda Amazônica nº7	Manha-Nungára	1935
Lenda Amazônica nº 8	Nayá	1933
Lenda Amazônica nº 9	Japyum	1933
Lenda Amazônica nº 10	Pahy-tuna	1937
Lenda Amazônica nº 11	Uiara	1945

As informações de numeração⁵² das lendas e o ano de composição foram retirados do *Catálogo de Obras*⁵³. As quatro últimas canções não foram editadas, nem tão pouco

⁵⁰ FILHO, Claver. *Waldemar Henrique – O Canto da Amazônia*. p. 83

⁵¹ FILHO, Claver. *Waldemar Henrique – O Canto da Amazônia*. p. 83

⁵² A numeração não segue uma ordem cronológica e não encontramos referência sobre sua origem.

⁵³ FILHO, Claver. *Waldemar Henrique – O Canto da Amazônia*. pp. 105-115

foram encontrados seus manuscritos. Nosso trabalho abrangerá a análise das sete “Lendas Amazônicas” editadas. Destas, somente duas possuem texto que não são do próprio compositor (*Foi Boto, Sinhá!, Matintaperêra*), sendo que o poema de ambas é de um escritor paraense chamado – Antônio Tavernard.

Das 193 obras que constam em seu *Catálogo de Obras*, apenas 41 (29% do total) foram editas. Sobre este assunto, e manifestando o porque da não edição, nos fala o próprio compositor:

“Irmãos Vitale e Vicente Mangione, e mais tarde Ricord Americana e Fermata foram meus editores. A partir de 1940, verificando certas negligências, abusadas normas, espertezas, rompi com Vitale, perdendo para ele meu maior repertório de canções gravadas. Os Irmãos Mangione separaram-se e distribuíram entre si as peças que lhes entreguei sob absurdos contratos. Ricord usava idênticos processos sonegadores. Desanimei de todos e nunca mais permiti que meu repertório fosse editado. Os “3 pontos rituais” pela Ricord e o *Abaluaiê* e *Hei de seguir teus passos* foram editados, respectivamente pela Ricordi e Mangione porque eu precisava levá-las para a Europa editadas. Deu tudo na mesma. Não se vende, não se acha, não se reedita, não se paga nada ao autor. Até hoje não quis *ser editado*, ou melhor dizendo, *espoliado*”.⁵⁴

Sobre o prejuízo da não edição da obra de Waldemar Henrique nos fala Claver Filho:

“Somente sete ‘Lendas’ foram editadas, , enquanto as quatro últimas conservam-se em manuscrito e quase ninguém as conhece [...] Esse ineditismo da maior parte da obra de Waldemar Henrique prejudica até os estudiosos, uma vez que nunca é possível fazer uma análise detalhada de seu estilo, enquanto a problemática relacionada com as editoras não chegar a um fim aceitável.”⁵⁵

⁵⁴ FILHO, Claver. *Waldemar Henrique – O Canto da Amazônia*. p. 99.

⁵⁵ FILHO, Claver. *Waldemar Henrique – O Canto da Amazônia*. p. 85-86

2.2. Definindo o olhar

2.2.1. O Foco

Uma análise é sempre um determinado olhar para o objeto analisado. Sobre uma obra de arte podem ser lançados infinitos olhares, dada a sua inesgotabilidade, cada olhar realçará diferentes aspectos. O nosso olhar estará, prioritariamente, direcionado para a relação texto-música, no sentido de investigar como o compositor construiu uma compatibilidade entre estes dois componentes, tão diferentes, que se unem para formar a canção.

Sobre a diversidade destes dois sistemas de significação nos fala Mário de Andrade:

“Sob o ponto de vista psicológico pode-se dizer, embora um pouco primariamente, que se a música tem sua base exclusiva de desenvolvimento na associação de imagens, a poesia tem a sua na associação de idéias. Ora estes são dois processos de criação psíquica profundamente diversos um do outro: a associação de imagens exclusivamente subconsciente, e a associação de idéias essencialmente consciente.”⁵⁶

Compor uma canção é um grande *malabarismo*⁵⁷ que o compositor realiza, tendo numa das mãos o componente lingüístico e na outra o melódico. É um processo de compatibilização que, em primeira instância, é realizado através do gesto do compositor. O componente melódico não pode se desenvolver por critérios puramente musicais, ele liga-se indissociavelmente ao texto.

“Ora, se na composição puramente instrumental o compositor está livre e pode por isso dar largas às exigências puramente rítmico-melódico-harmônicas da melodia, na canção ele está preso ao texto e tem de acomodar as exigências da composição a um texto dado.”⁵⁸

⁵⁶ ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. p. 47

⁵⁷ Termo definido (neste contexto) e amplamente utilizado por TATIT, Luiz. *O cancionista – Composição de Canções no Brasil*. p. 9

⁵⁸ ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. p. 48

Na seção 2.1.1, falamos do percurso da canção entre o compositor e o ouvinte como um ato de comunicação, no qual o objeto comunicado é a canção. A concentração de nossas análises, primordialmente, na compatibilidade criada pelo compositor entre os componentes lingüístico e melódico de cada canção, levando-se em conta o ato de comunicação, apóia-se nas seguintes falas de Luiz Tatit: “A eficácia da canção popular depende fundamentalmente da adequação e da compatibilidade entre seu componente melódico e seu componente lingüístico”⁵⁹, sendo que: eficácia, “traduz um êxito de comunicação entre destinador e destinatário cujo objeto comunicado é a própria canção”⁶⁰.

2.2.2. A indissociabilidade entre texto e melodia

A grande importância da compatibilização dos componentes lingüístico e melódico, no gesto composicional, vem do fato de que, na canção, texto e melodia são indissociáveis. Os dois componentes atuam em conjunto na geração de sentido, são simultâneos e separáveis apenas por artifícios teóricos que possibilitam a análise da canção. Na execução da canção, os mesmos elementos sonoros que constroem a melodia, constroem também o texto, e deixam transparecer uma “fala”.

Uma vez que os componentes são indissociáveis (como detalharemos nas seções seguintes), quer queira, quer não, atuarão em conjunto para a construção do sentido da canção e a preocupação do compositor com a compatibilização destes componentes é primordial.

2.2.2.1. A gênese sonora do texto e da melodia.

A linguagem sobre a qual a canção é construída é formada por um texto sustentado por uma melodia⁶¹. Numa execução, letra e melodia se materializam ao mesmo tempo e através do mesmo material sonoro. A sustentação sonora das vogais possibilita a

⁵⁹ TATIT, Luiz. *A Canção, Eficácia e Encanto*. São Paulo: Atual, 1987. p. 3

⁶⁰ TATIT, Luiz. *A Canção, Eficácia e Encanto*. p. 3

⁶¹ Ao utilizarmos o termo “melodia” em contraponto a texto, estaremos nos referindo à melodia da linha do canto.

estabilização das frequências na construção da melodia e ao mesmo tempo deixa transparecer a fala, dentro do canto, pela entoação que confere ao texto através do contorno melódico. As consoantes segmentam a sonoridade propiciando as iterações rítmicas, e ao mesmo tempo tornam o texto inteligível. “Assim como a canção, a fala é constituída por um texto lingüístico que se apóia sobre uma cadeia fônica.”⁶²

O ouvinte, pela sua familiaridade com os elementos sonoros da canção, que são os mesmos de sua fala cotidiana, vislumbra a fala dentro do canto.

“O ouvinte capta tudo, mesmo que não possa desagregar música da linguagem verbal. Ele ouve o acabamento bem traçado da melodia mas reconhece em seu percurso um embrião. Cada língua tem a sua própria estrutura melódico-embriônica. Já existe nela, portanto, o germe de uma música que expressa a alma do povo.”⁶³

A principal diferença entre a fala cotidiana e o canto é o tratamento dado à sonoridade. Enquanto na primeira a finalidade é simplesmente a transmissão de uma idéia, e ao fim desta transmissão a cadeia fônica é esquecida, ficando apenas a idéia transmitida, na segunda, esta cadeia é trabalhada, as frequências e as durações são estabilizadas pelas leis musicais. A cadeia fônica da fala perde a sua efemeridade sendo eternizada no canto⁶⁴. “A grandeza do gesto oral do cancionista⁶⁵ está em criar uma obra perene com os mesmos recursos utilizados para a produção efêmera da fala cotidiana.”⁶⁶

⁶² DIETRICH, Peter. *Araçá Azul: Uma Análise Semiótica*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH-USP, 2003. p. 20

⁶³ KIEFER, Bruno *Elementos da Linguagem Musical* apud TATIT, Luiz. *O cancionista – Composição de Canções no Brasil*. p. 16

⁶⁴ TATIT, Luiz. *Musicando a Semiótica*. p. 149.

⁶⁵ “O compositor sempre traz um projeto de dicção que será aprimorado ou modificado pelo cantor[...] Todos são, nesse sentido, cancionistas. TATIT, Luiz. *O cancionista – Composição de Canções no Brasil*. p. 11.

⁶⁶ TATIT, Luiz. *O cancionista – Composição de Canções no Brasil*. p. 11

2.2.2.2. A fala do compositor

“Eu fui um tipo muito tímido (míope) calado. A música era a minha fala.”

Waldemar Henrique

A canção-obra (*fig2.1*), é a materialização de uma “fala” do compositor, no sentido de que: “A fala é um ato individual de utilização da língua, um modo de combinar os elementos da língua no ato de comunicação.”⁶⁷ A língua, no caso da canção, é uma combinação de dois sistemas de significação, um lingüístico e um musical. O sentido da canção é construído sobre a união destes dois sistemas que formam um terceiro, que não é nem um nem outro; transcende a soma dos dois. É a “linguagem da canção” na sua indissociabilidade entre letra e melodia, entre seu componente lingüístico e seu componente melódico.

A fala do compositor é expressa através desta “linguagem da canção”. Um texto sustentado por uma musicalidade é carregado de sentido, um sentido que não vem só das palavras, mas de como elas foram ditas. No ato da composição, o compositor “fala” o texto de uma determinada maneira, através da melodia que agrega para sustentá-lo. Assim, um texto associado a uma musicalidade é um gesto vocal, é bem mais que só palavras. “No mundo do cancionista não importa tanto o que é dito mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica.”⁶⁸

O compositor “fala” pela compatibilização da letra com a melodia. A canção-obra é um “discurso” que, além de trazer o registro dos fonemas, agrega a estes sons outros atributos como: variação de altura, de intensidade e de duração. Estes atributos sonoros já nos permitem vislumbrar uma maneira de dizer. É um registro de como, em um determinado momento, o compositor “falou” aquele texto, com o componente musical revelando as modalidades do componente lingüístico. Existe um sentido impresso que vai além da significação das palavras.

⁶⁷ NETTO, J. T. Coelho. *Semiótica, Informação e Comunicação*. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 18

⁶⁸ TATIT, Luiz. *O cancionista – Composição de Canções no Brasil*. p. 9

A análise de uma canção é, assim, uma interpretação da fala do compositor, que na sua comunicação, adquire diferentes sentidos na recepção de cada ouvinte. A análise de cada canção de Waldemar Henrique que apresentaremos no capítulo 3 é, neste sentido, o que “ouvimos” daquilo que ele “falou” em cada uma delas.

Waldemar Henrique falou através de suas canções e falou como um paraense que era: “Pode-se ser alegre ou triste mas o falar paraense se identifica pela doçura. Fixemos esta doçura”⁶⁹

2.3. As bases teóricas

2.3.1. O modelo de Luiz Tatit

Luiz Tatit nos apresenta em vários de seus livros⁷⁰ uma fundamentação teórica para a análise de canções na qual

“vem propondo uma análise da canção que identifica a estreita ligação entre *fala e canção*, evidenciando os diversos níveis de relações existentes entre *letra e melodia*. Dessa maneira é possível perceber como se dá a construção do sentido numa obra que usa dois sistemas de significação distintos: um texto lingüístico sustentado por um texto melódico.”⁷¹

Seu trabalho tem como base a semiótica e, através do desenvolvimento de suas pesquisas, “a semiótica possui hoje ferramentas suficientes para, utilizando os mesmos princípios teóricos, analisar eficientemente letra e melodia, e a interação entre as duas.”⁷² Assim, a proposta de Luiz Tatit vem ao encontro da nossa intenção de investigar a relação texto-música nas canções de Waldemar Henrique, uma vez que é este o foco que ele propõe.

⁶⁹ FILHO, Claver. *Waldemar Henrique – O Canto da Amazônia*. p. 79

⁷⁰ TATIT, Luiz. *O cancionista – Composição de Canções no Brasil*. São Paulo:Edusp, 1996; *A Canção, Eficácia e Encanto*. São Paulo: Atual, 1987; *Semiótica da Canção – Melodia e Letra*. 2ª ed. São Paulo:Editora Escuta, 1999 e TATIT, Luiz. *Musicando a Semiótica*. São Paulo: Annablume, 1997.

⁷¹ DIETRICH, Peter. *Araçá Azul: Uma Análise Semiótica*. p. 20.

⁷² DIETRICH, Peter. *Araçá Azul: Uma Análise Semiótica*. p. 20.

Seu trabalho é direcionado para a canção popular mas, pelo caráter da música de Waldemar Henrique (como discutido na seção 1.4), suas idéias são muito apropriadas para a análise deste repertório.

Neste trabalho não realizamos uma análise semiótica das canções, pois isto foge à abrangência do nosso estudo. O modelo de Tatit está presente na medida em que funciona como uma espécie de guia para a reflexão, nos ajudando a identificar os mecanismos utilizados pelo compositor para compatibilizar os componentes lingüístico e melódico.

Descreveremos a seguir, vários aspectos do modelo que proporcionaram uma ampliação da nossa visão e entendimento da canção, e direcionaram o nosso pensamento nas análises, sem a pretensão de esgotar uma descrição desse modelo.

Na seção 2.2.2.2 descrevemos o que chamamos de “fala do compositor”, como sendo a forma como ele associou um texto a uma melodia para expressar uma idéia. Encontramos no modelo do Tatit, uma definição semelhante, para a qual utiliza o termo *projeto enunciativo*, que adotaremos.

O *projeto enunciativo* desdobra-se em *projeto narrativo* e *projeto entoativo*⁷³. A maioria das canções são narrativas. Existe, pois, na letra, um projeto narrativo que vai desde a definição dos actantes (personagens da narração) e lugares, até os recursos de construção do texto com suas variações de discurso. O *projeto narrativo* é, então, o componente lingüístico da canção, é seu texto, compreendendo forma e conteúdo.

O *projeto entoativo* é a melodia da linha do canto, é a musicalidade que se associa diretamente ao texto. Os projetos *entoativo* e *narrativo* estão intimamente relacionados. A voz que canta, no momento mesmo em que delinea a linha melódica conta uma história, “fala” o texto.

A compatibilidade entre o texto e a melodia normalmente é criada sob o domínio de um destes dois elementos. Ora a melodia é regida pelo texto, aproximando-se das entoações

⁷³ TATIT, Luiz. *Musicando a Semiótica*.. p. 122.

da fala, ora o texto é que se adequa às células rítmico-melódicas que se sucedem na construção da coesão musical. Neste sentido, numa primeira instância, existem dois direcionamentos na composição de uma canção, e cada um deles atua em diferentes níveis e por diferentes estímulos na comunicação com o ouvinte. O primeiro investe na comunicação através do componente lingüístico e o segundo, através do musical. Quando o investimento é no componente lingüístico, a melodia caminha em direção à fala, o contorno melódico faz referência à entoação da fala. Quando o investimento é no componente musical, o texto se adapta aos padrões rítmico-melódicos e temas musicais construídos, e que vão sendo reiterados na canção.

Embora normalmente exista um direcionamento para um dos componentes (lingüístico ou musical), os dois estão sempre presentes na já comentada indissociabilidade texto-melodia (seção 2.2.2). Construir a compatibilidade entre os dois componentes consiste em, mesmo investindo em um deles, nunca perder o outro de vista.

Se o investimento é no componente lingüístico, a condução melódica não pode ser negligenciada, sob pena de se perder a coesão musical. Por outro lado, um investimento no componente musical não pode se distanciar totalmente das referências da fala. “Qualquer que seja o projeto de canção escolhido, e por mais que a melodia tenha adquirido estabilidade e autonomia neste projeto, o lastro entoativo não pode desaparecer, sob pena de comprometer inteiramente o efeito enunciativo que toda canção alimenta.”⁷⁴

Existe uma relação muito estreita entre o projeto entoativo e o projeto narrativo:

“O texto vem dos estados da vida: estado de enunciação – fala simplesmente; estado de paixão – fala de si; estado de decantação – fala de alguém ou de algo. Cada estado retratado no texto tem implicações melódicas, tem uma compatibilidade em nível de modalização.”⁷⁵

O sentido da canção é construído na simultaneidade dos dois projetos.

⁷⁴ TATIT, Luiz. *O cancionista – Composição de Canções no Brasil*. p. 13.

⁷⁵ TATIT, Luiz. *O cancionista – Composição de Canções no Brasil*. p. 17.

Nas nossas análises das canções procuraremos identificar o quanto o compositor direcionou seu gesto para cada um dos componentes, ou seja, como o compositor, investindo em um deles, não perdeu a coesão do outro; como este investimento varia dentro de uma mesma canção e como isto influencia em seu movimento; como, juntos, os dois componentes imprimem um sentido à canção. Verificaremos, também, se existe uma predileção do compositor pelo investimento em um dos componentes, buscando identificar a sua “fala”.

2.3.1.1. Investindo no componente lingüístico

Luiz Tatit adota o termo *figurativização* para o investimento no componente lingüístico, para a aproximação da melodia à fala. Claro que toda canção, sendo construída com os mesmos elementos da fala, não deixa de referenciá-la, o que varia é o grau de investimento neste componente. “Seria impossível eliminarmos, no ato de composição, de interpretação ou de audição de algo que possui texto e melodia, nossa vasta experiência, acumulada durante todos os dias da nossa vida, com uma linguagem que também possui texto e melodia”⁷⁶

No processo de comunicação da canção, como em todo processo de comunicação, a finalidade última “não é informar, mas é persuadir o outro a aceitar o que está sendo comunicado. Por isto, o ato de comunicação é um complexo jogo de manipulação com vistas a fazer o destinatário⁷⁷ crer naquilo que se transmite.”⁷⁸ Uma melodia que não perde a sua relação com a entoação, exerce sua persuasão pela *presentificação* – alguém “falando” aqui e agora. Remete o ouvinte à fala cotidiana e estabelece uma relação de cumplicidade pelo “contar uma experiência”. O compositor e o intérprete (que são quem materializa a canção) são, neste sentido, narradores, “contadores de história”, e esse é um grande poder de persuasão da canção. “A impressão de que a linha melódica poderia ser

⁷⁶ TATIT, Luiz. *A Canção, Eficácia e Encanto*. p. 8

⁷⁷ O destinatário é o sujeito a quem a mensagem é dirigida, no caso, o ouvinte.

⁷⁸ FIORIN, José Luiz. *Elementos de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2004. p. 52

uma inflexão entoativa da linguagem verbal cria um sentido de verdade enunciativa, facilmente revertido em aumento de confiança do ouvinte no cancionista.”⁷⁹

Esse poder de persuasão está diretamente relacionado ao fato que já salientamos (seção 2.2.2.1) de que fala e canto são construídos, na canção, simultaneamente e com o mesmo material sonoro. “No momento em que a voz começa a flexionar o texto com uma determinada melodia, já nos preparamos para reconhecer, por hábito de linguagem coloquial, os traços da entoação.”⁸⁰

Cada compositor, em cada canção, insere elementos que favorecem a figurativização. A forma como isto aparece em cada canção tem relação com a “fala” do compositor, ou seja, como ele, de maneira geral, busca em sua composição um investimento no componente lingüístico, e como, em cada canção, cria soluções para a compatibilização deste investimento com o componente musical, mantendo sua coesão.

Alguns destes elementos de figurativização, que estão normalmente presente nas canções são: o “simulacro de locução”, os “dêiticos”, os “tonemas” e as frases musicais que descrevem o contorno de uma “enunciação padrão”.

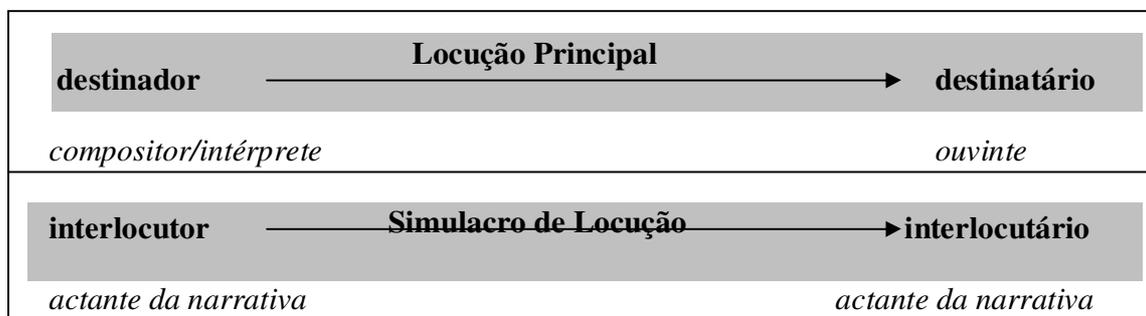
a) O “simulacro de locução”

A comunicação do “objeto canção” é sempre entre o destinador (compositor ou intérprete) e o destinatário (ouvinte). No entanto esta comunicação pode ser estabelecida através de uma outra, construída em forma de *simulacro*. Isto acontece, por exemplo, na canção *Cobra Grande* na fala “*Cunhatã te esconde lá vem a Cobra Grande... Faz depressa uma oração pra ela não te levar*”. A cunhatã não é necessariamente o destinatário, assim como o “eu” que fala não é necessariamente o destinador. Existe uma comunicação entre o “eu” da narrativa e a cunhatã, e uma mensagem é transmitida neste plano de comunicação. Mas este é um plano secundário, pois a comunicação principal é entre o destinador (compositor ou intérprete) e o destinatário (ouvinte), através da transmissão de uma outra mensagem. Para o emissor e o receptor no plano do *simulacro*

⁷⁹ TATIT, Luiz. *O cancionista – Composição de Canções no Brasil*. p. 20

⁸⁰ TATIT, Luiz. *A Canção, Eficácia e Encanto*. p. 7

utilizaremos os termos adotados por Luiz Tatit: *interlocutor* e *interlocutário*. Esquemáticamente temos⁸¹:



O *simulacro de locução* é um recurso de figurativização que pertence eminentemente ao componente lingüístico da canção, no entanto, ele normalmente é acompanhado por uma figurativização no componente melódico, com criação de um suporte sonoro próximo à entoação da fala para a parte do texto que configura o *simulacro*.

A persuasão do *simulacro* provém do fato de, na execução da canção, o cantor sintetizar os papéis de destinador/interlocutor, fazendo com que o ouvinte não separe com nitidez a locução principal do *simulacro*, assim, este último serve para presentificar a situação de locução. “Durante o mesmo tempo que o interlocutor fala com o interlocutário, o destinador canta para o destinatário [...] Esta identificação entre as duas instâncias assegura um sentido de “verdade” ou de “realidade” que está na base da persuasão figurativa.”⁸²

O *simulacro* pode estar presente durante toda uma canção, ou aparecer em alguns trechos ocasionando um desvio do discurso, normalmente acompanhado de uma mudança também no discurso musical. Estas variações de discurso são geradoras de movimento para a canção.

⁸¹ No esquema apresentado por Luiz Tatit realizamos algumas simplificações de nomenclatura. TATIT, Luiz. *A Canção, Eficácia e Encanto*. p. 10.

⁸² TATIT, Luiz. *A Canção, Eficácia e Encanto*. p. 10

b) Os Dêiticos

Os dêiticos são elementos presentes no componente lingüístico da canção que explicitam a situação de locução. São imperativos, vocativos, demonstrativos, advérbios, etc.⁸³ que “ao serem utilizados entram em fase com a raiz entoativa da melodia, presentificando o tempo e o espaço da voz que canta. O papel dos dêiticos é lembrar, constantemente, que por trás da voz que canta há uma voz que fala”⁸⁴ Quando Tatti fala que os dêiticos “entram em fase com a raiz entoativa da melodia”, é importante ressaltar que isto “normalmente” acontece, mas é sempre função do gesto do compositor, de seu esforço em compatibilizar o texto e a melodia.

A grande força persuasiva dos dêiticos, no sentido de fisgar o ouvinte para a locução, vem do estabelecimento de uma estreita relação entre o componente lingüístico e o melódico. A utilização do dêitico no texto, acompanhada de um contorno melódico que faz referência à sua utilização na linguagem coloquial, é o que garante o seu poder de persuasão. “Os dêiticos funcionam como etiquetas discursivas que colam o texto na melodia, evidenciando seus traços entoativos. Isto porque, assim como a entoação, os dêiticos visam presentificar a cena discursiva, chamando a atenção para o momento e o ambiente em que ocorre a locução.”⁸⁵

c) Os Tonemas

Os *tonemas* são as terminações das frases. Eles se configuram através da melodia, podendo ser descendentes, quando o esforço de emissão é distendido e a voz caminha para um repouso “diretamente associado à terminação asseverativa do conteúdo”⁸⁶; ascendentes ou suspensivos, quando sugerem continuidade do discurso.

⁸³ Como exemplo, assinalamos dêiticos no seguinte trecho de *Curupira: Só escuto pela frente, pelo lado o curupira me chamar*.

⁸⁴ TATIT, Luiz. *O cancionista – Composição de Canções no Brasil*. p. 21

⁸⁵ TATIT, Luiz. *A Canção, Eficácia e Encanto*. p. 21

⁸⁶ TATIT, Luiz. *O cancionista – Composição de Canções no Brasil*. p. 21

d) A enunciação-padrão

“A enunciação-padrão da linguagem oral obedece a pelo menos três fases entoativas: uma fase inicial de ascendência, associada, em geral, à introdução da temática (condição de comunicação); uma fase de declínio asseverativo, na qual, em geral, se alojam os conteúdos opinativos ou mesmo o objeto central da comunicação; e, por fim, a fase mais significativa, que corresponde ao tonema. Este pode confirmar ou comprometer todo o significado construído anteriormente.

A primeira fase de um percurso entoativo, assim como os processos passionais, reveste-se de tensão, embora não se refira necessariamente a uma questão emotiva. Sua tensão é, antes, indicativa de continuidade, servindo entre outras coisas, para manter acessa a atenção do ouvinte. Do mesmo modo, em contrapartida, a descendência entoativa anuncia proximidade de finalização ainda que esta possa ser adiada indefinidamente por novas ascendências. O tonema defini de vez o jogo entoativo fígando, diretamente na fonte enunciativa, a modalidade que norteia a relação entre o sujeito e seu discurso. Pelos tonemas, reconhecemos não só as afirmações, as interrogações, as suspensões mas também as hesitações, as insinuações, os apelos e outras sutilezas da linguagem oral.”⁸⁷

O contorno melódico da enunciação padrão muitas vezes aparece associado a uma frase do texto. Às vezes os movimentos de ascendência e descendência são realizados por escalas diatônicas, às vezes numa repetição de padrões rítmico-melódicos, buscando uma coesão com o desenvolvimento do componente musical, mas sempre propiciam uma tensão crescente pela ascendência, associada ao discurso do componente lingüístico, e um relaxamento na descendência, que corrobora com a conclusão da idéia da frase do texto.

2.3.1.2. Investindo no componente musical

O investimento no componente musical pode se dar em duas direções. Na primeira, a duração das vogais é ampliada, há uma valorização do contorno melódico com uma ampliação da tessitura e dos saltos intervalares. “É quando o cancionista não quer a ação mas a paixão. Quer trazer o ouvinte para o *estado* em que se encontra. Nesse sentido,

⁸⁷ TATIT, Luiz. *O cancionista – Composição de Canções no Brasil*. p. 258

ampliar a duração e a frequência significa imprimir na progressão melódica a modalidade do /ser/”⁸⁸

Na outra direção, ao contrário, há uma diminuição da duração das vogais, fazendo com que a melodia se torne mais segmentada pelo ataque das consoantes. Os contornos melódicos transformam-se em motivos que são reiterados na canção. “A aceleração dessa descontinuidade melódica, cristalizada em temas reiterativos, privilegia o ritmo e sua sintonia natural com o corpo [...] É a vigência da ação. É a redução da duração e da frequência. É a música modalizada pelo /fazer/.”⁸⁹

Existe uma relação estreita entre o tipo de modalização utilizada e o conteúdo do componente lingüístico, sendo que uma variação neste último, no decorrer da canção, normalmente implica numa variação de modalização. Assim, o componente musical e o lingüístico atuam em conjunto para imprimir o sentido da canção. Sobre esta relação das vogais e as consoantes e a modalização pelo /ser/ e pelo /fazer/ citamos Kristin Linklater numa fala bastante esclarecedora:

“De certa maneira, as vogais podem ser vistas como um componente emocional da construção das palavras. As consoantes, seu componente intelectual. As vogais pedem um canal aberto para a respiração, através da boca. As consoantes são formadas pela oposição de alguma parte da boca à passagem do ar, criando sons explosivos, reverberantes, zunidores ou líquidos através da respiração e/ou vibração. Por sua conexão direta e ininterrupta com a respiração, as vogais podem se ligar diretamente à emoção, desde que o impulso da respiração seja tão profundo quanto o diafragma. O plexo solar – primeiro centro nervoso receptor e transmissor emocional – entrelaça-se às fibras do diafragma. A emoção, o desejo, o impulso criativo estão intrinsecamente ligados ao sistema nervoso central. As consoantes fornecem uma experiência sensorial traduzida em estados de espírito, modulando e canalizando as vogais em percursos que fazem, das emoções, sentido. O som das consoantes comunica-se mais externamente, através do corpo, originando estados de espírito e efeitos, mais que emoções. As vibrações das consoantes trabalham através dos ossos, dos músculos, da pele para

⁸⁸ TATIT, Luiz. *O cancionista – Composição de Canções no Brasil*. p. 10

⁸⁹ TATIT, Luiz. *O cancionista – Composição de Canções no Brasil*. p. 10-11

sua percepção. As vogais têm acesso direto ao plexo solar, sendo mais imediatamente emocionais.”⁹⁰

Ainda sobre a diferença da atuação modal das vogais e das consoantes nos fala Rousseau: “A cólera arranca gritos ameaçadores, que a língua e o palato articulam, porém a voz da ternura, mais doce, é a glote que modifica, tornando-a um som.”⁹¹ O som produzido na glote são os das vogais, as consoantes, em sua grande maioria, são produzidos pelos articuladores.

O investimento na direção de prolongar a sonoridade das vogais, da modalização pelo /ser/ Luiz Tatit chama de *passionalização*⁹². Na direção de criar uma modalização pelo /fazer/ chama de *tematização*⁹³. O objetivo da persuasão pela passionalização é estabelecer uma cumplicidade emocional entre o destinador e o destinatário. “Pelo texto (*o destinador*) transmite sua posição no quadro narrativo e, pela melodia, sua emoção por ocupar esta determinada posição”⁹⁴. A sonoridade produzida pela sustentação das vogais conduz a uma inação, a um estado de introspecção propício aos relatos passionais. Já a tematização é caracterizada pela reiteração de temas rítmico-melódicos e conduzem, pela pulsação, à ação. Muitas vezes estes temas estão relacionados com temas lingüísticos, neste caso, à reiteração melódica, se desenvolve, paralelamente, uma reiteração no discurso e assim se garante a compatibilidade entre letra e melodia. No investimento na tematização é quando a melodia mais se afasta da fala, é o texto que se adapta às células rítmico-melódicas do componente musical.

A persuasão pela tematização se dá pelo estímulo somático da pulsação, e pela compatibilidade da reiteração entre texto e melodia.

⁹⁰ LINKLATER, Kristin. *Freeing the Natural Voice*. apud LOPES, Sara Pereira. *Diz Isso Cantando! A Vocalidade Poética e o Modelo Brasileiro*. Tese de Doutorado. São Paulo: ECA-USP, 1997. p. 65.

⁹¹ ROUSSEAU, Jean-Jaques. *Rousseau*. p. 186

⁹² “Ao investir na continuidade melódica, no prolongamento das vogais, o autor está modalizando todo o percurso da canção com o /ser/ e com os estados passivos da paixão. Suas tensões internas são transferidas para a emissão das frequências e, por vezes, para a ampla ampliação da tessitura. Chamo a esse processo passionalização.” TATIT, Luiz. *O cancionista – Composição de Canções no Brasil*. p. 22

⁹³ “Ao investir na segmentação, nos ataques consonantais, o autor age sob a influência do /fazer/, convertendo suas tensões internas em impulsos somáticos fundados na divisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência. Trata-se, aqui, da tematização.” TATIT, Luiz. *O cancionista – Composição de Canções no Brasil*. p. 22

⁹⁴ TATIT, Luiz. *A Canção, Eficácia e Encanto*. p. 26

“Este traço comum, a periodicidade, funciona como um dispositivo de compatibilidade entre o texto e a melodia, articulado pelo destinador, com o intuito de envolver o destinatário num universo de discurso coerente do ponto de vista lógico (a periodicidade em si) e do ponto de vista sensitivo (as vibrações).”⁹⁵

O investimento em uma direção (figurativização, tematização ou passionalização) não implica na inexistência das demais, ao contrário, normalmente existe uma simultaneidade das três. O que ocorre é a dominância de um deles, sendo que esta dominância pode ser alterada no decorrer da canção, e normalmente esta alteração tem uma relação com o conteúdo do discurso lingüístico.

2.3.2. “Projeto Geral”

O trabalho de Luiz Tatit concentra-se na relação texto-melodia mas, nas nossas análises, observaremos também o papel do acompanhamento na construção do sentido das canções. Na canção erudita, ao contrário do que geralmente acontece na popular, o acompanhamento faz parte do projeto do compositor.

Sendo assim, nas nossas análises além do *projeto entoativo*, o componente musical engloba também o acompanhamento do piano. Chamaremos de “projeto geral” um projeto que engloba o *projeto enunciativo* (*narrativo + entoativo*) e o *projeto do acompanhamento*. As análises estarão direcionadas para a apreensão da construção da compatibilidade entre estes diversos projetos, separados para fins de análise, mas entendendo que é na indissociabilidade deles que é construído o sentido da canção.

O modelo de Tatit nos fornece uma base bastante consistente para a análise da compatibilidade entre texto e melodia, apoiando-se na semiótica, e foi nesta área de conhecimento que fomos também nos apoiar para conseguir estender esta base para a análise da compatibilidade do texto com todos os elementos musicais. O conceito da semiótica que nos serviu de base foi o de *percurso gerativo de sentido*.

⁹⁵ TATIT, Luiz. *A Canção, Eficácia e Encanto*. p. 53

“O percurso gerativo de sentido é uma sucessão de patamares, cada um dos quais suscetível de receber uma descrição adequada, que mostra como se produz e interpreta o sentido, num processo que vai do mais simples ao mais complexo”.⁹⁶ Esses patamares são: o *nível fundamental*, o *nível narrativo*, e o *nível discursivo*.

No *nível fundamental* surge a significação através de uma oposição semântica. No *nível narrativo* são descritos os estados e as transformações.

“O nível narrativo ocupa-se dos valores inscritos nos objetos. Numa narrativa, aparecem dois tipos de objetos: objetos modais e objetos de valor. Os primeiros são o /querer/, o /dever/, o /saber/ e o /poder fazer/ [...] Os segundos são os objetos com que se entra em conjunção ou disjunção.”⁹⁷

A obtenção dos objetos modais é necessária para que o sujeito realize as transformações da narrativa, e entre em conjunção ou disjunção com os objetos de valor. No *nível discursivo*, as formas abstratas do nível narrativo são concretizadas. Recorremos a um exemplo para melhor esclarecer os conceitos. No *nível fundamental* podemos ter a oposição /pobreza/ X /riqueza/. No *narrativo*, um percurso que descreve a conjunção de um sujeito com a riqueza. No *discursivo* esta conjunção pode ser concretizada por: assaltar um banco, receber uma herança, etc. São diferentes concretizações do objeto valor /riqueza/.⁹⁸

A geração de um texto (não só um texto lingüístico), parte do *nível fundamental*, até atingir o *discursivo*, no qual as idéias são materializadas e podem ser transmitidas, é o texto tal qual se apresenta ao “leitor”. No nosso trabalho, esse texto é a canção-obra. No processo de análise, percorre-se o *percurso gerativo de sentido* na direção inversa: a partir do texto, do *nível discursivo*, chega-se ao *nível fundamental*, que chamaremos de “núcleo gerador”.

⁹⁶ FIORIN, José Luiz. *Elementos de Análise do Discurso*. p.17.

⁹⁷ FIORIN, José Luiz. *Elementos de Análise do Discurso*. p.28.

⁹⁸ Para um aprofundamento ou melhor entendimento destes conceitos consultar: FIORIN, José Luiz. *Elementos de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2004. e BARROS, Diana L. P. *Teoria Semiótica do Texto*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 2003

A mudança de nomenclatura deve-se ao fato de que não especificaremos cada nível do percurso, identificando a sintaxe e a semântica de cada um deles – não faremos uma análise semiótica do texto. Assim sendo, para não gerar confusão com o termo utilizado em “Análise do Discurso”, utilizaremos um outro, que nos parece traduzir a sua função no processo de criação.

O caminho do *nível discursivo* ao *fundamental*, da canção-obra ao “núcleo gerador”, é um processo de sucessivas escolhas, de modo que, cada análise, ao realizar este percurso, reflete uma interpretação do analista. Assim, a análise de cada canção, que apresentaremos no capítulo 3, traduz a nossa “escuta”, do que Waldemar Henrique “disse” em cada uma delas, através de sua “fala”.

Partir da canção-obra e atingir seu “núcleo gerador” foi a forma que encontramos para estudar a compatibilização dos componentes lingüístico e musical, num processo de análise que consiste nas seguintes etapas:

1. Análise do nível discursivo e narrativo

Nesta primeira etapa, através da observação, identificamos e agrupamos tudo que, de alguma forma, nos chama a atenção na organização da obra. No discurso lingüístico: o caminho da narrativa (com suas transformações), os personagens e a relação entre eles, a recorrência de traços semânticos (temas), a estrutura dos versos, as rimas e aliterações, para citar alguns. No musical: a forma (mudanças no discurso que podem caracterizar diferentes seções), a tonalidade e possíveis modulações, padrões rítmicos e melódicos (na linha do canto e acompanhamento), para citar alguns.

2. Uma vez identificados e agrupados os elementos dos dois discursos, observamos como cada um deles varia ao longo da canção, e determinam um movimento subjacente aos níveis mais altos do discurso.

3. O “núcleo gerador” é atingido através da identificação de movimentos semelhantes nos dois discursos, na medida em que as transformações acontecem paralelamente, os

discursos se completam, e é da soma do movimento dos dois que surge o movimento da canção.

4. Uma vez identificado o “núcleo gerador”, deve-se retornar aos elementos identificados no primeiro passo da análise, pois, é através do “núcleo gerador” que eles ganham sentido, que é possível organizá-los de tal forma que se consiga atribuir um significado à obra como um todo, e com isto construir uma interpretação do objeto de análise.

2.4. A apresentação das análises

A apresentação das análises está dividida em três seções: *A Lenda*, *Projeto Narrativo* e *Projeto Geral*. Esta divisão não representa o percurso do processo de análise descrito na seção anterior, sua forma busca atingir uma clareza na exposição das idéias.

O objetivo da seção *A Lenda* é buscar, em diferentes versões de cada lenda (incluindo, claro, a impressa nas partituras de cada canção), dados que possibilitem uma melhor compreensão dos textos das canções, sem aprofundar nas discussões sobre os mitos envolvidos em cada uma delas, o que extrapolaria a abrangência deste trabalho.

Na seção *projeto narrativo*, além do texto da canção, apresentamos os elementos identificados nos passos 1 e 2 da análise (definidos na seção 2.3.2), referente ao componente lingüístico. A apresentação do *projeto narrativo* separadamente se deve ao fato de que é nele que se encerra o componente lingüístico da canção. Claro que este projeto está intimamente ligado aos demais, e as observações levantadas nesta seção serão retomadas em suas relações com os demais projetos na seção *Projeto Geral*. Frisamos que a separação visa a obtenção de clareza na exposição das idéias.

Na seção *Projeto Geral* são apresentados os elementos do componente musical identificados e organizados nos passos 1 e 2 da análise, sendo que nesta apresentação será feita a conexão com os aspectos já levantados na seção *projeto narrativo*, relacionando-os e dando-lhes sentido através do “núcleo gerador” (descrição dos passos 3 e 4 da análise).

Em cada canção é apresentado um quadro com uma proposta de divisão em seções. Esta divisão não pretende estabelecer uma forma (no sentido tradicional de análise musical), mas sim, facilitar a exposição da análise, uma vez que a separação é baseada em transformações no componente lingüístico, no musical, ou em ambos, que julgamos relevante, e que têm relação com os movimentos provenientes do “núcleo gerador”.

No caso de repetição de seções, nas suas diversas execuções, o nome da seção aparece acompanhado por letras de modo a distingui-las (p.e. S1-a, S1-b). Isto deve-se ao fato de que fizemos a opção de comentar cada execução da seção, por entendermos que um determinado discurso tem seu significado determinado, também, pelo contexto em que se insere. Assim, uma determinada seção executada no início da canção e retomada no seu final, certamente, assumirá significados diferentes em cada execução.

Luiz Tatit, em suas análises, utiliza-se de um diagrama que estabelece uma relação entre o texto e a linha melódica associada a ele. Acreditamos que este diagrama oferece uma visualização muito boa do comportamento simultâneo desses elementos, e por isto o adotaremos em nossas análises, acompanhado de alguns acréscimos. No exemplo abaixo explicaremos o diagrama que Tatit propôs, e os novos elementos adicionados.

The diagram shows three sections of a musical score, labeled 1, 2, and 3. Each section consists of five staves. The lyrics are written below the staves, with vertical dashed lines indicating the alignment of the text with the musical notes. The lyrics are: "Tajapa nema cho-reiro" (Section 1), "rou no ter-" (Section 1), "Tajapa nema cho-reiro" (Section 2), "rou no ter-" (Section 2), "virgem mo-rena fu-ro" (Section 3), "giu no cos-tei-" (Section 3), and "e a" (Section 3). The staves are numbered 2, 3, 4, 5, 6, 7, and 8 at the bottom.

As linhas horizontais correspondem ao intervalo de um semitom e o número de linhas à tessitura da canção. Cada sílaba da letra da canção é anotada na linha correspondente à nota em que ela é entoada. Esta espacialização do texto permite uma rápida visualização do perfil melódico de cada frase associado ao texto. Os números na linha superior servem para identificar os segmentos, possibilitando sua referência no decurso do texto, no qual aparecerá sempre abreviado (p.e. **seg.1**)

À proposta de Tatit foram acrescidos: uma pauta com a escala do tom referente à canção, e a indicação dos compassos que cada trecho ocupa na partitura. A separação dos compassos é feita pela linha vertical pontilhada, e os números na linha inferior correspondem ao seu número. Estes acréscimos fizeram-se necessários por estarmos trabalhando com canções eruditas, em que, pelo acompanhamento escrito, a transposição de tonalidade é bem mais restrita que na canção popular, sugerindo a referência à tonalidade original, e não apenas aos intervalos relativos da melodia. A referência aos compassos também se deve ao fato de ser uma canção erudita registrada numa partitura, e a presença da numeração no diagrama facilita a sua associação com a partitura.

3 As análises

3.1. Foi Boto, Sinhá!

3.1.1. A lenda

“O Boto é um mamífero cetáceo, da família dos platanistídeos e delfinídeos, marinho e de água doce, que pode alcançar mais de dois metros de comprimento e diâmetro aproximado de 70 cm. Corresponde, nas águas doces, ao golfinho ou delfim do mar. Das seis espécies conhecidas, três pertencem à bacia amazônica. Destacam-se o Boto-preto e o vermelho. O Boto-preto é tido como o que protege. O Boto-vermelho é o Don Juan das águas, sedutor de moças donzelas e mulheres casadas.”⁹⁹

O Boto é um encantado da metamorfose. De peixe, transforma-se em um rapaz cuja beleza, fala meiga e sedutora, atraem irresistivelmente todas as mulheres. “Por isso, toda a donzela era alertada por suas mães para tomarem cuidado com flertes que recebiam de belos rapazes em bailes ou festas. Seduzidas, as mulheres mantêm encontros furtivos com esta entidade, que ao amanhecer retorna ao fundo dos rios, onde reside.”¹⁰⁰

Este mito atua socialmente, alterando a moral reguladora, uma vez que, ao invés das condenações e punições habituais para a mulher que engravida antes do casamento, ou sem a participação do marido, se o filho for do “Boto”, há a compreensão e aceitação do ato. Isto se deve ao fato de ser ele um encantado e diante de seus poderes de sedução a mulher torna-se incapaz de controlar os próprios atos. O Boto “deixa as mulheres fora de si mesmas, fazendo-as esquecer todas as normas para seguir somente o impulso ardoroso

⁹⁹ LOUREIRO, J. J. Paes. *Cultura Amazônica – Uma Poética do Imaginário*. p. 108.

¹⁰⁰ <http://www.caradobrasil.com.br/artperf/lendas/boto.htm>

desse ser de puro gozo, de amor sem ontem nem amanhã”¹⁰¹. A mulher é absolvida, a condenação cai sobre o Boto. A culpa é banida pelo mito.

Em uma palestra sobre o Amazonas, Waldemar Henrique fala da lenda do boto:

“Inúmeras são as lendas das águas amazônicas. Do Boto, correm tantas que daria para escrever um livro. Há o boto branco, namorador, que gosta de ir dançar nas festas; o Tucuxi, ou boto preto, que salva os naufragos, que acompanha os navegantes, e é inofensivo; temos o boto vermelho, que também se transforma em gente como o branco, e que é o pior de todos.”¹⁰²

O Boto tem uma persistência na obra do compositor, assim como persiste no imaginário amazônico:

“Quando fui para o Rio, em 33, já levava escrita, com versos de Antônio Tavernard, também meu letrista admirável de *Matintaperêra*, a canção da série “Lendas Amazônicas”, *Foi Boto, Sinhá!* Voltei ao assunto do boto na nº 7 da série *Manha-Nungára*, que fiz a letra baseada num inspirado conto de Nilson Pena. A pedido de Nilson Pena comprometi-me a escrever um ballet, *O boto*, para ser dançado no Teatro Municipal do Rio de Janeiro mas [...] não o fiz. Agora tenho sobre o piano uma peça de Edyr Proença para musicar trechos, e o assunto é o boto [...] Sobre o assunto fiz uma conferência em Brasília, em agosto de 71, com o título *Fascínio e permanência do boto no folclore amazônico*”.¹⁰³

¹⁰¹ LOUREIRO, J. J. Paes. *Cultura Amazônica – Uma Poética do Imaginário*. p. 208.

¹⁰² Palestra *O Amazonas* proferida no Auditório da Discoteca Municipal dório de Janeiro, *circa* 1964. *apud* GODINHO, Sebastião (org.). *Waldemar Henrique – Só Deus Sabe Porque*. Belém: Fundação Cultural do Pará, 1989, p. 54.

¹⁰³ FILHO, Claver. *Waldemar Henrique – O Canto da Amazônia*.. p. 86. (Esta palestra pode ser encontrada em GODINHO, Sebastião (org.). *Waldemar Henrique – Só Deus Sabe Porque*)

A Lenda na Edição da Canção

“Corre nas margens dos rios Amazonas, Tocantins e seus afluentes, que em noites de lua-cheia sai o boto do fundo do mar transformado num belo rapaz, o qual dirigindo-se aos terreiros, em festa, dança e seduz as virgens morenas do arraial. Nessas noites, ouve-se bem alto o choro do tapanema, a planta alma da beira dos rios, avisando a população do mal que se aproxima.”¹⁰⁴

¹⁰⁴ FILHO, Claver. *Waldemar Henrique – O Canto da Amazônia*. p. 86.

3.1.2. Projeto Narrativo

A letra desta canção é um poema de Antônio Tavernard¹⁰⁵.

*Tajá-panema chorou no terreiro,
e a virgem morena fugiu no costeiro!*

*Foi Boto, Sinhá...
Foi Boto, Sinhô,
Que veio tentá...
e a moça levou.
No tar dansará,
aquele doutô,
Foi Boto, sinhá...
Foi Boto, sinhô.*

*Tajá-panema se pôs a chorar,
quem tem filha moça é bom vigiá!*

*O boto não dorme
no fundo do rio,
seu dom é enorme,
quem quer que o viu
que diga, que informe
se lhe resistiu.
O boto não dorme
no fundo do rio.*

A utilização dos tempos verbais nos sugere uma divisão entre as duas primeiras e as duas últimas estrofes. Nas primeiras é narrado um acontecimento passado, nas duas últimas é feita uma advertência.

O acontecimento relatado é um “caso” de ataque do boto e dá sustentação para a advertência que se segue: *quem tem filha moça é bom vigiá!*. A advertência depois do relato de um caso tem um peso bem maior, o caso funciona como uma forma de

¹⁰⁵ Na seção 1.1 são feitas algumas considerações sobre a relação de Waldemar Henrique e Antônio Tavernard.

convencimento para que a advertência seja seguida. Este processo de convencimento continua com a exposição que segue, na qual é relatado o poder de sedução do boto.

Assim, podemos pensar este poema como uma fala de advertência, construído com um objetivo de convencimento, que se resume na frase *quem tem filha moça é bom vigiá*. O caso relatado antes desta frase ser proferida dá força a esta advertência, o que é enfatizado pela estrofe seguinte, que deixa clara a impossibilidade de se resistir ao poder de sedução do boto, sendo pois necessário evitar o contato, “vigiando a moça”. O percurso narrativo busca conduzir o destinatário de um /não saber/ a um /saber/ (núcleo gerador); quer dotá-lo deste objeto modal.

O choro do tajá-panema, segundo a versão da lenda publicada na partitura, é prenúncio de mau agouro¹⁰⁶. Esta superstição aparece no Dicionário de Folclore, no verbete Juruti-pepena¹⁰⁷.

No poema, o mau agouro anunciado é a presença do boto. A superstição da juruti-pepena é, assim, agregada à lenda do boto. Pela proximidade sonora, apesar de não termos encontrado qualquer referência, o termo tajá-panema, poderia ter sua origem na superstição do juruti-pepena (que se parece sonoramente com panema), que canta no tajá.

Em relação à lenda, a letra faz referência à metamorfose do boto e ao seu irresistível poder de sedução. Baseado neste poder, procura-se convencer o destinatário para que vigie as moças.

O destinador se coloca fora da narrativa, discursando em terceira pessoa. Isto lhe confere um recuo para observar os fatos e uma autoridade para falar sobre o assunto. Ele possui um /saber/ sobre os poderes do boto, os quais explicita na quarta estrofe e quer conferir ao destinatário.

¹⁰⁶ “Nessas noites, ouve-se bem alto o choro do tajá-panema, a planta alma da beira dos rios, avisando a população do mal que se aproxima.” Trecho da lenda impressa na partitura.

¹⁰⁷ “Superstição do Pará, referente à vinda de uma juruti invisível que canta numa touceira de tajá. Os pios lamentosos da ave misteriosa anunciam desgraças, que serão evitadas por um feiticeiro, pajé, mestre, que saiba rezar, afastando o presságio.” CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 10ª ed. São Paulo: Global, 2001. p. 313

Na segunda estrofe, o destinador muda o direcionamento do discurso e passa a falar em discurso direto, assume o papel de interlocutor, cria um *simulacro de locução*. Este recurso gera uma mudança de tempo e espaço, e é um dos recursos de persuasão sobre o destinatário. “A debreagem interna cria a unidade discursiva denominada discurso direto e cria um efeito de sentido de verdade”.¹⁰⁸

Este efeito de verdade, criado pela inclusão da voz do destinador no espaço-tempo do *aqui-agora*, seduz o destinatário. É criada uma intimidade entre destinador e destinatário através da criação do *simulacro* (*fig3.1.1*), fazendo aparecer a figura do interlocutário, personificado nas figuras de Sinhô e Sinhá, criando-se o efeito do discurso direto. É um recurso que, pela presentificação, atua no sentido de convencer o destinatário da veracidade do que está sendo dito.

Com o diagrama que apresentamos a seguir procuramos traduzir graficamente as mudanças de direcionamento de discurso do texto. A frase que julgamos carregar a idéia central do poema está marcada em negrito. As duas frases que são o aviso para que seja realizada a ação descrita naquela frase central aparecem assinaladas em itálico .

¹⁰⁸ FIORIN, José Luiz. *Elementos de Análise do Discurso*. p. 46

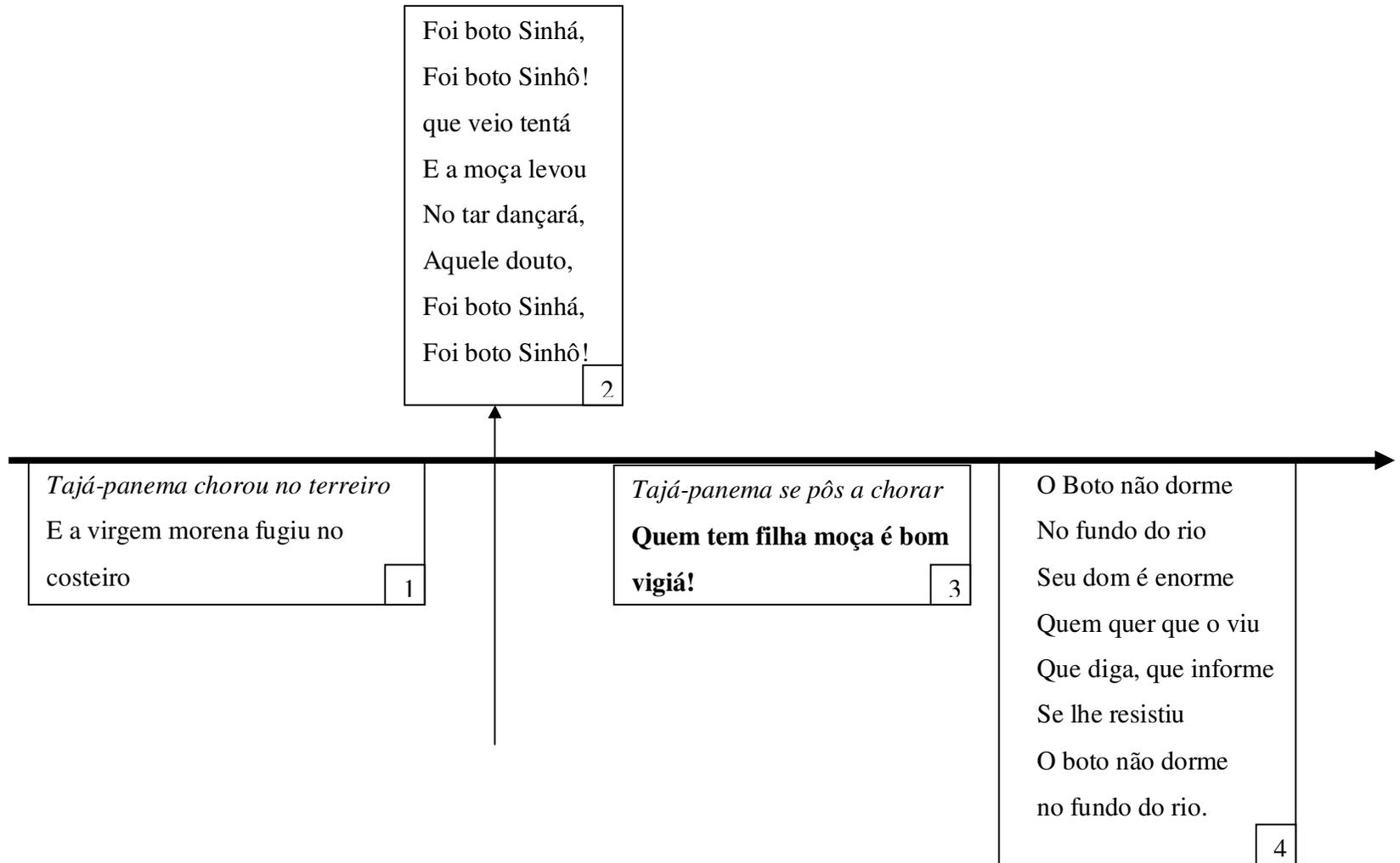


fig3.1.1

3.1.3. Projeto Geral

Tonalidade: Ré menor

Compasso: 2/4

Apresentamos na tabela a seguir uma divisão da canção em seções, que julgamos serem partes suficientemente diferentes para serem tratadas em separado, e a seguir descreveremos cada uma delas.

Seção	Introd.	S1-a	S2-a	S1-b	S2-b
Estrofe		1	2	3	4
Compassos	1-3	4 – 8	9 – 20	4 – 8	9 – 22

3.1.3.1. Introdução

Na introdução é apresentada uma célula rítmica que será utilizada em toda a peça. Esta célula dá um caráter percussivo ao acompanhamento e, se compararmos com um instrumento de percussão, teríamos um timbre mais grave e um mais agudo realizando o padrão da *fig3.1.2*. Esta célula é repetida apenas com algumas variações no ritmo da voz aguda. Esta reiteração está relacionada com o discurso que, do início ao fim, busca dotar o destinatário de um /saber/. Estes dois movimentos estão no núcleo gerador.



fig3.1.2

A indicação do subtítulo: *Toada Amazônica*, sugere um andamento lento, que faz com que a repetição do padrão não imprima uma tematização.

Harmonicamente é apresentada a alternância dos acordes *Re m* e *Sol⁷ m* (I-IV⁷), que será largamente utilizada na peça. Esta alternância não gera a polarização que geraria a utilização do acorde do V grau no lugar do de IV. O trítone aparece apenas uma vez, na cadência da seção S1.

Esta configuração harmônica não gera polarização, e isto entra em acordo com o discurso lingüístico que caminha numa única direção: a do convencimento, não existindo uma oposição a este movimento.

3.1.3.2. Seção S1-a

A célula rítmica utilizada na construção da linha do canto (*fig3.1.3*) é uma junção das duas vozes do padrão apresentado na *fig3.1.2*.



A linha do canto é construída com uma sucessão de células da *fig3.1.3*, sendo que, melodicamente, cada célula é implementada com notas repetidas, e isto é uma característica muito marcante da melodia, e que ressaltamos no trecho da *fig3.1.4*.



fig3.1.4

A apresentação do primeiro verso do poema é caracterizada pela repetição: a melodia associada a ele (c.¹⁰⁹ 2 a 5) possui muitas notas repetidas, e também a repetição do movimento assinalado pelo trapézio nos seg. 1 e 2 do diagrama; na harmonia, a alternância

¹⁰⁹ utilizaremos c. para abreviar compasso, em todas as análises.

dos acordes I-IV, e no ritmo, a reiteração do padrão da *fig3.1.3*. O verso também é repetido (seg.¹¹⁰ 1 e 2).

No acompanhamento há a repetição do padrão da *fig3.1.2* que, pela semelhança com as repetições da linha melódica, funde-se musicalmente à linha do canto. Sempre que o padrão volta a ser apresentado, evoca, pela memorização das repetições, o choro do tajá-panema. Assim, o movimento do piano apresentado na introdução é associado ao choro do tajá, com sua monotonia pela repetição e não polarização harmônica e sua “tristeza” pela utilização exclusiva de acordes menores. O aviso do tajá é lembrado, musicalmente, em vários pontos da canção através da reapresentação do movimento do piano associado a ele.

A pequena variação de altura e a emissão numa região propícia à fala, neste primeiro verso, abrem espaço para uma figurativização, para realçar a fala dentro do canto. O salto para a sílaba tônica da palavra *chorou* faz com que seja realçada a ação que avisa da aproximação do boto.

Ao segundo verso (c. 6 a 8) está associado um outro movimento melódico, o discurso lingüístico não fala mais do choro do tajá-panema, mas sim da consequência dele. As mudanças de movimento na melodia e no piano refletem a narração de diferentes movimentos no componente lingüístico. O movimento inicia com um salto ascendente de

¹¹⁰ utilizaremos seg. para abreviar segmento (referente ao diagrama), em todas as análises.

sexta, criando uma tensão, seguido de um movimento descendente, que figurativamente representa uma asseveração. A consequência das ações do boto é relatada por um destinador que fala em terceira pessoa, que é dotado de um /saber/ e este movimento descendente assinala este saber. Este movimento é reforçado por movimento igual no acompanhamento (*fig3.1.5*). A esta distensão da linha melódica está associada a cadência: IV – I – VII – I. Alguma tensão permanece, pela presença de um tonema ascendente pedindo uma continuidade, criando uma expectativa sobre o relato (elipse no seg. 3).

6

rei - ro e a vir - gem mo - re - na fu - gui no cos - tei - ro!
rá Quem tem fi - lha mo - ça é bom vi - gi - ál

6

fig3.1.5

Esta seção é repetida sem alteração, e isto gera alguns efeitos: o tonema ascendente do final pede uma continuidade de discurso e cria uma expectativa em relação ao relato. Esta expectativa é frustrada com o retorno ao início e a consequente repetição. Por outro lado, ao se iniciar esta repetição uma projeção do que já foi ouvido é feita, é um momento de manipulação do tempo, onde presente-passado-futuro agem simultaneamente. O que está sendo ouvido (presente) traz uma lembrança do que já foi ouvido (passado) e uma expectativa de repetição é projetada (futuro), e vai sendo confirmada a cada nota na repetição inalterada. A expectativa frustrada aumenta o efeito de repetição. Um outro efeito da repetição da seção é acrescentar mais um nível de repetição a todas já associadas ao choro do tajá-panema que já mencionamos, e reforçar a insistência do aviso.

Ao final da repetição, a expectativa pela continuidade é maior, já que foi frustrada na primeira execução; a tensão é maior e abre caminho para a segunda seção que inicia com

uma forte tensão melódica com um salto e uma permanência numa região relativamente mais aguda.

3.1.3.3. Seção S2-a

No componente lingüístico desta estrofe é relatado o movimento do boto, através de suas ações; no musical, este movimento é materializado pela linha superior do piano nos compassos nos quais são sustentadas as últimas sílabas de cada verso, e no que antecede a seção (c. 8a, 10, 12, 14 , elipses na *fig3.1.6*). Para a realização deste movimento, a escala que está sendo utilizada (ré m harmônica) é alterada com a elevação do quarto grau, configurando a escala normalmente denominada “oriental”¹¹¹. Com isto, ao movimento do boto é associada uma sonoridade bastante diferente daquela da seção anterior e descreve contornos sinuosos, como seu movimento na água.

fig3.1.6

O movimento do piano associado ao do boto dialoga com a linha do canto, alternando a movimentação. Assim, o movimento relatado no componente lingüístico – as ações do boto – está materializado sonoramente, pelo piano. O aviso do tajá-panema é lembrado no acompanhamento (assinalado com os retângulos). Esta referência ao aviso pelo discurso musical, paralelamente ao relato do caso de ataque do boto no lingüístico, atua no sentido de convencer o destinatário a responder a este aviso.

Cada verso da estrofe associada a esta seção (segunda) é associado ao padrão (que contém o padrão da *fig3.1.3*):

¹¹¹ ALVES, Luciano. *Escalas para improvisação*. São Paulo: Irmão Vitale, 1997. p. 119.



fig3.1.7

Este padrão rítmico possui relação com a acentuação silábica dos versos, que obedecem ao padrão:

_ v _ _ v¹¹²

As sílabas fortes coincidem com as colcheias, ou seja, é atribuído um prolongamento a estas sílabas, o que resulta numa correta prosódia. Isto reflete um direcionamento da composição pelo componente lingüístico com a melodia se adaptando às necessidades da fala.

A estes quatro primeiros versos é associado um movimento descendente de uma oitava, iniciando e terminando na tônica. O início da frase numa nota aguda, com um prolongamento da sílaba tônica de “boto”, realça a revelação e chama a atenção do destinatário para o “vilão”. Podemos entender melhor a repetição da seção S1-a, por este início de frase, tão enfático, depois da expectativa criada pela espera prolongada da revelação, causada pela repetição.

No seg. 4 podemos visualizar a repetição do padrão rítmico melódico, e o movimento descendente.

¹¹² O símbolo “_” é usado para as sílabas fracas, e “v” para as fortes.

A passionalização deste trecho é assegurada pela sustentação sonora das sílabas assinaladas com o círculo. A figurativização, tão desejável nesta estrofe e que configura o *simulacro de locução*, é garantida pelo movimento descendente, imprimindo um forte caráter de asseveração à frase, caracterizando a conclusão de uma idéia, concluindo o relato do “caso”. Afirma-se categoricamente: “foi isto que aconteceu”.

Nos quatro versos seguintes é retomado o movimento inicial, tanto pelo acompanhamento, quanto pelo canto (trapézios do seg. 5), que retoma o mesmo movimento que aparece nos seg. 1 e 2 (também marcado com trapézios). Estes versos, enunciados com a forte referência ao aviso do tajá-panema, através da retomada de todos os elementos musicais relacionados a ele no início da seção S1-a, traz à lembrança este aviso, ajuda a concluir o relato do caso com a idéia: “bem que ele avisou” e atua no convencimento ao destinatário, na direção de dotá-lo do /saber/.

Além do significado figurativo, a retomada dos elementos musicais exercem um papel importante na construção da coesão do discurso musical.

3.1.3.4. Seção S1-b

Esta seção começa chamando a atenção para o choro do tajá-panema, assim como o primeiro verso da sessão S1-a. A linha melódica é a mesma e o acompanhamento também. Com isto é feita uma referência direta à seção S1-a, reavivando na memória o fato relatado, o que dá força à advertência que será proferida na frase seguinte. Parte do peso desta advertência é conseguido pelo salto no início da frase imprimindo uma tensão à linha melódica (seg. 8).

The image shows a musical score for three staves, numbered 6, 7, and 8. Each staff has a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are written below the staves. An arrow points from the word 'quem' in staff 8 to the word 'filha' in staff 8.

Staff	Lyrics
6	Tajapa nema se rar
7	Tajapa nema se rar
8	quem tem filha moça é a bom vigi- á

3.1.3.5. Seção S2-b

Os seg. 9 e 10 possuem a mesma melodia e o mesmo acompanhamento dos seg. 4 e 5, associados a textos diferentes. Existe uma diferença estrutural nas duas estrofes do poema, implementadas nesta seção (c. 9 a 20). Observando esta diferença através do diagrama, os seg. 9 e 10 apresentam uma continuidade no discurso lingüístico, diferentemente dos seg. 4 e 5: o texto do seg. 4 é conclusivo, e o do 9 não. Apesar desta diferença, não há choque na relação do texto com melodia, isto porque existem tanto elementos que traduzem continuidade quanto elementos que traduzem descontinuidade entre estes segmentos. A

descontinuidade é conseguida pela mudança no movimento da linha do canto, retornando ao desenho melódico apresentado no início (trapézios dos seg. 1 e 2), assim como no piano. A continuidade é conseguida pelo início da frase dos seg. 5 e 10 (c. 16) na mesma nota que termina a anterior, dando um efeito de continuidade da enunciação pela permanência nesta nota (tônica), e pelo movimento da linha inferior do piano.

9
O Boto não
dorme
No fundo do
rio
Seu dom é e-
norme...
quem quer que o
viu

9 10 11 12 13 14 15 16

10
diga que in- lhe resis- Boto não fundo do
que forme se tiu O dorme no rio

16 17 18 19 20

As pequenas variações de altura apresentadas nos seg. 10 e 5 são próprias da fala, e uma linha de canto estabilizada numa nota com pequenas variações, explicita a “fala dentro do canto”, e propicia a figurativização, a persuasão pela fala.

Os movimentos da linha do canto desta canção estão muito relacionados com a entoação da fala, com movimentos descendentes caracterizando asseverações e evidenciando um /saber/ do destinador (seg. 3, 4, 8 e 9), e movimentos que praticamente não variam de altura e nos

seg. 5 e 10 confirmam o /saber/. A figurativização fica também explícita na adaptação do ritmo da linha do canto ao padrão de acentuação das palavras.

Esta figurativização exerce uma persuasão sobre o ouvinte fazendo-lhe crer que tem alguém falando “aqui e agora”, e que fala uma “verdade”.

3.2. Cobra Grande

3.2.1. A Lenda

Assim como o Boto, a Cobra-Grande (Boiúna ou Mãe d'água) é um encantado que habita o rio, sendo que existem inúmeras concretizações narrativas para este mito

“que percorre deslizando os rios da Amazônia: seja como gênio do mau com poder de paralisar os outros animais; seja vagando e devorando o que encontra pelo caminho; seja alagando as embarcações que atravessam o seu itinerário; seja sorvendo a vida dos velhos; seja cegando, ensurdecendo ou enlouquecendo as pessoas que interceptam o seu caminho; seja na forma de um navio iluminado.”¹¹³

A Cobra Grande é sempre associada a muito medo e terror. Paes Loureiro associa sua origem aos perigos que o rio apresenta ao caboclo: “Assim como o rio (cobra líquida) guarda em seu ventre aquilo que “devora”, a CobraGrande (rio de escamas) encarna também essa imagem devoradora”¹¹⁴

“Cada Igarapé tem sua Mãe (Mãe d'água) e esta só aparece como uma imensa serpente. Não tem piedade nem aplaca a fome. Mata e devora quem encontra. Vira as barcas, arrasta os nadantes, estrangula os banhistas, apavora todos. à noite vêm dois olhos de fogo, alumando a escuridão.”¹¹⁵

A Lenda na Edição da Canção

“Uma vez por ano a Boiúna sai de seus domínios para escolher uma noiva entre as cunhatãs da Amazônia. E, diante daquele enorme vulto prateado de luar que atravessa vertiginosamente o Grande-Rio, os pajés rezam, as redes tremem, os curumins escondem-se, chorando, imenso delírio de horror rebenta na mata iluminada... Credo! Cruz!”¹¹⁶

¹¹³ LOUREIRO, J. J. Paes. *Cultura Amazônica – Uma Poética do Imaginário*. p. 224.

¹¹⁴ LOUREIRO, J. J. Paes. *Cultura Amazônica – Uma Poética do Imaginário*. p. 229.

¹¹⁵ CASCUDO, Luis da Câmara. *Geografia dos Mitos Brasileiros*. apud LOUREIRO, J. J. Paes. *Cultura Amazônica – Uma Poética do Imaginário*. p. 227.

¹¹⁶ FILHO, Claver. *Waldemar Henrique – O Canto da Amazônia*. p.86

3.2.2. Projeto Narrativo

*Credo! Cruz!
Lá vem a Cobra-Grande,
Lá vem a Boi-Una de prata!
A danada vem rente à beira do rio...
E o vento grita alto no meio da mata!
Credo! Cruz!*

*Cunhatã te esconde
Lá vem a Cobra-Grande
Á-á...
Faz depressa uma oração
Prá ela não te levar
Á-á...*

*A floresta tremeu quando ela saiu...
Quem estava lá perto de medo fugiu
E a Boi-Una passou logo tão depressa,
Que somente um clarão foi que se viu...*

*Cunhatã te esconde
Lá vem a Cobra-Grande
Á-á...
Faz depressa uma oração
Prá ela não te levar
Á-á...*

*A noiva Cunhatã está dormindo medrosa,
Agarrada com força no punho da rede,
E o luar faz mortalha em cima dela,
Pela fresta quebrada da janela...
Êh Cobra-Grande
Lá vai ela...*

Para analisarmos esta narrativa iremos representá-la através de um diagrama (fig3.2.1) que estabelece uma disposição espacial das estrofes, em sua seqüência, da esquerda para a direita. A seta horizontal representa o percurso narrativo que é conduzido pelo percurso da cobra.

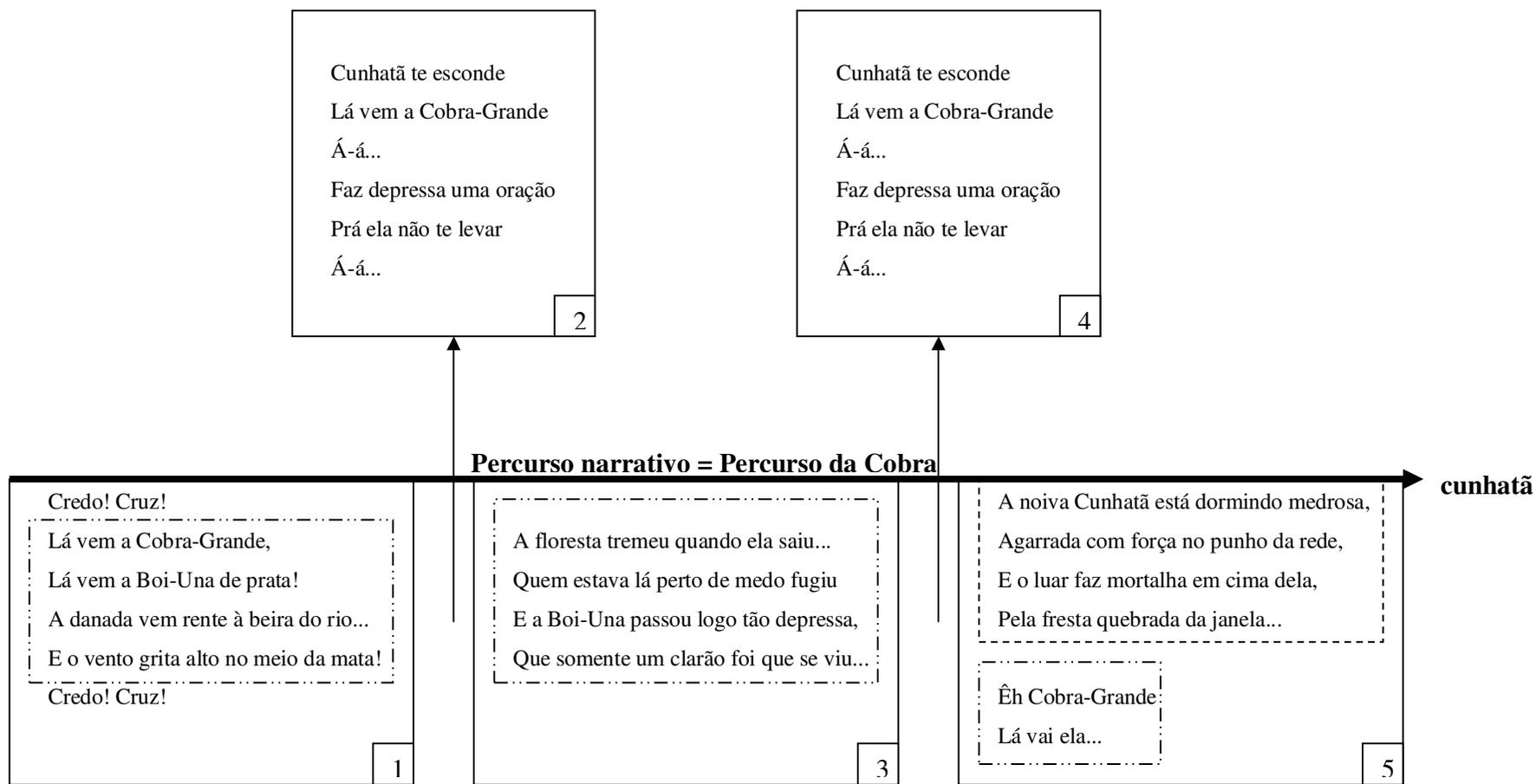


fig3.2.1

O percurso narrativo da canção coincide com o percurso da Cobra-Grande: a indicação da aproximação da cobra é a primeira frase do texto: *Lá vem a Cobra-Grande*; a última, indica seu afastamento: *Lá vai ela...* Entre estes dois versos, que iniciam e finalizam a canção é descrito o percurso da cobra e os efeitos de sua passagem.

As estrofes posicionadas abaixo da seta são o eixo da narrativa, seu percurso principal. Ressaltado nos retângulos com a borda , estão os versos que descrevem o percurso da cobra. Na primeira estrofe, a parte assinalada descreve sua aproximação, na terceira sinaliza seu movimento através dos efeitos de sua passagem, e na última seu afastamento. Os movimentos da cobra, e seus efeitos, estão no núcleo gerador.

As estrofes 2 e 4 estão posicionadas acima da linha da narrativa porque elas realizam uma mudança no discurso, criam um *simulacro de locução*, instauram o *aqui-agora*, o tempo e o espaço da enunciação, estabelecem um par interlocutor/interlocutário, sendo o interlocutário a cunhatã. Este é um recurso que ajuda a dar veracidade à narrativa, nele dá-se voz a personagens, e com isto faz com que pareçam “reais” e presentes no momento da comunicação da canção. Um dos recursos do nível discursivo que auxiliam na criação do sentido de *aqui-agora* é a utilização de dêiticos (no caso, um imperativo): “O imperativo presentifica o tempo e o espaço enunciativo, exacerbando os efeitos entoativos (no sentido de que o cantor fala ao mesmo tempo que canta) inerentes à melodia”¹¹⁷

O diagrama, então, busca representar este “desvio” no discurso, provocado pelas estrofes 2 e 4. Dentro da narrativa, estas estrofes desempenham alguns papéis: a) deixam claro que o objetivo final da cobrar é chegar à cunhatã, b) o destinador dota a cunhatã de um /saber/, ela passa a saber da aproximação da cobra, e dos meios que possui para evitar o encontro, c) pelas atitudes sugeridas pelo destinador, percebe-se uma falta de /poder/ (um /não poder/) da cunhatã em relação à cobra, suas únicas saídas são: se esconder, ou evocar um força possivelmente maior que a da cobra, “Deus”, representado pela “oração”.

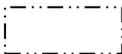
¹¹⁷ TATIT, Luiz. *Musicando a Semiótica*. p. 111.

O objetivo da cobra (chegar à cunhatã) é esclarecido também nos versos *E a Boiúna passou logo tão depressa, Que somente um clarão foi que se viu*. Ela instaura o medo por onde passa, mas só passa... Segue em direção ao seu objetivo.

Não encontramos nenhuma versão desta lenda que fizesse menção à Cobra Grande vindo “escolher uma noiva entre as cunhatãs”, como aparece naquela impressa na partitura. No entanto, este é o aspecto da lenda que representa a linha central da narrativa desta canção: o percurso da cobra em direção à cunhatã.

Na última estrofe, na parte marcada com o retângulo de borda , o destinador revela o desfecho da história. Existe uma oposição grande de movimento entre estes versos e todos os demais. Eles revelam uma estagnação, a cunhatã *dorme, agarrada*. O uso da palavra *mortalha* abre possibilidades interpretativas, e juntamente com todos os outros lexemas que designam estagnação nos faz crer que a cunhatã foi pega pela cobra.

Observando mais detidamente o nível discursivo, podemos separar alguns temas:

- a) elementos da natureza – *rio, vento, mata, floresta, luar*. Eles têm um papel importante na definição do espaço e do movimento e representam também o conjunto que é perturbado pela cobra. Esses elementos são personificados por verbos próprios de ações humanas (gritar, tremer), e com isso se nivelam à cunhatã.
- b) rapidez – *depressa (faz depressa uma oração, a Boiúna passou logo tão depressa)*. A idéia de rapidez, que pelo lado da cunhatã se traduz em urgência, imprime um andamento à narrativa, e cria a tensão da aproximação e suas possíveis conseqüências.
- c) movimento – o movimento é instaurado pela utilização de verbos que o traduzem: *vir, gritar, tremer, sair, fugir, passar, ir*. Este movimento está presente nas partes assinaladas com a borda  e traduzem o movimento da cobra e o movimento provocado nos *elementos da natureza* pela sua passagem.

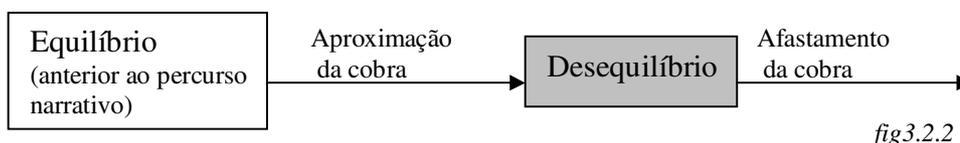
d) estagnação – traduzida por: *dormir, agarrar, mortalha*. Aparecem no trecho assinalado com a borda  e traduzem o movimento da cunhatã.

O contraponto entre movimento e estagnação reflete a diferença de posição entre a cobra e a cunhatã:

Cobra	Cunhatã
saber (chegar à cunhatã)	não saber (evitar)
poder	não poder
movimento	estagnação

Esta oposição entre poder X impotência, está no núcleo gerador desta canção. O poder foi personificado, no nível discursivo pela Cobra Grande, e a impotência pela cunhatã. O poder dá a característica de mobilidade à Cobra, e a impotência a de imobilidade à cunhatã. Esta oposição de movimento proveniente do núcleo gerador será modalizada pela música.

Pela desestabilização provocada pela cobra podemos inferir um estado de equilíbrio, anterior à sua chegada, e assim teríamos o seguinte percurso:



A narrativa se desenvolve no quadro marcado (Desequilíbrio). Este percurso narrativo estabelece uma tensão crescente, uma vez que vai configurando a impotência dos elementos naturais diante do poder da cobra.

3.2.3. Projeto geral

Tonalidade: Ré menor

Compasso: 2/4

Podemos verificar alguns pontos de inflexão na canção, que representam mudanças significativas e que nos permitem criar algumas sessões. Esta separação nos ajudará a entender o movimento da canção, e descrevê-lo dentro da análise.

Seção	Int	S1	S2-a	S3-a	S2-b	S3-b	Coda
Estrofe		1	2	3	4	5	5
Comp.	1	2 – 11	12 – 13-a(b)	14 – 21-a	12 – 13-a(b)	14 – 21-b	22 – 24

3.2.3.1. Introdução

O movimento realizado pelo piano no primeiro compassos (*fig.3.2.3*) é uma materialização do movimento da cobra que, assim, se configura musicalmente, antes de ser relatado pelo texto. O recurso utilizado pela figuração da cobra através do piano ajuda a dar veracidade ao que é dito, já que a cobra está ali presente, no momento da enunciação.



fig3.2.3.

3.2.3.2. Seção S1

Além de figurativamente representar a cobra, o movimento inicial do piano estabelece a tonalidade e cria uma tensão harmônica para o início do canto com a frase *Credo! Cruz!* apresentada no quinto grau (seg. 1), que é preparado pelas tercinas que realizam o arpejo do acorde do sétimo grau da dominante. Assim, esta primeira frase é cantada num ambiente de tensão provocado tanto pelo movimento figurativo do piano, quanto pela harmonia. Esta tensão é intensificada com a repetição, no terceiro compasso, do movimento da cobra. Os três primeiros compassos dão início ao que será o condutor narrativo no componente lingüístico: o **percurso da cobra**, desde sua aproximação o temor e o distúrbio estabelecidos até alcançar o seu objetivo que é a cunhatã, terminando com sua partida.

Até o compasso três cria-se uma tensão progressiva, mas não se sabe ainda do que se trata. O motivo da apreensão só é revelado no quarto compasso, quando o texto anuncia a aproximação da Cobra Grande. Assim, o movimento dos três primeiros compassos é em direção à frase que se inicia no quarto compasso; ele prepara a apresentação do sujeito responsável pela transformação de estado na narrativa e antecipa, musicalmente, o ambiente de terror que ele estabelece. Assim, quando é revelada a aproximação da cobra (seg. 2 e 3), já existe uma tensão estabelecida.

The image shows a musical score for three segments of a piece. Segment 4 (measures 7-8) features a melodic line that rises and then falls, with lyrics: "da-da na-bei- ra vem do rio ren-te a". Segment 5 (measures 9-10) features a melodic line that rises and then falls, with lyrics: "alto no meio da e o vento grita mata...". Segment 6 (measure 11) features a melodic line that rises and then falls, with the lyric "Credo! Cruz!".

Esta seção descreve a chegada da Cobra-Grande e o distúrbio que isto causa. O universo natural é perturbado, o silêncio é quebrado – narrativamente pelo vento que grita e musicalmente pelo piano (*fig3.2.3*). É feita uma constatação: “a cobra chegou”.

As frases representadas nos seg. 2 e 3, juntas, descrevem um arco, com ascendência na primeira, e descendência na segunda. Boiúna é um outro nome para a Cobra Grande, assim, a duas frases anunciam a chegada do mesmo “ser encantado”. O contorno melódico destas duas frases configura uma enunciação padrão, assim como as frases do segmento 4 e do 5 (como assinalado). Esse percurso da linha do canto possui relação com o conteúdo do componente lingüístico. O destinador, relatando em terceira pessoa – possuindo um recuo para a observação, sendo dotado de um /saber/ – vai enunciando, a cada frase, uma assertiva. A cobra está se aproximando e isto é uma constatação irrefutável.

As pequenas descendências no final das ascendências dos contornos melódicos, seguidas de um salto (setas nos segmentos), intensificam este salto, imprimindo um acréscimo de tensão melódica, muito bem vinda, dado o conteúdo do componente lingüístico.

A construção de linha melódica desta seção possui acelerações e desacelerações inseridas na própria escrita musical. A aceleração é proporcionada pelo uso das tercinas (elipse na *fig.3.2.4*), e a desaceleração (c. 7) com o tempo das tercinas sendo dobrado (retângulo *fig3.2.4*). Estas mudanças já foram apresentadas na introdução, na materialização do

movimento da cobra (elipse *fig3.2.3*). Assim, elas assumem na linha do canto, também, este papel de transpor para o componente musical o que está sendo dito no componente lingüístico, o movimento da cobra é materializado sonoramente no canto. A condução da narrativa e da melodia pelo movimento da cobra está no núcleo gerador desta canção.

The image shows a musical score for the song 'Cobra Grande'. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line has lyrics: 'gran-de lá vem a boi-ú-na de pra-ta! A da-na-da vem ven-te a bei-ra do rio... e_o'. There are triplets marked with '3' and a slur over a group of notes. The piano accompaniment features chords and single notes in both hands, with a double bar line in the right hand.

fig.3.2.4

Uma característica desta canção é a presença constante de uma tensão em algum nível. Esta tensão permanente no componente musical está de acordo com uma tensão que não se desfaz no componente lingüístico, pelo terror instaurado pela cobra e a eminência de seu encontro com a cunhatã. A tensão se configura nos finais das frases, apesar do movimento descendente relativo à enunciação padrão, ou pela harmonia (acorde de dominante secundária no final da frase do seg.3, c. 6), ou pela condução melódica que não caminha para a tônica (final da frase do seg.4, c. 8), ou pelo movimento do acompanhamento em direção à região aguda (final da frase do seg.5, c. 10).

O movimento que está no núcleo gerador, e possibilita a compatibilização do acompanhamento, é o movimento interno da cobra e dos elementos da natureza. Enquanto está sendo relatada a aproximação da cobra, o acompanhamento é acordal, com pouco movimento e na região médio-grave do instrumento. É um movimento de quem possui o poder, de quem controla a situação. Quando é relatado o medo dos elementos da natureza, o piano ganha mais movimento e recebe um incremento de tensão pelo encaminhamento para a região aguda, é um movimento que caracteriza a tensão interna gerada pelo medo.

A harmonia tem também um papel importante no estabelecimento da tensão, através da escolha de acordes que possuem trítonos, a larga utilização do acorde do segundo grau (mi diminuto), normalmente acrescido de mais uma tensão (a sétima menor, ou a diminuta). Nesta seção, o único acorde que não possui o trítono é o da tônica, usado sempre como tríade, sem tensão adicional.

A utilização dos verbos no presente, está de acordo com a figurativização da cobra nos c. 1 e 3. Busca-se com estes recursos presentificar a ação, trazer o ouvinte para o tempo da enunciação, colocá-lo dentro do cenário que está sendo criado, chamá-lo para a história. Em outras palavras, **figurar o ouvinte**.

3.2.3.3. Seção S2-a

Esta seção corresponde ao desvio discursivo que aparece nos quadros acima da linha da narrativa, da *fig3.2.1* e compreende os c. 12 e 13, que são repetidos com duas letras diferentes. Há um investimento na figurativização, caracterizada pela criação do *simulacro de locução* e pelo uso de dêiticos (imperativo e vocativo), que ajuda a presentificar a enunciação.

O fluxo narrativo, que se ocupa em descrever o percurso da cobra, é quebrado para deixar claro que seu objeto é chegar à cunhatã. Isto poderia ser realizado sem a criação do *simulacro de locução* e representa uma escolha do compositor que, sem dúvida, ao criar um tempo e um espaço verticalizado em relação à narrativa cria uma surpresa, muda a direção do movimento e cria um interesse, desperta a atenção do destinatário.

The image shows a musical score for two phrases, 7 and 8. Each phrase is presented on a set of five staves. The lyrics are written below the staves, and melodic contours are indicated by lines above the lyrics. Phrase 7 (measures 12a-13a) has the lyrics: 'Cunhatã te es- á... Grande vem a Cobra á... conde lá á'. Phrase 8 (measures 12b-13b) has the lyrics: 'Faz depressa uma ora- á... var não te le- á... cão pra ela á'. The melodic contours for 'Grande' and 'var' show a rising pitch followed by a sharp fall.

A duas frases se compatibilizam com a mesma melodia pela semelhança na sua estrutura. Cada uma possui duas partes: a primeira (retângulo seg. 7 e 8) caracteriza o imperativo, é quando o destinador dá à cunhatã duas opções para se livrar da cobra; a segunda é uma justifica do imperativo, explicitando o porquê das advertências. A segunda parte possui a configuração de uma enunciação padrão (assinalado nos segmentos), o que está em acordo com o componente lingüístico, onde o destinador transmite o seu /saber/.

O acompanhamento está caracterizado pela mesma movimentação realizada na seção anterior quando no discurso lingüístico relatava-se a perturbação dos elementos naturais pela passagem da cobra. Aqui também está relacionado com uma movimentação interna de medo e urgência: o interlocutor (estabelecido pelo *simulacro*), ressalta em seu discurso a urgência da atitude da cunhatã. Os componente lingüístico e musical se compatibilizam pelo movimento interno dos personagens, que constitui o núcleo gerador, como na seção anterior.

3.2.3.4. Seção S3-a

Nesta seção temos um retorno ao fluxo narrativo, depois do “parêntese” aberto em S2. Volta a ser descrito o percurso da cobra e suas conseqüências.

O projeto entoativo é bem claro nesta sessão, com uma enunciação-padrão bastante definida: uma ascensão até o c. 19 (nos diagramas abaixo, os seg. 9, 10 e 11) e uma descendência até o 21-a (seg. 12 do diagrama), com um tonema descendente ressaltando o tom de asseveração (assinalado no seg. 12).

Diagrama musical mostrando os segmentos 9 e 10. O segmento 9 (measures 13b-15) apresenta uma melodia ascendente com as palavras: "A floresta tre- meu quando e- la sa- iu...". O segmento 10 (measures 16-17) apresenta uma melodia descendente com as palavras: "quem esta- va lá perto de me- do fu- giu...".

Diagrama musical mostrando os segmentos 11 e 12. O segmento 11 (measures 17-19) apresenta uma melodia ascendente com as palavras: "e a Boi- úna passou logo tão de- pressa". O segmento 12 (measures 20-21a) apresenta uma melodia descendente com as palavras: "que so- men- te um cla- rão se viu que".

Do c. 14 ao 17 há um investimento na tematização, com uma célula rítmico-melódica utilizada para realizar a ascensão (ressaltado nos seg. 9 e 10). A célula rítmico-melódica que gera a tematização potencializa também a passionalização, uma vez que realiza movimentos descendentes que possibilitam saltos maiores durante a ascensão, aumentando

sua tensão passional. A tensão é incrementada pelo acompanhamento que, juntamente com a voz, caminha para o agudo. Este aumento de tensão tem uma compatibilização com o componente lingüístico, que descreve o desequilíbrio causado pela passagem da cobra. Não há neste trecho um investimento de tensão na harmonia, que gira em torno de terceiro grau, com uma alternância entre tensão e repouso a cada compasso (V/III – III – VII/III – III).

Do c. 18 ao 21. (seg. 11 e 12) o investimento maior é na figurativização, com a caracterização da enunciação padrão, e o encaminhamento da melodia em graus conjuntos.

A compatibilização do acompanhamento pelo movimento proveniente do núcleo gerador, diferentemente das seções anteriores, trabalha com o antagonismo. Nos c.14 a 17, que descrevem as “ações” dos elementos naturais pela desestabilização causada pela passagem da cobra, o movimento apresentado no acompanhamento é o da estabilidade do movimento interno da cobra, com menos movimento. Nos c. 18 a 21, quando o texto descreve o movimento da cobra, o acompanhamento descreve o movimento interno dos elementos da natureza, com sua agitação (materializada numa maior densidade horizontal e vertical) e tensão (materializada pela utilização de uma tessitura bastante ampliada), provocadas pelo medo. Este recurso, depois dos movimentos terem sido apresentados em conjunto e estarem presentes na memória do destinatário, tem o efeito de contrapor os dois movimento: o /poder/ da cobra e a impotência dos elementos naturais.

Na frase do seg.12 tudo encaminha para uma diminuição da tensão: o movimento descendente, tanto na voz quanto no piano, e a cadência harmônica (II-I-II-V-I). Este relaxamento melódico-harmônico é acompanhado de uma distensão do tempo imprimida pela indicação de *rall.*

3.2.3.5. Seção S2-b

À medida que a narrativa se desenvolve, descrevendo o percurso da cobra, ela se aproxima da cunhatã. Assim, a segunda advertência (pela “repetição” da seção 2) que chamaremos S2-b, vem carregada de uma urgência. Da mesma forma que a primeira ocorrência, esta

sessão abre novo parêntese no percurso narrativo, estabelece novamente outro tempo e espaço, diferentes dos primeiros (seção S2-a), uma vez que a repetição traz à memória a lembrança da primeira e, pelo tempo decorrido entre elas, a cobra está mais próxima e a tensão aumenta pela proximidade.

3.2.3.6. Seção S3-b

Como já dissemos, na análise da seção S3-a, a linha do canto descreve um processo de enunciação-padrão, com ascensão, descendência e finalização. Uma enunciação-padrão pode se unir a diversos textos. No caso temos uma enunciação com um tonema descendente, que resulta numa asseveração. Assim, as duas estrofes vão ser configuradas como asseveração.

Voltamos a ressaltar aqui o que já dissemos nas considerações sobre o texto. O uso dos termos *dormindo*, *agarrada* e *mortalha*, descrevem uma imobilidade. O discurso lingüístico desta seção, ao contrário de todas as anteriores, é regido pelo não movimento. Esta imobilidade, este tempo mais lento, um tempo “do pensar” e não “do agir”, sugerem uma modalização pelo /ser/. A compatibilidade do texto desta seção com a música se dá através de todos os elementos musicais que favorecem a passionalização e que já foram salientados na seção S3-a.

3.2.3.7. Coda

A Cobra veio, exerceu o seu /poder/, e se foi. A coda retrata sua partida. É muito interessante que neste final, a figuração do piano, representando o movimento da cobra, retorne. Assim, sua chegada é materializada sonoramente pelo piano, e a sua partida também. Isto tem uma relação com as frases que abrem e fecham a narrativa: *Lá vem a Cobra-Grande* e *Lá vai ela..* Como a harmonia deste gesto não é conclusiva, a tensão não se alivia completamente no final. A história continua...

3.3. Tamba-tajá

3.3.1. A lenda

“O Tambatajá (do tupi *tābata'ya*) é uma erva lactescente (que secreta suco leitoso) e escandente (trepadeira verticalizada) das matas úmidas, apresenta folhas sagitadas, trissectas, com segmentos oblongo-acuminados, e flores unissexuais, minutas, e organizadas em espigas compactas protegidas por grandes brácteas amarelo-esverdeadas. O verde é brilhante. As folhas maiores, na parte inferior, têm uma outra folha menor, com interior às vezes em tons avermelhados, oferecendo ao imaginário nativo a imagem de um sexo de mulher.”¹¹⁸

Existe uma grande variedade de tajás, cada um associado a uma crença, superstição, história e uso. “Há um tajá para cada desejo humano”.¹¹⁹ O tajá-panema, por exemplo, é mencionado em outras duas canções da série das “Lendas Amazônicas” (*Foi Boto, Sinhá! e Manha-Nungára*) e seu “choro” está associado ao anúncio de um mau presságio.

A Lenda na Edição da Canção

“Anaro, um jovem índio da tribo Macuxi do Amazonas, nutria profundo amor por sua esposa. Certo dia ela não pôde levantar-se, estava paralítica das pernas. Anaro ficou muito triste e não a quis abandonar; armou uma tipóia em seus ombros fortes e carregou-a consigo por toda parte. Passado algum tempo, sentiu que o precioso fardo pesava demasiadamente. Verificou então que sua esposa havia falecido, e ainda para não abandoná-la, abriu uma grande cova e enterrou-se junto com seu amor. Nasceu então uma planta estranha que os índios denominaram tambatajá. Venerada como símbolo de um grande amor, há sempre um pé desta planta ao lado da barraquinha de uma cabocla apaixonada. E contam que seu poder miraculoso jamais foi desmentido.”¹²⁰

¹¹⁸ LOUREIRO, J. J. Paes. *Cultura Amazônica – Uma Poética do Imaginário*. p. 272.

¹¹⁹ CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 10ª ed. São Paulo: Global, 2001. p. 660.

¹²⁰ FILHO, Claver. *Waldemar Henrique – O Canto da Amazônia*. p. 86

Além da versão da lenda impressa na partitura, registraremos aqui uma outra versão, de origem *taulipangue*¹²¹ citada por Paes Loureiro:

“Uma índia macuxi fugiu da maloca bonita, no rio Sumuru, com o filho de um tuxaua taulipangue. Os pais e os parentes dela ficaram zangados. E os pais e parentes dele, também. Mas a moça macuxi e o moço taulipangue não se importaram com a zanga dos velhos, porque se queriam muito na força do seu desejo. E foram morar nas bandas da Serra da Lua, do outro lado do rio Tucutu, onde viviam uns parentes dele.

E nunca se separaram.

Se ele ia pescar, ela ia também.

Se ela ia banhar-se, ele ia também.

Se ele ia caçar, ela ia também.

Se ele ia para a roça, ela ia também.

Nove meses depois a índia sentiu que ia ser mãe. Assim, à hora em que o sol de verão obrigava toda a gente (e mesmo os animais) a repousar na sombra, ela se encaminhou para a beira do rio Tucutu. E lá onde encontrou um chão bem limpo, debaixo das ramas do ingá-i, pariu um menino. O corpo dele era engelhado como a pele e roxo como a tinta de um jenipapo. E, enquanto mirava a criança com tristeza e lhe ia tirando as peles do corpinho, viu que nem mexia os braços e nem mexia as pernas. Sentou-se, por isto, junto à água e nela mergulhou três vezes. E três vezes lhe deu leves palmadas nas costas e nas pernas para a animar. Mas a criança nem se mexeu e nem chorou. E arquejava. E todo seu corpo tremia. A mulher tentou levantar-se. Doíam-lhe os quadris e as pernas não lhe sustentavam o corpo.

Então gritou, gritou, gritou.

E parecia que o vento dos campos, soprando sobre as serras e os rios, não deixaria nunca, nunca, que alguém a ouvisse. Mas as mulheres e os curumins que vinham banhar-se a ouviram. E foram ao rumo daqueles gritos. A índia estava ali. Tinha um menino morto nos braços. E não podia levantar-se. Um dos curumins foi chamar o companheiro da índia. Vieram muitos homens com ele.

Uma das velhas, chamando outras, havia cochichado:

- Essa não respeitou os conselhos que lhe deram quando enluou pela primeira vez. E a zanga dos pais dela a ensaruou.

¹²¹ Tribo indígena caraíba que vive na região situada entre o monte Roraima e o rio Uraricuera (alto Rio Branco). FERREIRA, Aurélio Buarque de H. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 1653.

O homem tirou a criança dos braços da companheira e a entregou à velha que estava cochichando. Levantou-a da beira do rio e a levou para casa. Ela chorava baixinho e pediu que lhe devolvessem o filho. E assim continuou, deitada na rede que tecera. Num canto da oca as velhas estavam passando urucu e carajuru no cadáver da criança.

No dia seguinte as mesmas velhas embrulharam aquele cadáver numa esteira. E o enterraram, pouco distante da maloca, sob um tapirizinho que elas mesmas levantaram.

No outro dia veio do lado inglês um velho pajé. Dançou e cantou, até à noite, em redor da rede da índia. Soprou fumaça de cigarro sobre o corpo dela. Bateu folhas nas suas pernas, nos seus braços e quadris. E voltou para o lado inglês, dizendo que a mulher, noutro dia, se levantaria sozinha.

A mulher, porém, nunca mais pôde andar.

Então (como nos primeiros dias em que ambos tinham começado a viver juntos) o homem passou a levar a paralítica por toda parte.

Se ia caçar levava a mulher também.

Se ia pescar, levava a mulher também.

Se ia para a roça, levava a mulher também.

Um dia saíram pelo campo comendo mangaba e murici. O homem a levava às costas. O sol foi embora. Veio a lua. Veio o sol. Depois veio a lua. E assim aconteceu durante muitos dias.

Muita gente já andava a procura deles. Andava daqui, andava dali, no rastro do peréquêté do homem. E só depois de muitos, muitos dias, encontraram o arco, as flechas e o peréquêté do homem, a tanga, o panan-panan, os brincos e as pulseiras da índia. Mas ao redor dessas coisas, encontraram também moitas de um tajá, de um verde brilhante, que não conheciam. Do corpo da índia e do companheiro teria nascido aquela planta, cujas folhas, na parte inferior, mostravam uma outra folha semelhante ao sexo de mulher".¹²²

O Tamba-tajá é a corporificação do amor eterno. O casal de índios morre, mas o seu amor é eternizado pela corporificação na planta que brotou de seus corpos. Como a planta, na condição de seres vivos, eles são mortais; mas o amor deles é imortal, assim como a planta o é através do eterno renascimento dos exemplares de sua espécie.

¹²² PEREIRA, Nunes. *Moronguetá – Um Decameron Indígena*. apud LOUREIRO, J. J. Paes. *Cultura Amazônica – Uma Poética do Imaginário*. São Paulo: Escrituras, 2001. pp. 272/275.

A referência ao amor eterno na lenda faz com que o Tamba-tajá seja considerado um “amuleto para conquista e fidelidade amorosa. Deve ser usado discretamente, perdendo *as forças* quando visto”.¹²³

O texto desta canção faz referência ao *poder* do Tamba-tajá como amuleto, fazendo com que seu portador conquiste o amor eterno e a fidelidade do ser amado. “O amor, em Tamba-tajá, é um cego amor dedicado e fiel. Sem erotismo ou volúpia, ele é a história de um desejo de felicidade.”¹²⁴ É esta felicidade expressa na lenda que busca o eu do texto da canção.

¹²³ CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. p. 663.

¹²⁴ LOUREIRO, J. J. Paes. *Cultura Amazônica – Uma Poética do Imaginário*. p. 280.

3.3.2. Projeto Narrativo

*Tamba-tajá me faz feliz,
Que meu amor me queira bem...
Que seu amor seja só meu, de mais ninguém,
Que seja meu, todinho meu,
De mais ninguém...*

*Tamba-tajá me faz feliz,
Assim o índio carregou sua “macuxy”
para o roçado, para a guerra, para a morte...
Assim carregue nosso amor a boa sorte...
Tamba-tajá,
Tamba-tajá...*

*Tamba-tajá me faz feliz,
Que meu amor me queira bem...
Que seu amor seja só meu, de mais ninguém,
Que seja meu, todinho meu,
De mais ninguém...*

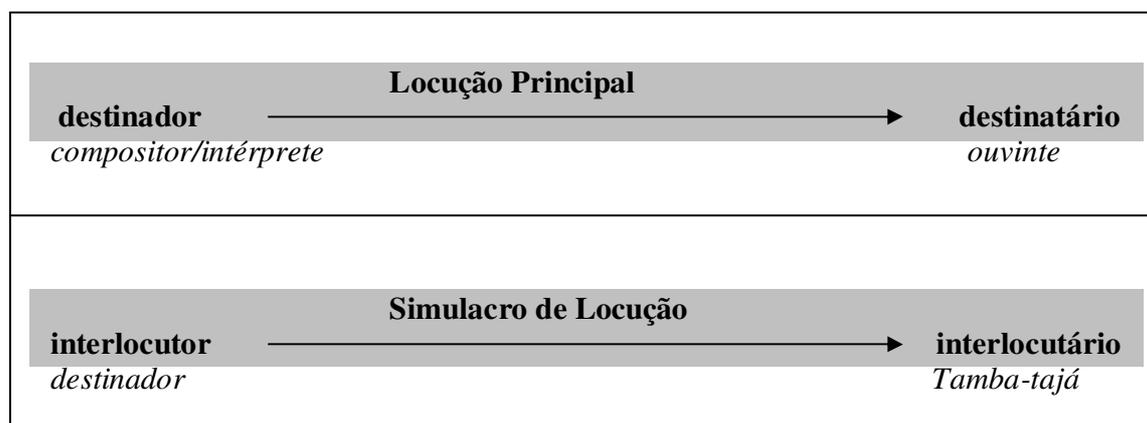
*Tamba-tajá me faz feliz,
Que mais ninguém possa beijar o que beijei,
Que mais ninguém escute aquilo que escutei,
Nem possa olhar dentro dos olhos que olhei
Tamba-tajá,
Tamba-tajá...*

Este texto é construído sobre um *simulacro de locução* criado pela figura do “falar” com o Tamba-tajá. Fora deste *simulacro* – na comunicação entre o destinador e o destinatário – assim como a lenda, o texto trata do mito do amor eterno.

A lenda, nesta canção, é utilizada na construção do *simulacro* fazendo do Tamba-tajá o interlocutário. Ao instaurar uma primeira pessoa no discurso, o destinador cria a ilusão da

presença de *alguém que fala*, assume o papel do interlocutor, que fala para um interlocutário (Tamba-tajá).

O *simulacro* está assim construído:



A função do *simulacro* é de persuasão. À medida que o interlocutor convence o interlocutário (Tamba-tajá) a emprestar-lhe seus poderes para sua conquista, o destinador (cantor, compositor) exerce sua persuasão sobre o destinatário (ouvinte).

Observando mais detidamente o nível discursivo, podemos separar alguns temas e as figuras relacionadas:

- a) felicidade – *feliz, queira bem, boa sorte*
- b) exclusividade – *só meu, de mais ninguém, todinho meu, mais ninguém possa beijar, mais ninguém escute, nem possa olhar.*

A felicidade viria da conjunção e posse exclusiva e eterna do ser amado.

A primeira estrofe, que funciona como refrão (igual à terceira), possui figuras dos dois temas. A segunda, utiliza figuras do tema *felicidade* e a quarta, predominantemente figuras do tema *exclusividade*, da união que não termina nunca, impossibilitando a ação de um anti-sujeito que poderia entrar em conjunção com o ser amado, caso houvesse um rompimento.

As quatro estrofes do poema se iniciam com o verso “Tamba-tajá me faz feliz”. Nele está traduzido o desejo de conjunção com a felicidade. Esta felicidade seria proveniente da conquista do amor, do amor eterno. Nesta frase também esta embutida uma crença no /poder/ do Tamba-tajá. Esta crença encontra seu fundamento na lenda que dota esta planta de poderes relacionados com a conquista do amor eterno.

Existe um /saber/ da impossibilidade de conjunção com uma felicidade eterna. O destinador recorre, então, a uma força sobrenatural, representada pelo Tamba-tajá (um amuleto), para que seja dotado de um /poder/: possuir o amor sem fim e a conseqüente felicidade eterna. Assim, o texto relata a tentativa de aquisição de um /poder/ (objeto modal) que possibilitaria a conjunção com o objeto de valor: o amor eterno. Esta aquisição que não se configura, com o pedido se estendendo até o final do texto está no núcleo gerador.

3.3.3. Projeto Geral

Tonalidade: Lá♭ Maior

Compasso: 2/4

Dividimos a canção em seções, considerando mudanças significativas, tanto na linha do canto quanto no acompanhamento. A tabela abaixo descreve esta divisão:

Seção	Introd.	S1-a	S2-a	S1-b	S2-b
Estrofe		1	2	3	4
Compassos	1-4	5-12	13-24	5-12	13-25

3.3.3.1 Introdução

A canção começa com uma introdução do piano, na qual é afirmada a tonalidade, numa seqüência harmônica $I - V^7 - I - V^7 \dots$ com um acorde por compasso. A peça é, quase que na sua totalidade, harmonizada por estes dois acordes.

Aparece também, na introdução, uma célula rítmica que será utilizada em toda a canção, tanto na linha do canto como no acompanhamento:

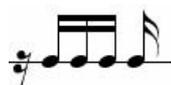


fig3.3.1

Nesta introdução do piano, esta célula está dividida entre a linha superior e inferior do piano, e está assinalada na figura abaixo:

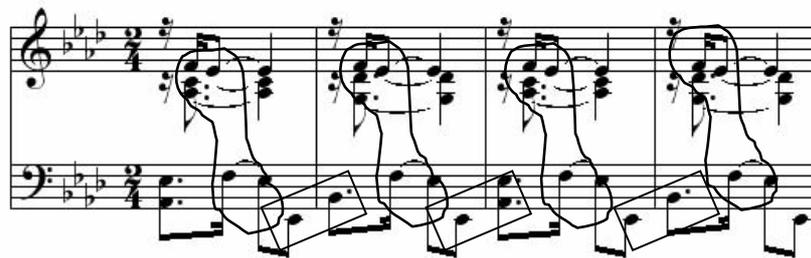


fig3.3.2

A indicação inicial *como embalo* sugere um andamento mais lento, e o embalo vem da alternância das duas figuras assinaladas na fig3.3.2, do diálogo que é estabelecido entre elas. O “molejo” é decorrência das duas figuras serem ritmicamente acéfalas, deslocando a acentuação (diferentes opções de acentuação podem ser utilizadas no piano, gerando diferentes “embalos”).

Na introdução é apresentada também uma relação entre duas notas (fá-mi) que são as únicas utilizadas pela linha do canto em toda a seção S1.

Estes elementos apresentados na introdução, e que estarão presentes em toda a canção, é que configurarão, no componente musical, a aquisição que não se realiza, o pedido continuamente sendo reiterado presentes no componente lingüístico, ambos com origem no núcleo gerador, compatibilizando os discursos musical e lingüístico.

3.3.3.2. Seção S1-a

A linha do canto, nesta seção, é construída utilizando-se os materiais apresentados na introdução: o ritmo da fig3.3.1, e as notas da fig3.3.2, que estavam divididas entre as vozes do piano. Na figura abaixo, salientamos a utilização deste padrão rítmico-melódico nesta seção:



fig3.3.3

Como podemos observar na sua representação nos seg. 1, 2 e 3 do diagrama, a linha do canto é construída pela alternância entre duas notas, distantes um tom, e numa região confortável e propícia à fala, favorecendo a figurativização (os paralelogramos assinalam as ocorrências do padrão da *fig3.3.1*).

1

2

3

5 6 7 8 9 10 11 12

No componente lingüístico é apresentado, num movimento reiterativo, o desejo da felicidade pela posse exclusiva do ser amado. Esta repetição insistente no tema do componente lingüístico é reforçada pelo componente musical. Na linha do canto, a repetição se configura na reiteração do padrão salientado pelos paralelogramos; no

acompanhamento, na repetição do movimento apresentado na introdução (com pequenas variações). A harmonia é também uma repetição insistente da alternância entre I e V⁷.

A utilização de uma recorrência tanto no discurso lingüístico quanto no musical produz uma grande força de persuasão pela atuação de discursos semelhantes, mas que operam em diferentes níveis de percepção do destinatário. Esta concomitância dos discursos atua na direção de convencer o destinatário da necessidade do destinador de possuir seu amor, e vai configurando um percurso que não conclui, rumo ao desejo não satisfeito.

3.3.3.3. Seção S2-a

O texto associado a esta seção faz uma referência direta à lenda do Tamba-tajá. Assim como o índio da lenda nunca se separou do seu amor, o destinador deseja nunca se separar do seu. A utilização de elementos da própria lenda é uma estratégia do interlocutor para persuadir o interlocutário (no plano do *simulacro*).

A primeira frase (com verso repetido em todas as estrofes) é realizada numa região relativamente aguda, alcançada por um salto de sexta, com um prolongamento relativo na primeira sílaba da frase. Tanto o prolongamento quanto o salto realçam a reiteração do vocativo *Tamba-tajá*, imprimindo uma tensão ao pedido. A utilização do dêitico (vocativo) associado a uma musicalidade que lhe imprime maior tensão tem um poder de persuasão conseguido pela compatibilidade dos dois discursos (musical e lingüístico). O interlocutor, na verdade, sabe da impossibilidade de alcançar o seu desejo, e este vocativo emitido com uma carga maior de tensão deixa transparecer, pela modalização realizada pela música, este seu /saber/.

No seg. 4 podemos observar que esta frase inicial é realizada na região mais aguda da canção. A frase seguinte (seg. 5 e 6), realiza um movimento descendente (assinalado pelas setas).

4 me faz feliz
Tamba-tajá

5 Assim o
gou sua macu-
in dio carre- xi

13 14 15 16

6 Para o ro-
gue rra para a
ça do, para a
mor te assim car-
re gue o nosso a-
mor a boa sorte

17 18 19 20

Suprimindo-se as notas repetidas deste movimento descendente, obtemos a simplificação da melodia na *fig3.3.5* (com uma escala diatônica ressaltada pelo contorno). Este movimento descendente tem um efeito de figurativização. É um pedido caracterizado por um relaxamento da tensão ocasionada por aquele /saber/ da impossibilidade de sua realização, com a musicalidade da linha do canto associada ao texto deixando transparecer um desânimo no pedido. O tonema ascendente revela o conflito entre este /saber/ e um /querer/ – mesmo sem acreditar na possibilidade, continua pedindo – ele insere uma tensão, depois de todo o movimento de distensão.

fig3.3.5

Este conflito está traduzido na música pelos saltos ascendentes dentro do movimento descendente da linha do canto, e pelo acompanhamento, no qual o piano, na sua linha superior, realiza um diálogo entre duas vozes (ressaltado na *fig3.3.6* pelas seqüências marcadas com retângulos e as marcadas com elipses.) gerando um movimento que favorece a distensão mas, ao mesmo tempo, é um trecho tenso harmonicamete, com várias dominantes, inclusive na cadência (cadência à dominante) incrementando a tensão do tonema ascendente (elipse seg. 6).



fig3.3.6

Apesar da existência do /saber/, da impossibilidade de realização do pedido, o que predomina é a insistência na recorrência ao Tamba-tajá, talvez como a única possibilidade de realização do desejo. Assim, no final desta seção há um retorno ao discurso (tanto musical quanto lingüístico) da seção S1, com a repetição do vocativo *Tamba-tajá* (*fig.3.3.7*).



fig3.3.7

3.3.3.4. Seção S1-b

O retorno à seção S1 reforça o sentido de apego à crença no poder do Tamba-tajá, como já dissemos, por ser talvez a única possibilidade de realização do desejo. Assim, o trecho apresentado na *fig3.3.7*, além de funcionar como conclusão, serve como ligação para a reapresentação da seção S1.

A percepção da seção S1-a é bastante diversa da seção S1-b. Nesta segunda, há a atuação ativa da memória; entramos numa conjunção de passado-presente-futuro pois, o que está sendo executado, pela memória, nos remete a um passado. Recordamos algo já escutado, e esta experiência já vivida determina uma projeção no futuro. Há, a cada instante, uma expectativa de que o que já foi ouvido se repita. Como não existe nenhuma diferença na escrita para as duas execuções desta seção há uma confirmação da expectativa. Esta confirmação a cada instante realça o efeito de persistência no pedido, e o destinador exerce um convencimento maior sobre o destinatário, convencendo-o da sua necessidade de possuir seu objeto de desejo e da impossibilidade de realização

Pela repetição da seção, a reiteração que é uma característica interna da S1, aparece também num outro patamar, sendo uma característica da canção com um todo e tem sua origem no núcleo gerador.

3.3.3.5. Seção S2-b

Esta seção, em seus elementos musicais, é igual à seção S2-a. Claro que, esses elementos associados a um outro texto, fazem com que seja, este, um outro discurso. Existe a memória do que já foi, e uma projeção do que virá, decorrente desta memória. Esta projeção é parcialmente satisfeita pelos elementos musicais, e é quebrada pelo novo texto. Existe uma mistura de algo novo com algo já conhecido.

O texto da quarta estrofe é uma reiteração de um pedido que traduz o desejo do amor sem fim através da utilização da figura de um outro alguém que tomaria o lugar do interlocutor, caso o amor se extinguisse. Além dos elementos musicais desta seção que já foram

mencionados quando falamos da seção S2-a, está presente, no discurso musical, uma reiteração que entra em ressonância com a reiteração do discurso lingüístico. Esta reiteração está assinalada na *fig3.3.8*, na qual cada elipse recorta a melodia associada a cada verso, e juntos representam uma reiteração no discurso da canção.

The image shows a musical score for the song 'Tamba-tajá'. It consists of two staves of music in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The lyrics are written below the notes. Two elipses are drawn over the music, highlighting specific melodic phrases that are repeated. The first elipse covers the first two lines of the first staff, and the second elipse covers the last two lines of the first staff. The second staff also has an elipse covering its entire length. The lyrics are: 'as - sim o ín - dio car - re - gou sua "ma - cu - xy" pa - ra o re - ca - do para a guer -
Que mais nin - guém pos - sa bei - jar o que bei - jeí Que mais nin - guém es - cu - te a -
ra pa - ra a mor - te... As - sim car - re - gue nos - so a - mor a be - a sor - te
qui - lo que es - cu - tei nem pos - sa o - lhar den - tro dos o - lhos que o - lhei

fig3.3.8

A reiteração está presente também no acompanhamento, com a repetição de um padrão rítmico na linha inferior, e a repetição do padrão da *fig3.3.1* nas seqüências assinaladas na *fig3.3.6* tanto com os retângulos, quanto com as elipses. Assim, a compatibilidade do texto com a música, é pela reiteração presente nos dois níveis do discurso, assim como acontece na seção S1.

A utilização do mesmo componente musical associado a diferentes componentes lingüísticos nesta seção não gera incompatibilidades com nenhuma das duas associações, pelo fato do componente musical possuir características que se compatibilizam com as características dos dois discursos lingüísticos.

3.4. Matintaperêra

3.4.1. A lenda

“Há um poema muito bonito de um grande poeta paraense que conta um dos causos da Matintaperêra. O poema tem o mesmo nome e pertence a Antônio Tavernard; que conviveu muito tempo entre nós, fez parte de nossa comunidade.”¹²⁵ A comunidade referida é um município do interior do Pará, chamado Icoaraci. Foi onde nasceu Antônio Tavernard e o poema mencionado no trecho é o poema musicado por Waldemar Henrique nesta canção.

A única versão da lenda em que encontramos referência à figura de Manduca Torquato, que aparece no poema, foi numa oriunda da região do município de Icoaraci. Segundo esta versão a Matintaperera é uma ave agourenta que, em vida, teria sido uma linda mulher. Os homens, ao vê-la, perdiam-se de amores. Manduca Torquato teria sido um desses homens que se apaixonou perdidamente pela Matintaperera e, vendo-se recusado por ela, resolve segui-la para descobrir o seu segredo. Numa noite sem lua avistou-a quando

“ela fazia as oferendas à grande deusa da escuridão - quando ele avistou as luzes das velas, um grande frio e tremor, tomou o seu corpo que estremeceu e caiu num grande desmaio. No ar retumbou um grito estridente, fino e insistente: fi-i-i-i-it e uma voz cavernosa que falou Matintaperêra! Ao lado das oferendas, encontrou-se no outro dia, o corpo gelado de Manduca e junto às velas, uma grande quantidade de fino fumo, e um copo de água-ardente coberto por uma pequena cuia preta.”¹²⁶

¹²⁵ <http://www.icoaraci.com.br/lendas.htm> em 18/10/04.

¹²⁶ <http://www.icoaraci.com.br/lendas.htm> em 18/10/04.

A Matintaperêra, assim como o boto, é um encantado da metamorfose. “Por encantamento alguém se pode mudar em Matinta e voar durante a noite, espalhando pavor. Pela madrugada volta à forma humana.”¹²⁷

A Lenda na Edição da Canção

“Matintaperera é um passarinho noctívago de espécie rara, cujo canto estridente dizem prenunciar desgraça. Em toda Amazônia o têm como encarnação de alma-penada ou metamorfose da velha malvada a pedir tabaco para cachimbo. Nas noites de sexta-feira é maior o temor que inspira e, por isso, ao escutá-lo gritam: vem buscar tabaco amanhã... E, conta a lenda, no dia seguinte se há de ver uma negra velha de saia vermelha toda esfarrapada, rondando a casa em busca do fumo prometido.”¹²⁸

“Mantém-se em Pará-Amazonas a crença de que a Matintaperêra vem pela manhã cobrar o fumo (tabaco) prometido à noite durante sua passagem aterradora.”¹²⁹

¹²⁷ CASCUDO, Luis da Câmara. *Geografia dos Mitos Brasileiros*. p. 127.

¹²⁸ FILHO, Claver. *Waldemar Henrique – O Canto da Amazônia*. p. 87.

¹²⁹ CASCUDO, Luis da Câmara. *Geografia dos Mitos Brasileiros*. p. 322.

3.4.2. Projeto Narrativo

*Matintaperêra
chegou na clareira
e logo silvou...
No fundo do quarto
Manduca Torquato¹³⁰
de medo, gelou.*

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

*Matintaperêra de tardinha vem buscar
o tabaco que ontem a noite eu prometi.
Queira Deus ela não venha me agoirar...
Matinta preta velha, mãe maluca, pé de pato,
Queira Deus ela não venha me agoirar.*

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

*Que noite infernal,
soaram gemidos, resmungos, bulidos
do gênio do mal
e até de manhã,
bem perto da choça
a fúnebre troça dum vesgo acauã!*

A letra desta canção, assim como a de Foi Boto, Sinhá!, é um poema de Antônio Tavernard¹³¹. São as únicas canções da série que possuem texto que não são do próprio

¹³⁰ Diferentemente da lenda, no poema Manduca aparece no feminino, e não encontramos uma justificativa.

Waldemar Henrique. Não encontramos uma publicação deste poema, a versificação apresentada é desta autora, e está em função das rimas e aliteraões e da estrutura da canção.

<i>Vocabulário</i>	
<i>Pé-de-pato</i>	O diabo ¹³²
<i>choça</i>	cabana, habitação humilde, pobre. ¹³³
<i>troçar</i>	Fazer troça, zombar de, escarnecer, gracejar, caçoar. ¹³⁴
<i>clareira</i>	Espaço sem árvores, ou quase, em mata ou bosque. ¹³⁵
<i>acauã</i>	Ave falconiforme [...] o povo considera seu canto de mau agouro. ¹³⁶

Este poema possui uma relação temática com o texto da Cobra Grande. Os dois, em seu nível fundamental, tratam da dualidade *poder X não poder* ou *poder X impotência* (que está no núcleo gerador). No nível discursivo, o *poder* é personificado pela Matinta, e a *impotência* pela Manduca. Esta relação é próxima da do homem com a exuberante natureza amazônica, uma relação que evidencia sua pequenez e impotência, e muitas vezes é origem de sua mitologia.

A narração (como na Cobra Grande) descreve a aproximação do ser que possui o *poder*, e o medo gerado, caracterizando o *poder* por um lado e a *impotência* por outro. A invocação de uma força maior capaz de impedir que o encantado exerça seu poder também está presente nos dois textos e é, também, uma evidência da impotência.

Esta dualidade está materializada na estrutura do poema, no qual, cada estrofe expõe o poder da Matinta e a impotência da Manduca. A primeira fala da chegada da Matinta e o

¹³¹ Na seção 1.1 são feitas algumas considerações sobre a relação de Waldemar Henrique e Antônio Tavernard.

¹³² CASCUDO, Luis da Câmara. *Geografia dos Mitos Brasileiros*. p. 498

¹³³ FERREIRA, Aurélio Buarque de H. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. p. 397

¹³⁴ FERREIRA, Aurélio Buarque de H. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. p.1719

¹³⁵ FERREIRA, Aurélio Buarque de H. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. p. 415

¹³⁶ FERREIRA, Aurélio Buarque de H. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. p. 24

medo que provoca na Manduca. A segunda, do desejo da Matinta que deve ser satisfeito, e da impossibilidade da Manduca satisfazê-lo.

Na terceira estrofe ocorre uma mudança de discurso com a instauração de um *simulacro de locução*, no qual o destinador assume também o papel de interlocutor, e nesta condição relata sua condição de ameaçado. O interlocutor (no *simulacro*) explica o motivo da vinda da Matinta: ela veio buscar o fumo que lhe foi prometido (como descreve a versão da lenda apresentada na partitura), e tem o /poder/ de exigir o cumprimento da promessa. Nessa situação a *impotência* da Manduca é expressa pela recorrência a uma força possivelmente maior que a da Matinta (*Queira Deus....*). A última estrofe descreve o desassossego causado pela vinda da Matintaperêra.

O poder propicia uma mobilidade, possibilita a *ação*, a impotência é paralisante, gera uma *não ação*. Sendo assim, cada estrofe do poema (à exceção da última) traduz a ação da Matinta e a não ação de Manduca. No quadro abaixo apresentamos as expressões que aparecem no poema que traduzem esta dualidade.

Matintaperêra – AÇÃO	Manduca Torquato – NÃO AÇÃO
clareira (lugar aberto propício à ação)	fundo do quarto (propício à não ação)
chegou , silvou	de medo gelou (idéia de paralisação)
quer fumo /pode exigir/	não pita /não pode dar/
vem buscar /ação/	queira Deus ela não venha /pede ação de outro/

No esquema da *fig3.4.1* ressaltamos a mudança de discurso da terceira estrofe, apresentando-a acima da seta central. Ressaltamos também, em cada estrofe, a contraposição das posições da Matinta (ressaltado com a borda [-----]) e da Manduca (ressaltado com a borda [-----]) na narrativa.

A sonoridade é algo que nos chamou a atenção neste poema, pois possui uma quantidade grande de aliterações¹³⁷. Não temos a intenção de realizar uma análise da sonoridade do poema, mas apenas chamamos a atenção para uma aliteração que engloba as palavras iniciadas com *m*. Parece-nos um gesto intencional do poeta a escolha destas palavras, uma vez que é a letra inicial da palavra central do poema, do nome do encantado que ele trata: *Matintaperêra*. A própria figura que se opõe à figura da Matinta tem um nome que começa com *m*: *Manduca Torquato*. São 21 das 115 palavras do poema que se iniciam com esta sonoridade, e se somarmos a estas, as que possuem a sonoridade em uma sílaba interna, teremos um total de 28 palavras: 24% das palavras. Existe também uma grande quantidade de rimas, incluindo as rimas internas¹³⁸.

¹³⁷ “Sob o nome de aliteração entende-se a identidade de som inicial de duas ou mais palavras.” KAYSER, Wolfgang. *Análise e Interpretação da Obra Literária*. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1976. p. 100

¹³⁸ “Se uma (ou ambas) das palavras em que a rima se exerce está no interior do verso”. *Op. Cit.* p. 100

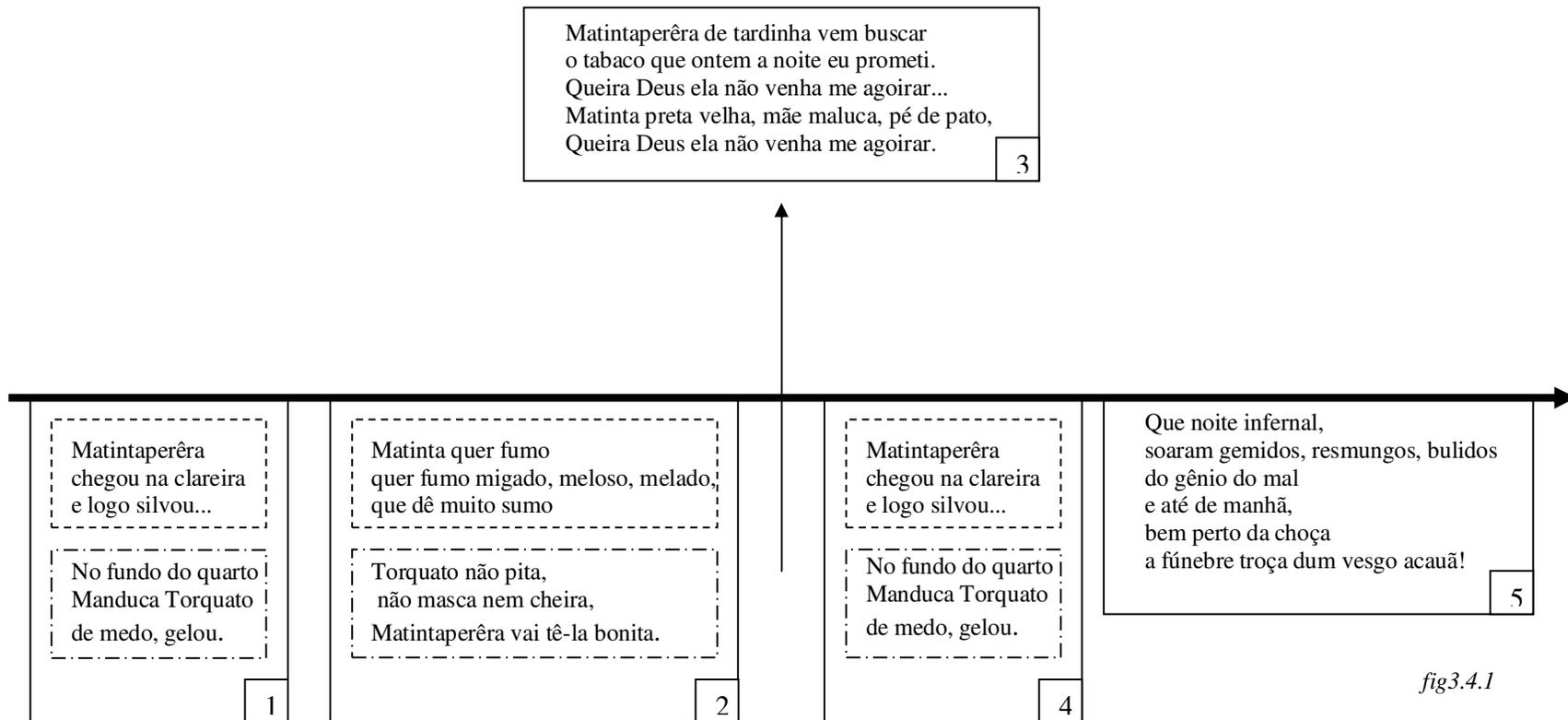


fig3.4.1

3.4.3. Projeto Geral

Tonalidade: Ré menor

Compasso: 4/4

Seção	Introd.	S1-a	S2	S1-b
Estrofe		1-2	3	4-5
Compassos	1-4	5-12	13-24	25-36

3.4.3.1 Introdução

A canção começa com uma introdução do piano, com um recurso bastante parecido com o utilizado na Cobra Grande. O piano (*fig3.4.2*) anuncia a presença da Matinta, assim como anunciava a da Cobra Grande, na segunda, através de uma menção ao seu movimento, na primeira ao silvo do pássaro agourento (elipse na *fig 3.4.2*). Nas duas canções a introdução estabelece um “ambiente” de suspense que será esclarecido na primeira frase do canto, que declara o motivo do suspense: a aproximação de um “ser maligno”.



fig3.4.2

Esta introdução também tem o papel de afirmar a tonalidade, com as notas da tríade da tônica distribuídas entre as linhas inferior e superior do piano.

3.4.3.2 Seção S1-a

A construção rítmica da linha do canto é baseada em tercinas. Existe uma relação direta entre esta construção e a métrica do poema. As tercinas se encaixam na acentuação – *forte*

fraco fraco – que caracteriza o poema nas duas primeiras estrofes. A figura abaixo mostra esta relação.¹³⁹

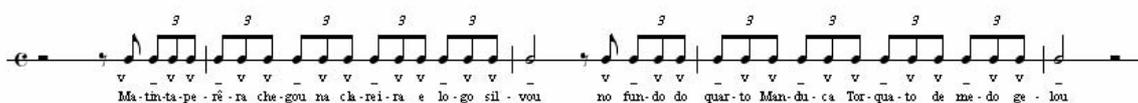
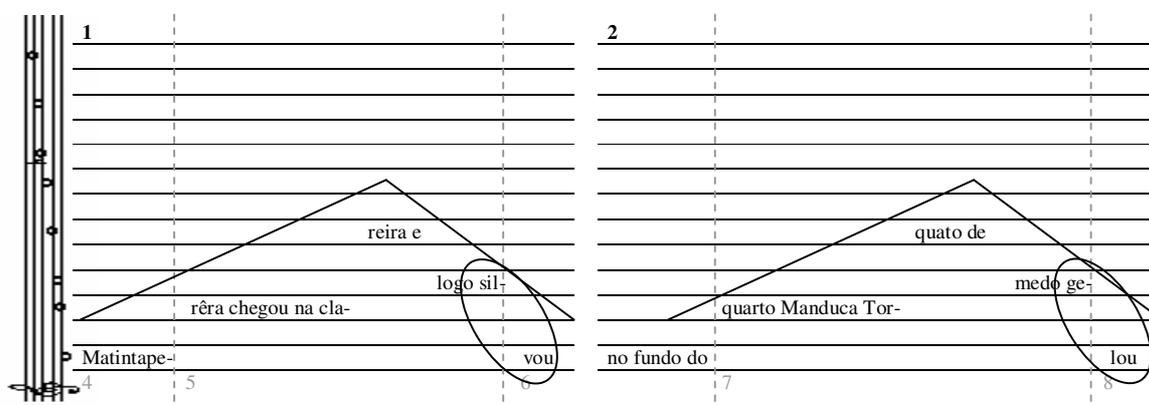


fig3.4.3

Dentro deste padrão rítmico, o compositor trabalha a melodia com notas repetidas dentro de cada tercina, dentro de cada padrão de acentuação “_ v v”.

As duas primeiras frases da canção estabelecem a relação entre a Matintaperêra e a Manduca Torquato. O texto expõe a posição das duas (já discutida no item 3.4.2). Como ressaltado nos seg. 1 e 2, as duas frases possuem o mesmo desenho melódico, caracterizando enunciações padrão. São constatações de um destinador que, observando de fora, relata os acontecimentos.



O caráter conclusivo da descendência é acentuado, nas duas frases, pela presença de tonemas descendentes (elipses nos diagramas), e pela ocorrência de acordes de tônica, nos primeiros tempos dos c. 6 e 8 (retângulos da fig3.4.4). As duas frases são complementadas figurativamente pelo piano. Após a primeira frase (elipse do c. 6) o acompanhamento

¹³⁹ “_” para sílaba forte e “v” para sílaba fraca

reapresenta o movimento associado ao silvo da Matinta. Este recurso presentifica o encantado no momento da enunciação, exercendo um poder de persuasão sobre o destinatário. (c. 6). A segunda frase é complementada pela tônica soando numa região bastante grave, o que aumenta a sensação do *fundo do quarto* onde se encontra Manduca (c. 8). Estas duas figuras do piano estão destacadas na *fig3.4.4* pelas elipses, e têm sua origem na oposição presente no núcleo gerador.

As duas frases seguintes estão representadas em segmentos separados (3 e 4), por entendermos que, apesar de constituírem enunciados complementares, são separáveis pelo conteúdo, do mesmo modo que as separamos no quadro 2 da *fig3.4.1*. Porém, na melodia que Waldemar Henrique associa a estas frases não existe esta separação. A continuidade está tanto na linha melódica, que realiza um movimento descendente desde o c. 9, quanto no acompanhamento, que também realiza um movimento descendente de grande continuidade rítmica e melódica, sem qualquer sinal de cesura. O cantor que, em sua interpretação, desejar separar as duas frases, encontrará alguma dificuldade para inserir esta separação. Apresentamos na *fig3.4.5* este trecho, salientado a continuidade imprimida, na escrita, para estas duas frases.

fig3.4.5

A frase do seg. 3, que fala da Matinta, apresenta o mesmo contorno melódico das dos seg. 1 e 2, mas numa região mais aguda. O sentido de conclusão desta frase é levemente destacado por uma sucessão dos acordes do VII e I graus no segundo e terceiro tempos do c. 10 e pelo tonema descendente. No entanto, um forte sentido de continuidade é impresso pelo encadeamento ininterrupto das tercinas e pelo piano que também segue um padrão que não é interrompido.

O movimento descendente iniciado na metade do seg. 3 se estende até a metade do seg. 4, finalizando na palavra *cheira*. Este movimento, apesar de conduzir para um repouso pelo relaxamento da tensão vocal e pela finalização na tônica, pede uma continuidade pela harmonia, com um acorde do VII grau da dominante no final deste trecho.

Na frase seguinte, *Matintaperêra vai tê-la bonita*, há um salto de sexta na linha do canto, o que gera uma surpresa, já que até este ponto esta linha se desenvolveu preferencialmente em graus conjuntos, com saltos, no máximo, de terças. Este salto é realçado pelo acompanhamento que realiza um grande arpejo ascendente (retângulo na *fig3.4.5*) sobre o acorde de VII grau da dominante, terminando numa região aguda. Esta ascensão conjunta, imprime uma tensão que entra em conjugação com o conteúdo ameaçador do discurso. A tensão musical corrobora com a tensão do discurso do componente lingüístico.

Esta frase apresenta um caráter de terminação pelo tonema descendente, caracterizando uma asseveração no discurso, mas por terminar na sensível, e com um acorde de dominante na harmonia, boa parte da tensão é mantida, sugerindo uma continuidade do discurso.

A oposição que está no núcleo gerador (*poder X impotência*), materializada no nível discursivo do componente lingüístico (ressaltada pelos retângulos tracejados na *fig 3.4.1*) é também materializada no movimento do acompanhamento. Faremos algumas considerações para entender a modalização construída: o sujeito modalizado pelo /poder/ tem a possibilidade da ação, o modalizado pelo /não poder/ não a tem. Internamente, o sujeito que possui o poder apresenta uma estabilidade, e o que não o possui, ameaçado pelo que possui, apresenta uma grande movimentação e tensão interna ocasionada pelo medo, uma movimentação que permanece neste nível, e paralisa qualquer possibilidade de movimentação externa.

É a oposição da movimentação interna que está modalizada pelo acompanhamento. Quando no componente lingüístico é descrita uma ação externa da matinta (que correspondem às frases assinaladas com [] na *fig3.4.1*), o acompanhamento realiza a modalização de seu movimento interno, com acordes de maior duração, e uma execução conjunta das duas linhas do piano (c. 5,9,25), configurando uma menor movimentação.

Quando está sendo descrita a imobilidade da Manduca, no componente lingüístico (assinaladas com [] na *fig3.4.1*), o piano realiza um movimento mais agitado, com alternância entre a linha inferior e superior do piano, com um maior movimento harmônico

(c. 7, 10, 11, 12). O acompanhamento do *simulacro* (também referente à Manduca, por ser sua fala) também apresenta um movimento agitado, condizente com movimento interno da personagem (c. 13 a 24). Esta representação simultânea do movimento externo no componente lingüístico e do movimento interno no acompanhamento está no núcleo gerador desta canção.

Quanto à relação texto-melodia, esta seção é caracterizada por um investimento no componente lingüístico que se caracteriza pelos seguintes fatores: a) o encaixe da acentuação melódica e rítmica conseguida pela utilização das tercinas; b) a grande utilização de graus conjuntos e pequenos saltos; c) Os contornos melódicos retratando enunciações padrão, com suas fases de ascensão e descendência, que possuem uma relação com o conteúdo do texto, ligando-se a frases asseverativas; d) a linha do canto permanece numa região propícia às articulações da fala. São todos fatores que favorecem a figurativização, que trazem para o canto uma referência à fala.

3.4.3.3 Seção S2

A estrofe do poema relativa a esta seção é a que possui o desvio no discurso, quando se instaura o tempo e o espaço da enunciação com a criação de um *simulacro de locução*. Há também, nesta estrofe, uma mudança métrica no texto, com a ocorrência de um outro padrão de acentuação. Isto está refletido na linha do canto pela substituição das tercinas por um outro padrão rítmico formado por colcheias. Na figura abaixo mostramos a nova relação da acentuação do texto com o novo padrão rítmico.

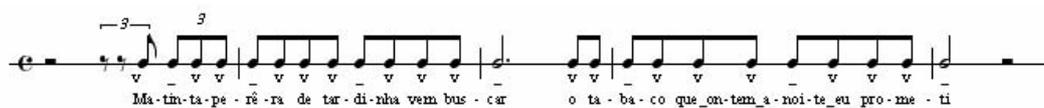


fig3.4.6

Este novo padrão provoca uma desaceleração que, juntamente com o encaminhamento da voz para uma região mais aguda, favorece a passionalização, o que condiz com a indicação *lamentoso* que aparece no início da seção. Esta passionalização já foi sugerida no final da

seção anterior com o salto na linha do canto no c. 12, e o deslocamento do piano para uma região mais aguda.

Vários elementos estabelecem a coesão musical entre esta seção e a anterior: A seção S1-a termina com um acorde de dominante, e é na dominante que a linha do canto se inicia, resolvendo melódica e harmonicamente na tônica, no compasso seguinte (c. 13). O piano utiliza elementos já apresentados (ressaltados na *fig3.4.7*): um pedal em ré menor na voz inferior, como na introdução, e um diálogo na voz superior, já apresentado no c. 10 (retângulo). No c. 14, há uma reapresentação do motivo do silvo da Matinta que aparece na introdução(clipse), que novamente materializa a Matinta, lembrando, sensorialmente, o motivo do medo. No c. 15, o piano realiza um movimento descendente com um acorde por tempo, tal como no c. 7.

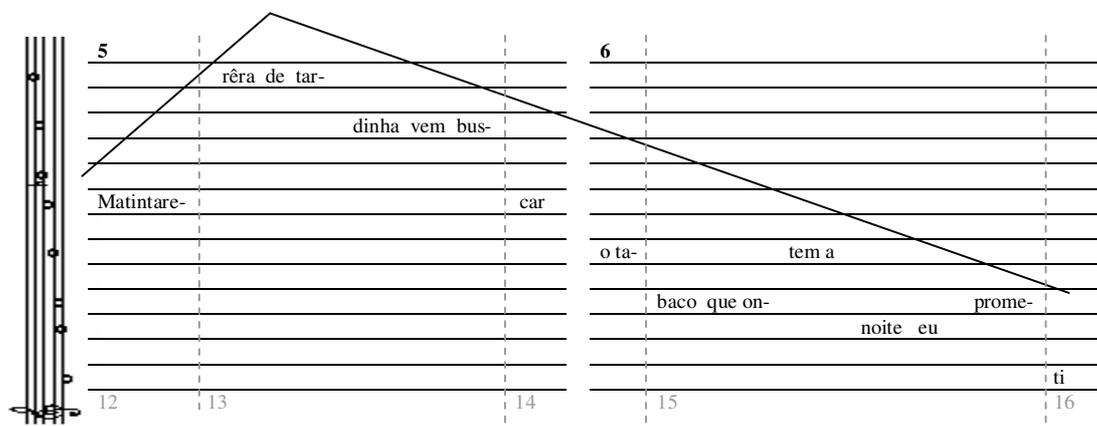
The image shows a musical score for the piece 'Matintaperêra'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with lyrics: '- ní - ta Ma - tin - ta - pe - re - ra de tar - di - nha vem bus - car o ta - ba - co que on - tem a - noi - te eu pro - me - ti'. The piano accompaniment is on two staves. A box labeled 'lento' highlights a section of the piano part. A circled area highlights a specific piano figure. The score is labeled 'fig3.4.7'.

Vários dessas reapresentações de material têm relação com o núcleo gerador. Como já dissemos, esta seção retrata o movimento interno da Manduca e, por isto, os movimentos do acompanhamento utilizados anteriormente com esta finalidade, são aqui retomados.

A maneira como relaciona a condução melódica com o padrão rítmico também é o mesmo da seção anterior. Existe um predominância na utilização de notas repetidas para cada padrão de acentuação do texto “ _ v v v ”.

O desenho realçado nos diagramas 5 e 6 é o mesmo trabalhado na seção anterior, e como já dissemos representa uma enunciação padrão. A descendência, com o tonema também descendente condiz com o conteúdo asseverativo do texto. O caráter conclusivo é reforçado

pelo fato da haver uma terminação, tanto melódica quanto harmônica, na tônica. Este contorno melódico favorece a figurativização, na medida em que referencia uma enunciação.



Nos seg. 7 e 8 há aumento de tensão na linha do canto, pelo seu encaminhamento para uma região aguda. No seg. 8, o mesmo desenho melódico do seg. 7 é realizado uma terça acima (ver contorno ressaltado no diagrama). A tensão é incrementada com um salto, resultando num tonema ascendente (elipse) que, juntamente com o arpejo do piano (também sendo encaminhado para o agudo), geram uma carga tensiva que deixa a frase em suspenso. O único elemento que proporciona algum repouso, dando a impressão de final de frase, é o acorde de tônica do c. 20.

Esta tensão imprimida na linha do canto condiz com a tensão do movimento do acompanhamento, descrito anteriormente. A inquietação do acompanhamento está traduzida também em indicações do compositor: *animando crescendo* (c. 17 e 18) e *correndo* (c. 23).

Assim como nos seg. 7 e 8, o seg. 9 apresenta a repetição de um desenho melódico (curvas no seg.9), só que descendente (uma segunda abaixo). Esta frase musical pode ser resumida como uma escala diatônica descendente (de tônica a tônica), perfazendo o movimento contrário do descrito nos seg. 7 e 8, que pode ser resumido numa escala ascendente de mesmo âmbito da do seg. 9 (representado pelas setas nos diagramas).

Esta frase (c. 21 a 24), como traduz a seta do diagrama 9, realiza um movimento de relaxamento de tensão, tanto pela descendência da linha do canto, quanto pelo acompanhamento que apresenta uma menor movimentação que a dos c. 16 a 20, referentes aos seg. 7 e 8. Este relaxamento conclui o discurso referente ao quadro 3 da *fig3.4.1*.

3.4.3.4 Seção S1-b

Os seg. 10 e 11 possuem mesmo texto e música que os seg. 1 e 2. Não sabemos, pela ausência do poema original, se esta repetição faz parte do poema, ou se foi introduzida na composição da canção. Esta segunda execução do trecho, inevitavelmente, traz à lembrança a primeira. Lá, tinha um caráter de abertura da narração, apresentava os personagens e suas características, Matinta com seu */poder/*, e Manduca com sua */impotêncial/*. Aqui, funciona como conclusão, como uma reafirmação daquelas características, depois de tudo que foi dito entre as duas execuções.

10

reira e

rêra chegou na cla-

logo sil-

vou

24 25 26

11

quato de

quarto Manduca Tor-

medo ge-

lou

27 28

Matintape-

no fundo do

A repetição destes segmentos gera uma expectativa quanto à repetição do segmento seguinte (3), no entanto é associado um outro texto à mesma música (seg. 12), um texto que muda o conteúdo do discurso, que até então descrevia a Matinta e a Manduca, e passa a descrever a perturbação causada pela chegada da Matinta, perturbação essa, essencialmente sonora, com resmungos, gemidos, troças...

A linha do canto volta ao padrão rítmico das tercinas, decorrente, novamente, da mudança de acentuação no poema.

que noite infer-nal so-a-ram ge-mi-dos res-mungos bu-lidos do gê-nio do mal e a-té de ma-
 rit. bem par-ti-da tra-ça e ro-que-iro tro-ça dim ves-go-a-cai-ã

fig3.4.8

O padrão de ascensão e descendência assinalado no seg. 12, é o mesmo que aparece em vários outros segmentos, representando uma enunciação padrão; neste caso, com um tonema descendente, que acentua seu caráter de asseveração. A frase deste segmento tem continuidade no discurso do segmento seguinte que continua o movimento descendente até atingir a tônica, na linha do canto, e também com um acorde de tônica na harmonia.

12

gemidos, resmungos, bu-

nal soaram ge-

Que noite infer- lidos do gênio do

mal

28 29 30

Após o movimento descendente do seg. 13, aparece um desenho parecido com o correspondente de S1-a (seg.3). no entanto, o tonema aqui é ascendente, e faz com que a canção não atinja um repouso no seu final.

13

troça dum vesgo a - cau-ã! a-ã! a-ã!

E até de ma- nhã bem perto da choça a funebre cau- cau- cau-

30 31 32 33 34 35

A repetição da palavra *acauã* com o tonema ascendente é intercalada com o motivo do silvo da matinta apresentado na introdução pelo piano. A canção termina com arpejo ascendente no acorde da tônica, seguido da tônica soando numa região grave. Este mesmo desenho já apareceu no c. 20, finalizando a frase do seg. 8. Os quatro últimos compassos não imprimem um relaxamento, apesar da harmonia na tríade da tônica. Isto se deve aos tonemas ascendentes, e à repetição do nome do pássaro agourento e do motivo do silvo da Matinta, que traz a lembrança da introdução, e gera uma expectativa de que algo ainda vai acontecer. Uma sensação de finalização só é alcançada com a tônica em oitava soando na região grave que encerra a canção.

Esta seção também tem um foco na figurativização, com a maioria dos intervalos em grau conjunto, com a tessitura restrita, e com as curvas melódicas descrevendo enunciações padrão, que corroboram com o caráter asseverativo das frases do texto.

3.5. Uirapuru

3.5.1. A Lenda

“Ao uirapuru preparado convenientemente por mão de pajé se atribui a virtude de tornar feliz e trazer fortuna a quem o possuir [...] A mata inteira, do Amazonas ao Pará, emudece ao ouvir-lhe o canto, atraindo todos os pássaros. Daí dizerem que o uirapuru atrai a sorte para o amor.”¹⁴⁰

Em palestra sobre o Amazonas, Waldemar Henrique fala da lenda do Uirapuru:

“Há uma variedade de pássaros da família dos *uíra*. Alguns têm um canto lindíssimo, outros não. Alguns são de espécie vulgar, outros são vistosos. Somente os pajés e os velhos conhecedores, sabem quando o passarinho *uíra* é *purú*, *purú*, quer dizer: “o verdadeiro”. E estes é que, preparados são vendidos por altos preços.”

Esta lenda, assim como a do tamba-tajá, refere-se à prática do uso de amuletos, numa busca de realização através de um objeto externo. Busca-se, através do amuleto, a aquisição de um poder que julga-se incapaz de possuir sem uma “ajuda” externa.

A Lenda na Edição da Canção

Por toda a floresta amazônica nota-se um silêncio de êxtase quando canta o uirapuru. Este maravilhoso passarinho, escondido nas mais altas e espessas ramagens, solta tão vibrantes, tão apaixonados e caprichosos gorjeios que todos os seres, presos e fascinados, quietam-se à escuta. Mas, para os habitantes supersticiosos do grande vale, possuir um embalsamado preparadinho num *breve*, é dispor de extraordinário poder sobre os corações alheios; é dominar e atrair os sentimentos mais ausentes; é ser querido e feliz por toda a parte. Arrumam-no. Vendem-no. Revendem-no. Nas cidades, o *feitiço* é disputado por altos preços... todos o querem... todos o buscam... E assim espalhou-se a lenda do uirapuru – o fetiche canoro das selvas amazônicas.¹⁴¹

¹⁴⁰ CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. p. 707/708.

¹⁴¹ FILHO, Claver. *Waldemar Henrique – O Canto da Amazônia*. p.87

3.5.2. Projeto Narrativo

*Certa vez de montaria
eu descia um paraná
O caboclo que remava
não parava de falá
Á, á... Não parava de falá
Á, á... Que caboclo faladô!*

*Me contou do Lobisomi,
da mãi-d'água, do tajá,
Disse do jurutahy
que se ri pro luá
Á, á... Que se ri pro luá
Á, á... Que caboclo faladô!*

*Que mangava de visage,
que matou surucucu
E jurou com pavulagem
que pegou uirapuru
Á, á... Que pegou uirapuru
Á, á... Que caboclo tentadô!*

*Caboclinho meu amô arranja um prá mim
Ando roxa prá pegá umzinnho assim;
O diabo foi-se embora não quis me dá
Vou juntar meu dinheirinho prá poder comprá*

*Mas no dia que eu comprá
o caboclo vai sofrê
Eu vou desassossegá
o seu bem querê
Á, á... O seu bem querê
Á, á... Ora, deixa ele prá lá*

A frase *Caboclinho meu amô arranja um prá mim / Ando roxa prá pegar umzinnho assim*, é o ponto de convergência deste poema. Ela descreve o desejo de se possuir um uirapuru, o poderoso amuleto do amor.

O poema começa com o famoso *Certa vez* e o destinador conta um fato ocorrido, quando descia o rio numa canoa. As três primeiras estrofes descrevem o quanto o remador queria impressioná-lo com seus feitos. Nada parece muito persuasivo, o que é traduzido pelas frases *Á, á... Que caboclo faladô*, transparecendo que se trata de um relato enfadonho, nenhuma das proezas é capaz de impressionar o destinador. Tudo muda quando o remador declara ter pego um uirapuru... o caboclo, de *faladô* passa a ser *tentadô*.

O destinador tem o seu desejo despertado, e tenta persuadir o caboclo a lhe dar o objeto de poder. No nível discursivo é criado, para esta persuasão, um *simulacro de locução*, que instaura o tempo da enunciação, e destinador torna-se também interlocutor, e tenta persuadir o interlocutário (caboclo). Na *fig3.5.2*, na qual distribuimos espacialmente o poema, a estrofe 4 aparece acima da seta central (apenas os versos marcados com o retângulo tracejado compõem o *simulacro*) por conter o *simulacro*, o desvio do discurso que se torna direto.

A persuasão do interlocutário não funciona, o caboclo não lhe dá o amuleto, o que gera nele um sentimento de vingança. Nos versos seguintes o destinador relata que conseguirá o amuleto por outro meio (juntando dinheiro para comprá-lo) e que aí vai se vingar, utilizando-o para conquistar o *bem querê* do caboclo. No último verso parece desistir de sua vingança: *Ora deixa ele prá lá*.

O destinador realiza o seguinte percurso na narrativa; que está no núcleo gerador da canção:

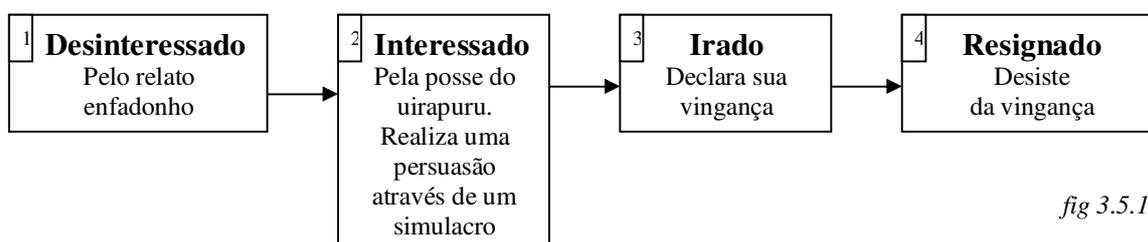


fig 3.5.1

A criação do *simulacro* cria um sentido de verdade à locução pela instauração do tempo de enunciação, do *aqui-agora*. Neste poema existem outros elementos do nível discursivo que

favorecem a criação deste sentido de verdade, buscando-se convencer o destinatário da veracidade dos fatos relatados. Este efeito é conseguido por expressões como: *Certa vez*, que traduz a idéia de que vai ser relatado um fato que realmente aconteceu; *montaria*, *paraná* são dêiticos que definem um espaço, e ajudam a imprimir o sentido de verdade. Um outro recurso utilizado é a linguagem, a utilização de expressões como: *falá*, *faladô*, *Lobisomi*, *prá*, *umzinho*, *mãe d'água* aumenta o sentido de verdade, procurando traduzir na linguagem poética o “jeito de falar” do caboclo. Um destinador que “fala deste jeito” é possível que realmente tenha vivido o episódio que relata.

A expressão *umzinho assim* é um *dêitico de gestualidade*, “tais recursos podem atingir verdadeiros prodígios de alusão à gestualidade [...] pressupõe uma gestualidade em que o indicador se alinha com o polegar e completa visualmente a informação lingüística.”¹⁴²

<i>Vocabulário</i>	
<i>montaria</i>	Pequena canoa, feita, comumente, de um tronco escavado a fogo ¹⁴³
<i>Paraná</i>	Braço de rio caudaloso, separado deste por uma ilha ¹⁴⁴
<i>Lobisomi</i>	Homem que, segundo a crendice vulgar, se transforma em lobo e vagueia nas noites de sexta feira pelas estradas assustando as pessoas ¹⁴⁵
<i>mãe-d'água</i>	Conhecida também como Iara, canta para atrair o namorado, que morre afogado querendo acompanhá-la para bodas no fundo das águas. ¹⁴⁶
<i>tajá</i>	Planta conhecida popularmente como tinhorão, fonte de superstições assombrosas e tradições medicamentosas. ¹⁴⁷
<i>jurutahy</i>	Conhecida também como mãe-da-lua. Ave noturna, cujo canto melancólico e estranho, lembrando uma gargalhada de dor, cercou-a de misterioso prestígio assombrador. ¹⁴⁸
<i>mangar</i>	caçoar, zombar ¹⁴⁹
<i>visage</i>	fantasma ¹⁵⁰
<i>surucucu</i>	jararacuçu, réptil ofídio, comum nas regiões baixas e alagadiças.
<i>pavulagem</i>	pabulagem, orgulho vão, empáfia ¹⁵¹

¹⁴² TATIT, Luiz. *A Canção, Eficácia e Encanto*. p. 22

¹⁴³ FERREIRA, Aurélio Buarque de H. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. p. 1157

¹⁴⁴ FERREIRA, Aurélio Buarque de H. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. p. 1267

¹⁴⁵ FERREIRA, Aurélio Buarque de H. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. p. 1043

¹⁴⁶ CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. p. 348

¹⁴⁷ CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. p. 660

¹⁴⁸ CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. p. 348

¹⁴⁹ FERREIRA, Aurélio Buarque de H. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. p. 1079

¹⁵⁰ FERREIRA, Aurélio Buarque de H. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 1782

¹⁵¹ FERREIRA, Aurélio Buarque de H. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 1243

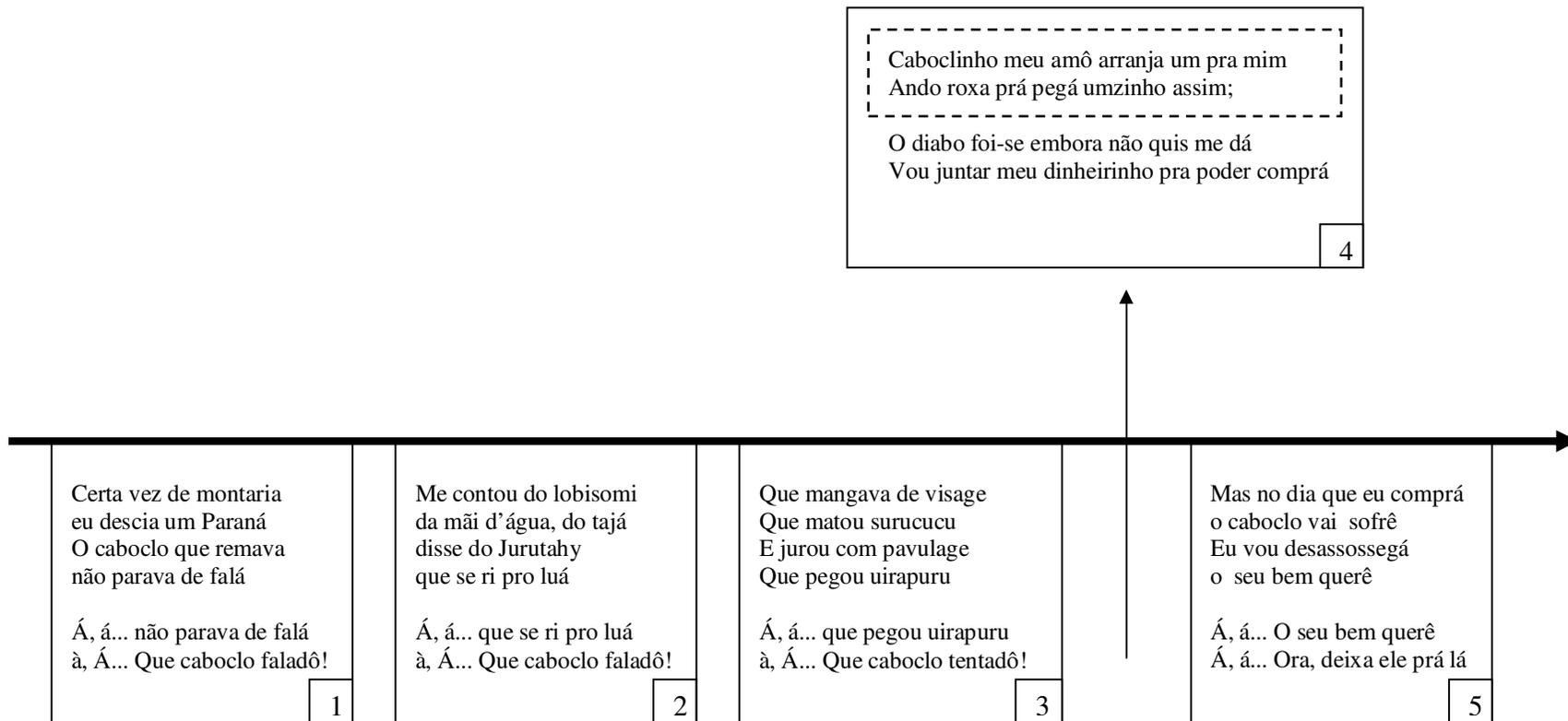


fig3.5.2

3.5.3. Projeto Geral

Tonalidade: Ré menor

Compasso: 2/4

Seção	Introd.	S1-a	S1-b	S1-c	S2	S1-d
Estrofe		1	2	3	4	5
Compassos	1-5	6-14/a	6-14/b	6-14/c	15-22	23-30

3.5.3.1 Introdução

A canção começa com uma introdução do piano. Falamos, na seção 2.3.1.1 sobre a enunciação padrão no discurso oral, num padrão tensão-relaxamento conseguido tanto no nível do conteúdo, quanto no contorno melódico com ascensão e descendência. Este padrão pode ser estabelecido harmonicamente através de uma progressão que introduza tensões e as resolva. Este recurso é utilizado na introdução com a progressão: I-II-V-I. O efeito enunciativo é reforçado pela condução melódica que, nas duas vezes realiza uma ascensão até o acorde de dominante, e depois um intervalo descendente para a tônica (*fig.3.5.3*). Este movimento é repetido duas vezes.

fig.3.5.3

Estamos associando a idéia de enunciação padrão a esta introdução pela forma como se inicia esta narrativa. A introdução funciona como um chamado: “Senta aqui que vou lhe contar uma história”. Ela estabelece um ambiente de escuta, de recepção para a história que vai ser contada: *Certa vez...*

3.5.3.2 Seção S1-a

As três primeiras estrofes do poema relatam a fala do remador, na qual ele enumera seus feitos. Uma enumeração tem um movimento cíclico, de repetição e é a utilização deste movimento também no componente musical que garantirá a compatibilidade do texto e da música nesta seção (núcleo gerador). Esta repetição em vários níveis (lingüístico, melódico e harmônico), imprime uma sensação de que a fala do remador causou tédio, que só foi quebrado com a menção ao uirapuru, provocando uma mudança no discurso tanto lingüístico quanto musical, que caracteriza a passagem para a seção S2.

A reiteração na música é conseguida pelo encadeamento de células rítmico-melódicas. Esta reiteração, juntamente com a reiteração do texto, caracterizam um forte investimento na figurativização. Na *fig3.5.4*, apresentamos um padrão rítmico, associado ao piano, que favorece a caracterização de um gênero: a polca. Ele persiste por todo a seção.



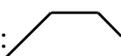
fig3.5.4

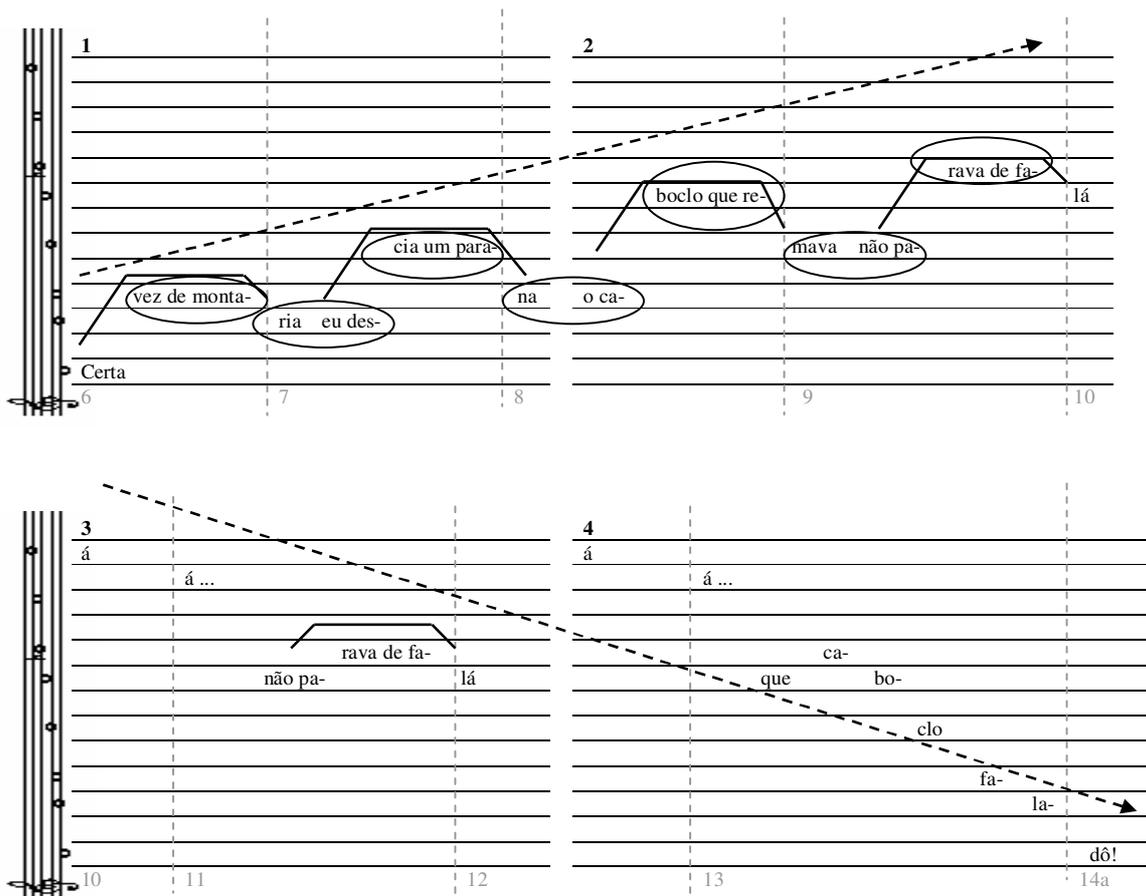
Na linha do canto aparece a reiteração de um padrão rítmico que possui relação com a acentuação dos versos do poema (*fig3.5.5*).



fig3.5.5

A reiteração é também melódica, com um salto de terça ascendente e um de segunda descendente associada ao padrão da *fig3.5.5*. Ressaltamos este padrão nos seg. 1, 2 e 3, com o contorno:

o contorno: 



The musical score consists of four segments, each on a five-line staff with a treble clef. A dashed line indicates the melodic contour across the segments. Segment 1 (measures 6-8) shows an ascending contour. Segment 2 (measures 9-10) continues the ascending contour. Segment 3 (measures 10-12) shows a descending contour. Segment 4 (measures 13-14a) continues the descending contour, ending with a final note on 'dô!'.

Nesta seção, além da compatibilização pela reiteração o texto e a música também são compatibilizados pela caracterização melódica da enunciação padrão associada ao texto. Os seg. 1, 2, 3 e 4 representam uma enunciação padrão (setas), sendo que na ascensão (seg. 1 e 2) é feito o relato de um episódio, e na descendência (seg. 3 e 4), um julgamento (*que caboclo faladô*), fechando a idéia e o ciclo enunciativo.

Uma outra reiteração aparece na linha do canto com a utilização de grupos de semicolcheias com notas repetidas para cada tempo (elipses nos diagramas 1 e 2). Se eliminarmos esta repetição, podemos resumir o contorno melódico da linha do canto ao apresentado na *fig3.5.6*.



fig3.5.6

Este contorno mostra claramente a enunciação padrão, com a ascensão bem mais prolongada que a descendência prendendo a atenção pela tensão melódica até o penúltimo parágrafo, quando é emitido o julgamento.

O acompanhamento, que ritmicamente reitera a célula rítmica da *fig3.5.4*, harmonicamente alterna os acordes de dominante e tônica, com um acorde por compasso. Cada par V-I descreve uma ascensão e uma descendência (elipses da *fig3.5.7*), com ascensão na dominante e descendência na tônica, realçando o efeito de tensão e relaxamento dos dois acordes e imprimindo também uma reiteração melódica à voz superior do piano. Nos c. 9 e 10, o mesmo movimento é realizado mais agudo, acompanhando a ascensão da linha melódica ressaltada pela seta dos seg. 1 e 2, corroborando com o aumento de tensão da fase de ascensão da enunciação do texto.

V

I

V

I

V

fig3.5.7

A interjeição á á... pode ser interpretada como um suspiro proveniente do “papo” enfadonho, que é reforçado pela repetição da frase *não parava de falar* com o mesmo acompanhamento do piano que sua primeira ocorrência, reforçando a reiteração.

Há uma suspensão no último “suspiro” no c. 13, num acorde de dominante (fig3.5.8), o ponto culminante da tensão da seção, que é seguido do julgamento: *que caboclo faladô*, que resume a insatisfação com a “fala sem fim”, num movimento descendente, sem acompanhamento (que realça a frase pela interrupção do movimento contínuo do piano), relaxando a tensão da linha melódica e a harmônica, com uma resolução num acorde de tônica no compasso seguinte.

The image shows a musical score with three staves. The top staff is the vocal line, with lyrics 'lá á á...' and 'que ca-bo-clo fa-la dô!'. The middle and bottom staves are the piano accompaniment. A large oval highlights the final measure of the vocal line, which is a dominant chord. The piano accompaniment has a 'rall' marking. The score is labeled 'fig3.5.8'.

3.5.3.3 Seção S1-b

O mesmo componente musical associado a este novo componente lingüístico tem uma relação com o conteúdo do discurso, que continua relatando a conversa enfadonha e repetitiva do remador “contando vantagem”. A reiteração da célula rítmico-melódica ressaltada nos seg. 5 e 6 tem relação com o caráter enumerativo da frase, e também resalta a monotonia do discurso. Que termina com os mesmos suspiros e a frase *que caboclo faladô*.

5

Me con- tou do lobi- somi da mãi- d'água do ta- já

6

do juruta- ri pro lu- á í que se disse

14a 7 8 9 10

3.5.3.4 Seção S1-c

O mesmo desenho rítmico-melódico (seg. 7 e 8) sendo reiterado, continua em acordo com o caráter enumerativo da frase.

7

Que man- gava de vi- sage que ma- tou surucu- cú

8

rou com pavu- gou uirapu- ru lagem que pe- e ju-

14b 7 8 9 10

O interesse do destinador pelo discurso do remador foi despertado pela menção ao uirapuru, havendo uma mudança no julgamento emitido no seg. 10, com o remador passando de *faladô* a *tentadô*, por possuir algo de grande interesse.

The image shows a musical score for the piece 'Uirapuru'. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 9 to 12, and the second system covers measures 13 to 14c. The lyrics are written across the staves. In the second system, the words 'ten- ta- dô!' are circled in an oval.

Vimos então, que as três execuções da seção S1 são ligadas pelo discurso lingüístico, que possui um conteúdo exposto ao longo destas três execuções. Este conteúdo é essencialmente enumerativo. O componente musical se liga ao lingüístico pela principal característica da enumeração, a reiteração do discurso (núcleo gerador). O discurso musical é reiterado em vários níveis: com a repetição da própria seção três vezes e com a reiteração de células rítmico-melódicas, tanto no acompanhamento quanto na linha do canto. Voltando ao percurso do destinador na narrativa, descrito na *fig.3.5.1*, estas três seções (S1-a, S1-b, S1-c) corresponde à fase inicial: desinteressado, sendo a reiteração sua principal característica.

A cada repetição da seção, pela memória da(s) anterior(es), a reiteração do discurso lingüístico é realçada pela do discurso musical, assim, os dois discursos caminham no mesmo sentido, no sentido de realçar a preciosidade do uirapuru, o quanto ele é desejado. A mudança de sentimento pela menção ao uirapuru será traduzida numa mudança tanto no discurso musical quanto no lingüístico.

3.5.3.5 Seção S2

Como salientado na *fig3.5.2*, há um deslocamento do discurso nesta seção com a criação de um *simulacro de locução*. A utilização do *simulacro* é uma opção na criação do nível discursivo. O pedido ao remador poderia ter sido relatado em discurso indireto, como todo o resto, mas foi feita a opção de mudança no discurso. Como já discutimos em outras análises, a utilização do *simulacro* instaura o tempo da enunciação no discurso, a história não apenas contada, é mas revivida no *aqui- agora*. Este recurso também colabora com o convencimento do ouvinte quanto à veracidade dos fatos narrados, deslocando-o para o tempo e o espaço da história.

No componente musical não há mudanças radicais; são modificações em cima dos padrões que vinham sendo reiterados, no entanto, trazem novidades e provocam surpresas. A linha do canto inicia numa região relativamente aguda, quase uma oitava acima da nota em que terminou a seção anterior. Na primeira frase, a um vocativo, *Caboclinho meu amor*, é associado o padrão rítmico da *fig3.5.5*, repetindo uma mesma nota (*fig3.5.9*), a emissão do vocativo numa região de maior tensão reforça o pedido. Este padrão ritmo-melódico reaparece no início de cada frase desta seção e está assinalado com elipses nos seg. 11, 12 e 13. Ele faz com que, pela memória, retomemos o vocativo e o pedido adquire um teor de insistência, pelas repetições, tanto do padrão, quanto das notas dentro dele.

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The vocal line starts with a triplet of eighth notes circled in red, which is the focus of the analysis. The lyrics are written below the vocal line. The piano accompaniment consists of chords and rhythmic patterns that support the vocal line.

fig3.5.9

O deslocamento para uma região mais aguda favorece a passionalização, ajuda a instaurar um outro tempo, menos corporal, modalizado pelo /ser/ que favorece a sedução do interlocutor pelo interlocutor (no simulacro), e reflete numa persuasão ao destinatário, no sentido de convencê-lo da importância da posse do uirapuru.

Cada frase desta seção é iniciada já com um grau de tensão pela emissão do padrão mencionado em notas relativamente agudas e são seguidas de um movimento descendente concluindo a idéia de cada verso.

A música associada aos seg. 11 e 12 trazem uma surpresa harmônica, com um breve deslocamento do centro tonal (quatro compassos) para o relativo maior (Fá Maior), realizando duas cadências V-I nesta tonalidade, com um acorde por compasso. O acompanhamento traz uma outra surpresa com a modificação do padrão da *fig3.5.4*, que passa a ser:



fig3.5.10

O primeiro tempo da voz inferior, com a colcheia pontuada e a semicolcheia permanecem, e preservam a lembrança do gênero estabelecido na seção anterior. A voz superior perde a característica melódica que realizava um contracanto através dos contornos ressaltados pelas elipses da *fig3.5.7*, fazendo com que o acompanhamento se torne essencialmente acordal. A menor movimentação do piano favorece uma maior liberdade para o canto,

3.5.3.6 Seção S1-d

À última estrofe do texto é associado o mesmo discurso musical associado às três primeiras. O discurso lingüístico desta seção não possui o caráter enumerativo das outras três S1's, assim, a reiteração do contorno, ressaltado nos seg. 15 e 16, não possuem, nesta seção, uma relação direta com uma reiteração no componente lingüístico. No entanto, a ascensão, representada pela seta, possui relação com o componente lingüístico, uma vez que ela imprime uma tensão muito desejável ao texto, no qual está sendo relatada uma ameaça de vingança, esta tensão é sustentada no seg. 17, no qual a interjeição *á á...* soa mais como ameaça que como suspiro.

15

16

17

18

22 23 24 25 26 26 27 28 29 30

Mas no dia que eu com- prar o ca- boclo vai so- frer

eu vou desassoce- gar o seu bem que- rer

á á... bem que- rer o seu

ra dei- xá e- le prá lá

A tensão é prolongada até a fermata do c. 29, que sustenta um acorde de dominante, com a sensível na linha do canto (*fig3.5.12*). O aumento de tensão no componente musical reforça o relato da ameaça do componente lingüístico. Os seg. 15 a 17 correspondem a fase do percurso (*fig3.5.1*) referente ao quadro 3 (irado) e caracteriza-se pelo acúmulo de tensão. O acompanhamento retoma uma maior movimentação propícia à enunciação da ameaça.

Após a fermata é iniciado um movimento descendente no canto, associado a um texto cujo conteúdo também representa um relaxamento, com a desistência da vingança: *Ora deixa ele prá lá* (seg.18), e colocando um ponto final na história. Esta última frase não possui acompanhamento, o que lhe propicia uma grande liberdade de execução. A finalização se completa com uma cadência V-I no último compasso, com esta cadência tão enfática, o acompanhamento também coloca seu ponto final.

26
rê á á... o seu bem que - rê á á... C-ra dei-xa_e-le prá lá...
26
rall.
ad libitum

fig3.5.12

3.6. Curupira

3.6.1. A Lenda

O Curupira é um encantado da floresta explicador “dos rumores misteriosos, do desaparecimento de caçadores, do esquecimento de caminhos, de pavores súbitos, inexplicáveis.”¹⁵² A natureza é ao mesmo tempo provedora e cheia de perigos para o homem amazônico, perigos que vão se personificando, e proporcionando o nascimento dos seres encantados. “O homem amazônico, o caboclo, busca desvendar os segredos de seu mundo, recorrendo predominantemente aos mitos e à estetização”.¹⁵³

O Curupira,

“sempre com os pés voltados para trás e de prodigiosa força física, engana caçadores e viajantes, fazendo-os perder o rumo certo, transviando-os dentro da floresta, com assobios e sinais falsos [...] Também imitam a voz humana, num grito de chamada, para atrair vítimas. O inocente que ouve os gritos e não se apercebe que é um Curupira e dele se aproxima perde inteiramente a noção do rumo”¹⁵⁴

“O Curupira é o gênio tutelar da floresta que se torna benéfico ou maléfico para os freqüentadores desta, segundo circunstâncias e o comportamento dos próprios freqüentadores [...] A mata, e quantos nela habitam, está debaixo de sua vigilância. Sob sua guarda direta está a caça, e é sempre propício ao caçador que se limite a matar conforme as próprias necessidades. Ai de quem mata por gosto! Para estes o Curupira é um inimigo terrível.”¹⁵⁵

¹⁵² CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. p. 172.

¹⁵³ LOUREIRO, J. J. Paes. *Cultura Amazônica – Uma Poética do Imaginário*. São Paulo: Escrituras, 2001. p.38.

¹⁵⁴ CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. p. 172/173.

¹⁵⁵ CASCUDO, Luis da Câmara. *Geografia dos Mitos Brasileiros*. p. 112.

A Lenda na Edição da Canção

“O curupira é um duende protetor de todos os bichos e todas as árvores da planície amazônica. É um endiabrado caboclinho de um metro de altura, franzino com um único olho brilhando no meio da testa e os calcanhares voltados para frente. Usa no pescoço um capuz como de frade e tem a cabeça raspada. Diverte-se em atrapalhar os caboclos que se atrevem a penetrar na floresta. Esconde-se atrás dos troncos das árvores e assobia chamando o caçador. Este, atraído pelos sucessivos chamados que partem dos pontos mais diversos da mata, acaba por perder completamente o rumo. O espetáculo do homem assim desorientado e alucinado, provoca ao curumim-demônio a mais descomedida hilaridade. Suas risadas estridentes vibram então por toda a imensa floresta virgem.”¹⁵⁶

¹⁵⁶ FILHO, Claver. *Waldemar Henrique – O Canto da Amazônia*. p.88

3.6.2. Projeto Narrativo

*Já andei três dias e três noites
pelo mato sem parar
e no meu caminho não encontrei
nem uma caça prá matar.*

*Só escuto pela frente,
pelo lado o curupira me chamar...
Ora aqui, ora ali
se escondendo sem parar num só lugar...*

*Por este danado muitas vezes
me perdi na caminhada
E nem Padre Nosso me livrou
desse malvado da estrada.*

*Curupira feiticeiro!
Sai de traz do castanheiro,
Pula pra frente,
defronta com a gente,
negrinho covarde, matreiro,
Deixa o caboclo passar!*

O sujeito (caçador) desta narração (em primeira pessoa) tem como objetivo realizar uma caçada, sendo impedido pelo anti-sujeito (Curupira). Das diversas características espalhadas nas inúmeras versões da lenda do Curupira, a utilizada aqui é o seu papel de protetor dos elementos naturais; das florestas, e seus habitantes. É cumprindo este papel que o Curupira confunde o caçador chamando sua atenção para desviá-lo das caças e fazendo-o se perder na floresta. É por esta característica que o Curupira, nesta narrativa, assume o papel de anti-sujeito, daquele que impede o sujeito de alcançar seu objetivo, de realizar a aquisição do objeto de valor desejado.

As expressões do texto que traduzem os movimentos infrutíferos do caçador estão concentradas na primeira e na terceira estrofes. Apesar do esforço despendido, são

movimentos que não conduzem o sujeito a seu objetivo. Estas expressões estão resumidas no quadro abaixo:

Movimentos (sujeito)		
andar sem parar	Pela ação	não encontrar
	→ do Anti-sujeito	se perder / não se livrar

A segunda e a quarta estrofes descrevem a liberdade e a mobilidade do Curupira. Procuramos agrupar as expressões que traduzem esta mobilidade (ações do anti-sujeito) no quadro:

Movimentos (Anti-sujeito)
chamar (pela frente, pelo lado, ora aqui, ora ali)
esconder sem parar num só lugar
pular
defrontar

Na terceira estrofe, é mencionada a tentativa de buscar ajuda de uma força possivelmente maior que a do Curupira: *nem Padre Nosso me livrou*. O sujeito admite sua impotência diante do encantado e recorre a uma ajuda “divina”.

Na quarta estrofe o sujeito emite julgamentos sobre o anti-sujeito com as seguintes expressões: *feiticeiro*, *covarde* e *matreiro*. Termina com a criação de um *simulacro de locução*, no qual o caçador dirige-se diretamente ao Curupira num último pedido para que ele saia de seu caminho.

A contraposição básica deste texto, que constitui seu núcleo gerador, é a qualidade de movimento do sujeito e do anti-sujeito, o primeiro com um movimento restrito e circular, dando voltas num mesmo lugar, o segundo com um movimento livre, pulando, escondendo reaparecendo.

Apresentamos a seguir um diagrama que mostra espacialmente as diferenças de conteúdo temático das estrofes do texto.

Movimento do Sujeito (caçador)

Já *andei* três dias e três noites
pelo mato sem parar
e no meu caminho *não encontrei*
nem uma caça prá matar.

1

Por este danado muitas vezes
me perdi na caminhada
E *nem Padre Nosso me livrou*
desse malvado da estrada.

3

Só escuto pela frente,
pelo lado o curupira me
chamar...
Ora aqui, ora ali
se escondendo sem parar
num só lugar...

2

Curupira feiticeiro!
Sai de traz do castanheiro,
Pula pra frente,
defronta com a gente,
negrinho covarde, matreiro,
Deixa o caboclo passar!

4

fig3.6.1

Movimento do Anti-Sujeito (Curupira)

3.6.3. Projeto Geral

Tonalidade: Mib Maior

Compasso: 4/4

Seção	Introd.	S1-a	S2	S1-b	S3
Estrofe		1	2	3	4
Compassos	1-2	3-6	7-10	11-14	15-20

3.6.3.1. Introdução

No c.1 o piano apresenta um movimento que acreditamos que faça referência ao movimento do sujeito (caçador); um movimento sinuoso, voltando sempre ao mesmo lugar *fig3.6.2* (linha superior). A tensividade do movimento é imprimida pela harmonia, que é sobre o acorde de dominante, com a sua sétima sendo repetida várias vezes na voz inferior. Esta repetição além de reforçar a circularidade do movimento, aumenta a tensão harmônica. O baixo conduz para a fundamental do acorde de dominante num movimento descendente e cromático que será retomado em outros momentos.

fig3.6.2

O movimento do piano do c. 2 nos parece bastante figurativo, podendo sugerir, os assovios do Curupira que, soando em três regiões diferentes do piano imprime um espacialidade que sugere diferentes direções para sua origem: as diferentes direções responsáveis pelo desnorreamento do caçador.

3.6.3.2. Seção S1-a

O texto desta seção (estrofe 1) é um dos que se refere ao movimento do caçador. Este movimento já foi apresentado musicalmente na introdução. Ele é retomado na linha do canto, que irá descrevê-lo, também, textualmente, com música e texto atuando num mesmo sentido. O movimento circular do caçador, descrito no texto, é materializado na música. A repetição do componente musical, executado três vezes (na introdução e nas duas frases desta seção) corrobora para a impressão da ciclicidade do movimento, do retornar sempre ao mesmo lugar.

Pelos seg. 1 e 2 podemos observar que o movimento ondulatório da voz é realizado na tessitura média da canção, uma região confortável à fala e propícia à enunciação, que se dá em primeira pessoa. Os tonemas ascendentes (elipses) sugerem a continuidade das frases, e mantêm a tensão, que não se dissolverá completamente em nenhum momento da canção. O acompanhamento destes segmentos é o mesmo da introdução, com a linha superior dobrando o canto. Assim, o movimento cíclico é realizado tanto pela voz quanto pelo piano. A tessitura confortável propiciando a fala, e a sincronia dos movimentos da voz e do acompanhamento em acordo com o movimento do sujeito, relatado no texto, atuam em

conjunto na persuasão ao destinatário, no sentido de envolvê-lo e fazê-lo crer no que esta sendo “dito”.

Nos c. 4 e 6 aparecem novamente a figura do c. 2 que, considerando as observações feitas na introdução, representam o chamado persistente do curupira, uma materialização deste chamado durante o relato. Isto gera um efeito de presentificação, como se a história tivesse acontecendo novamente no momento da enunciação, uma vez que o Curupira está presente através do som que produz. É um efeito que ajuda a convencer o ouvinte da veracidade dos fatos que estão sendo narrados. Este mesmo recurso foi usado para presentificar a Matinta e a Cobra Grande, naquelas canções.

3.6.3.3. Seção S2

Há, nesta seção, um incremento de tensão pelo salto na linha vocal, atingindo uma região mais aguda do que a que continha o movimento dos seg. 1 e 2. A frase do seg. 3 realiza um movimento descendente da nota mais aguda à mais grave da tessitura da canção. Os saltos (setas no seg. 3) e o tonema ascendente (elipse) não permitem um total relaxamento pelo movimento descendente. A tensão é proporcionada, também, pela harmonia, que possui várias dissonâncias com a linha do canto; apesar do baixo sugerir uma resolução com um salto descendente da dominante para a tônica no início do c. 8, o salto ascendente na linha do canto não permite tal relaxamento.

A tensão em vários níveis é uma característica musical desta frase: é a frase que revela o motivo da desorientação: o Curupira. Prende-se a atenção do ouvinte para esta revelação.

3

cu-
to

pe- la-

Só es- la do o

fren- te cu- ru-

pe- pi-

lo ra me

cha- mar

6 7 8

A frase apresentada no seg. 4 descreve o movimento do curupira. Um movimento recorrente, *ora aqui, ora ali, se escondendo e reaparecendo*, esta recorrência está também no discurso musical que descreve um vai e vem pela repetição do padrão assinalado: ✓

4

qui lí se es dendo sem rar hum só

O- ra a- ra a- con- pá- lu- gar

8 9 10

As sílabas fortes deste verso (assinaladas pelos círculos), estão todas associadas a uma mesma nota (lá), fato que realça a repetição do movimento. A repetição desta nota é reforçada pelo piano, e já foi apresentada na introdução (círculos da *fig3.6.2*). A voz interna do piano também reutiliza, da introdução, os movimentos ondulatório e cromático. Figurativamente, é uma sobreposição do movimento do Curupira com o movimento do caçador, o movimento saltitante do primeiro gerando o movimento circular do segundo.

fig3.6.3

Pelo tonema ascendente (retângulo do seg. 4), apesar do acorde de tônica do c. 10, um nível de tensão é mantido na linha do canto, sugerindo a continuidade do discurso. A tensão é incrementada pelo movimento ascendente do piano que termina numa menção à figura do chamado do Curupira.

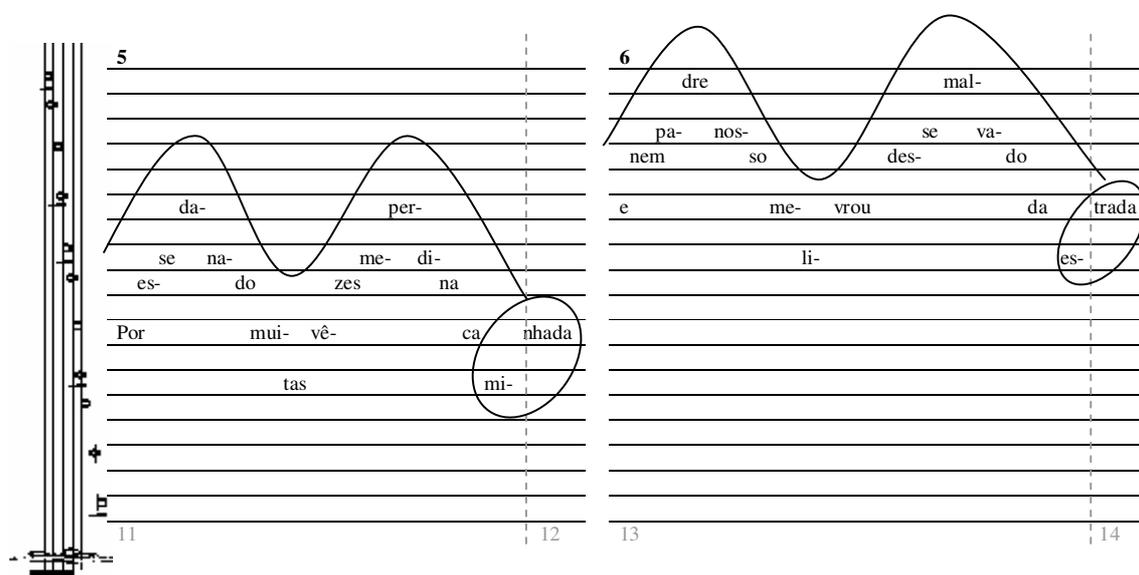
4.6.3.4. Seção S1-b

O texto desta seção é o da estrofe 3 que, como foi apresentado na *fig3.6.1*, descreve, juntamente com a estrofe 1, o movimento cíclico do caçador. Esta semelhança no discurso lingüístico justifica e dá sentido à reutilização do discurso musical da seção S1-a. Esta reutilização estende o caráter de ciclicidade das seções (introdução, S1-a e S1-b) para a canção, pela repetição de mesmos materiais musicais nas diferentes seções.

Ao primeiro verso, apresentado no seg. 5 é associada a mesma linha do canto e o mesmo acompanhamento do verso correspondente da seção S1-a (seg.1). No seg. 6, podemos observar que o mesmo movimento é mantido, só que numa região mais aguda, iniciando na

nota mais aguda do segmento anterior. O acompanhamento é o mesmo, transposto, também, uma quarta acima. Este deslocamento para uma região mais aguda gera um aumento de tensão condizente com o discurso linguístico que revela que todas as tentativas de se livrar do Curupira foram inúteis. O sujeito admite sua impotência diante do anti-sujeito.

Persiste nesta seção a mesma figuração sonora do chamado do Curupira apresentada na introdução, e que, no c. 14, acompanha a transposição em relação à frase anterior, atingindo uma região mais aguda.



4.6.3.5. Seção S3

O texto desta seção é a estrofe 4, que, como já discutido no item 3.6.2 e apresentado no diagrama da *fig3.6.1*, está relacionado com o movimento do Curupira (assim como na seção S2). No seg. 7 podemos observar a semelhança de movimento entre as duas frases, realizando saltos de quinta. Os saltos geram tensão, causam surpresa, chamam a atenção. O componente musical compatibiliza-se com o linguístico pela mesma impressão do

movimento materializado (pela música) e o movimento relatado (pelo texto), a música causando surpresa tanto quanto as aparições do Curupira.

7

ceiro!

nheiro,

Curupira feiti-

Sai de trás do casta-

15 16

No seg. 8, o movimento ressaltado possui grande semelhança com o ressaltado no seg. 4, com a insistência em uma nota (coincidindo com as sílabas fortes do texto) e pequenas movimentações para a terça inferior e, novamente, o movimento da música materializa o movimento descrito textualmente (do Curupira).

8

Pu-

la

prá

frente

de-

fron

ta

com a

grinho

ne-

varde,

co-

ma-

reiro

17 18

A descendência (seta) da linha do canto, gera um relaxamento que não se estabelece completamente pelos saltos ascendentes, e pelo tonema ascendente em notas do acorde de dominante (elipse). Este não relaxamento, indicando a continuidade do discurso, é incrementado pelo piano que permanece numa região aguda (a voz superior dobra a linha do canto uma oitava acima), com harmonia no acorde do segundo grau no c. 17, e da dominante no c. 18. No terceiro tempo do c. 18 o piano realiza um arpejo ascendente, de 4 oitavas, sobre o acorde de dominante (retângulo *fig3.6.4*), gerando uma grande suspensão.

17 pu - la prá fien - te de - fron - ta com a gen - te ne - gri - nho co - var - de ma - trei - ro

17

17

fig3.6.4

Nesta frase há uma mudança de padrão que passa a utilizar tercinas na linha do canto, que tem relação com a acentuação do texto, mostrando uma preocupação do compositor com a prosódia:

3 3 3 3 3 3

pu - la prá fien - te de - fron - ta com a gen - te ne - gri - nho co - var - de ma trei - ro

fig3.6.5

Na última frase do texto há uma desaceleração (*fig3.6.6*), na qual o tempo das tercinas é dobrado. Essa desaceleração (proporcionando o prolongamento das vogais), associada aos saltos ascendentes (elipses do seg. 9), favorecem a passionalização, uma modalização pelo /ser/ apropriada para este momento em que o caçador, “pedindo” para que o Curupira o

deixe passar, reassume sua impossibilidade de enfrentá-lo, de alcançar seu objetivo a despeito da interferência do outro.

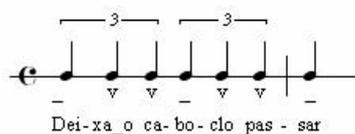


fig3.6.6

A suspensão do c. 18 é parcialmente resolvida pela descendência da linha do canto, e pela cadência V-I na passagem do c. 19 para o 20. No entanto, um total relaxamento não é alcançado, tanto pela presença do tonema ascendente e a linha do canto terminando no quinto grau, quanto pelo subsequente movimento ascendente do piano, que finaliza a canção. Permanece a suspensão... vai deixar ou não?

3.7. Manha-Nungára

3.7.1. A Lenda

A lenda em que se baseia esta canção, é a do boto, a mesma de *Foi Boto, Sinhá!*. Nesta, a característica de metamorfose do boto não é abordada, a narrativa gira em torno de seu poder de sedução e da impossibilidade de resistência da moça seduzida. Aparece novamente o personagem da mãe, que em *Foi Boto, Sinhá!* era quem deveria vigiar a filha, e nesta canção tenta “quebrar” o encanto do Boto. A necessidade de atuação da mãe é decorrente da impotência da moça diante do Boto.

“Sua música *Manha-Nungara* que em dialeto indígena quer dizer Mãe de Criação, ele compôs para sua madrasta, ela, ‘uma tapuia, e como eu a queria bem. Não conheci minha mãe¹⁵⁷. A mãe para mim foi ela.”¹⁵⁸

A Lenda na Edição da Canção

“Contam que uma índia morena, jovem e formosa, vivia nas margens do rio Amazonas em companhia de sua Manha-Nungára (mãe de criação). Certa noite toda a maloca é despertada pelos chamados aflitos da cunhatã: Manha-Nungára! Manha-Nungára! O que foi? E todos correm às margens do rio. Em breve trazem sobre uma esteira a formosa índia desfalecida que arrancaram às seduções de um boto branco que se agitava ansioso e terrível nas águas prateadas. Com rezas e sacrifícios, Manha-Nungára consegue quebrar o encantamento e reanimar a cunhã estremecida, porém a *árvore ferida no plenilúnio continua sangrando por muito tempo*. Não houve mais sossego no espírito da moça. Tempos depois, em outra noite de lua, cedendo ao poder misterioso do deus-peixe das águas amazônicas, a bela índia volta ao rio e entrega-se ao boto que a seduzira. Em vão, desta vez, ecoa por toda a selva o grito angustiada: Manha-Nungára! Manha-Nungára!”¹⁵⁹

¹⁵⁷ Waldemar Henrique perdeu a mãe com 1 ano de idade. Sua madrasta era irmã de sua mãe.

¹⁵⁸ GODINHO, Sebastião (org.). *Waldemar Henrique – Só Deus Sabe Porque*. Belém: Fundação Cultural do Pará, 1989. p. 336.

¹⁵⁹ FILHO, Claver. *Waldemar Henrique – O Canto da Amazônia*. p.88

3.7.2. Projeto Narrativo

Do alto palmar d'uma jussára
vem o triste piar da iumára.
Os tajás pelo terreiro estão chorando
E no rio, resfolegando,
O boto branco boiou!...(ô-ô)

Sentada na rede, cunhã está rezando
A reza que Manha-Nungára ensinou...
- Tupã quem foi que me enfeitiçou?

- Manha-Nungára
O grito rolou pela caiçara,
Mãi-velha se espantou.
Embaixo, na treva do rio
Dois corpos em cio,
Lutando enxergou.
E pelo barranco
de novo soou
O grito de angústia
que a cria soltou:
- Manha-Nungára!

<i>Vocabulário</i>	
<i>juçara</i>	[Do tupi <i>yu'sara</i>] Palmeira delgada e elegante, açazeiro ¹⁶⁰
<i>iumára</i>	coruja ¹⁶¹
<i>tajá</i>	A versão da lenda do boto impressa na partitura da canção <i>Foi Boto, Sinhá!</i> , relata que o choro do tajá (panema) significa prenúncio de mau agouro.
<i>resfolegar</i>	Tomar fôlego ¹⁶²
<i>Tupã</i>	Designação tupi do trovão, usada pelos missionários jesuítas para designar a Deus. ¹⁶³
<i>caiçara</i>	Estaca de proteção à volta das tabas ou aldeias indígenas. ¹⁶⁴

¹⁶⁰ FERREIRA, Aurélio Buarque de H. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. p. 992

¹⁶¹ http://www.m-musica.com/letras_dp14.htm

¹⁶² FERREIRA, Aurélio Buarque de H. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. p. 1493

¹⁶³ FERREIRA, Aurélio Buarque de H. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. p. 1727

¹⁶⁴ FERREIRA, Aurélio Buarque de H. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. p. 313

As duas primeiras estrofes pintam o quadro de um momento, com sujeitos realizando ações em determinados espaços:

sujeito	ação	lugar
iumára	pia	jussára
tajás	chora	terreiro
boto	bóia	rio
cunhã	reza	rede

O quadro vai sendo pintado à medida que as ações são enumeradas uma a uma. A ação da cunhã, que julgamos ser o ponto central do poema, não é simplesmente citada, é materializada pela criação de um *simulacro de locução*: uma voz é dada à cunhã. Sua fala: *Tupã quem foi que me enfeitiçou?* traduz o motivo das outras ações: os tajás chorando são o prenúncio da aproximação do boto, e o motivo de sua reza é quebrar o encantamento dele.

Mais uma vez, como em outras canções (*Matintaperêra*, *Cobra Grande*, *Curupira*), a reza representa o apelo a uma força possivelmente maior que a do encantado, é quando o sujeito assume sua impotência diante do poder e recorre a uma ajuda “divina”. A reza mostra-se infrutífera, uma vez que, pelo relato da terceira estrofe, a cunhã não resistiu ao encantamento.

Apresentamos na *fig3.7.1* o texto da canção, com os *simulacros de locução* acima da linha central. Além do *simulacro* da reza da cunhã já mencionado, aparecem mais dois, nos quais os gritos de pedido de socorro dela são, também, materializados sonoramente, e não somente relatados. A criação destes *simulacros* presentificam a enunciação, carregando o ouvinte para seu tempo e espaço. A narração é feita em terceira pessoa proporcionando ao destinador o distanciamento necessário para a observação, para pintar o quadro da primeira estrofe, e para verificar a impotência da cunhã ante o encantamento do boto.

Os dois gritos de socorro, acompanhados pelas respectivas narrações explicativas, estão ressaltados no quadro 3 da *fig3.7.1* pelos retângulos tracejados.

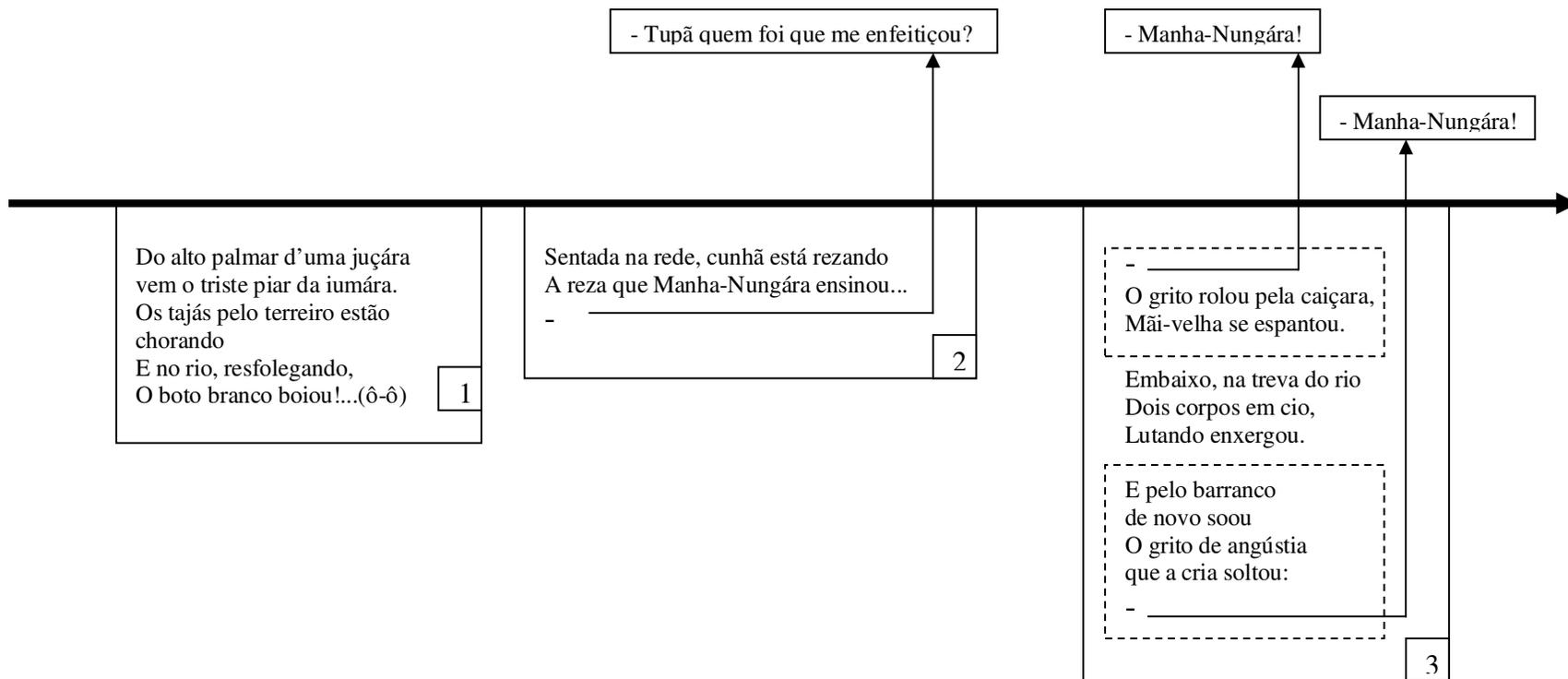


fig3.7.1

3.7.3. Projeto Geral

Tonalidade: Sol Maior

Compasso: 4/4

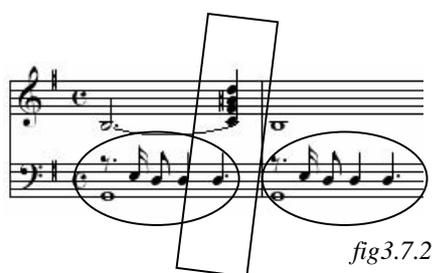
A separação das seções que apresentamos a seguir não pretende estabelecer uma forma musical para a canção, tem o objetivo de facilitar a análise, e é baseada em mudanças identificadas em algum dos discursos, no musical ou no lingüístico.

Seção	Introd.	S1	S2	S3
Estrofe		1	2	3
Compassos	1-2	3-11	12-18	19-26

3.7.3.1. Introdução

Na introdução são apresentados dois movimentos no piano que aparecerão em toda a peça, principalmente nas seções S1 e S2, e estão assinalados na *fig3.7.2*. O movimento marcado com a elipse é determinado por uma desaceleração (com as notas numa sequência de valores crescentes) e pela utilização do contratempo; o marcado com o retângulo apresenta uma alternância entre a linha do baixo na região grave e um acorde na média, e a sensação do movimento é decorrente dessa alternância de sons graves e agudos.

Os movimentos criados sonoramente na introdução antecipam os movimentos de cada ação que serão descritos no componente lingüístico. O componente musical possibilita que os movimentos descritos sejam experimentados sensorialmente. Esta coordenação dos movimentos nos dois componentes constitui o núcleo gerador desta canção.



3.7.3.2. Seção S1

A música desta seção une-se à imagem criada no quadro pintado pelo discurso lingüístico, imprimindo sensações auditivas que se somam às “visuais”, dando-lhes movimento. A cada ação descritas (detalhadas no quadro da seção 3.7.2) é associado um movimento do piano, e assim se compatibilizam os componentes musical e lingüístico. A descrição do movimento no componente lingüístico e sua materialização no musical estão no núcleo gerador desta canção.

A primeira ação é o piar da iumára. Esta frase do discurso lingüístico é acompanhada sonoramente pelo motivo assinalado pela elipse na *fig3.7.3* (um dos motivos apresentados na introdução). Associamos este motivo a uma figurativização do piar da iumára que, assim, já teria sido apresentado no discurso musical (na introdução) antes de configurar-se no lingüístico.

fig3.7.3

O motivo marcado com retângulo na *fig3.7.3* é o que será utilizado para acompanhar a descrição da segunda ação (os tajás chorando). O discurso lingüístico apresenta as ações seqüencialmente, o musical as apresenta paralelamente. Os motivos da iumára e dos tajás são apresentados em conjunto, refletindo a simultaneidade das ações. Assim como o motivo da iumára foi antecipado ao discurso lingüístico, o dos tajás já aparece nesta frase, antecipando o relato da ação. A *fig3.7.4* mostra o motivo associado ao discurso sobre a ação dos tajás.

7
Os ta - já s pe - lo ter . rei - ro es - tão cho - ran - do

fig3.7.4

Na frase seguinte, que descreve a ação do boto, o acompanhamento utiliza a mesma alternância baixo-acorde do motivo dos tajás, mas sem usar os contratempos (retângulo *fig3.7.5*), sendo executados simultaneamente no segundo tempo do c. 9, provocando uma sensação de desaceleração e maior estabilidade. Assim, os tajás continuam a serem lembrados, mas um novo movimento é apresentado. Nos c. 10 e 11, o acompanhamento repete a introdução, trazendo novamente o motivo da iumára, e reforçando a simultaneidade das ações.

9
e - no rio, res - fo - le - gan - do o bo - to bran - co boi - ou! ô... ô...

fig3.7.5

Através do diagrama analisaremos o contorno melódico diretamente associado ao texto, na linha do canto.

1

Do alto palmar de uma jus- sára, vem o triste piar da iu- mára.

2

Os tá- já s pelo ter- reiro estão cho- rando e no rio resfole- gando o boto branco boi- ou! ô ô

A melodia realiza um movimento descendente que condiz com o discurso lingüístico (seg. 1), no sentido de que está sendo relatada uma observação. O destinador, pela distância em relação ao acontecimento propiciada pelo discurso em terceira pessoa, observa as ações e as enumera, como quem **sabe** o que fala – caráter imprimido pelo movimento descendente. No seg. 2, no verso dos tajás, há a utilização de um padrão rítmico-melódico (assinalado pelos retângulos) que juntamente com o padrão do acompanhamento ressaltado na *fig3.7.4*, configuram uma tematização, há neste trecho um direcionamento para uma modalização pelo /fazer/, que imprime um movimento diferente da frase anterior, e gera uma dinâmica para a canção e realça a diferença das ações de cada sujeito.

No verso seguinte (referente à ação do boto), a mudança de movimento ocasionada pelo salto e a permanência na região aguda, direcionam o investimento para uma passionalização. Há uma modalização pelo /ser/, para a qual corrobora também o acompanhamento que, como já mencionamos, neste ponto deixa de usar os contratempos, promovendo uma desaceleração que culmina em uma fermata no c. 11. O salto imprime uma tensão para o único verso que, diretamente, fala do boto, e revela o responsável pela desestabilização descrita. A passionalização imprimida, prepara a seção seguinte.

3.7.3.3. Seção S2

Como já dissemos, nesta seção é descrita a ação que julgamos ser o centro do texto. Ela se liga às ações descritas na seção S1 por ser simultânea a elas e representa o momento em que a cunhã declara sua impotência diante do encantamento do boto, o que a conduz às ações da seção S3.

Nesta seção há um deslocamento de centro tonal para o terceiro grau (Si m), com o encadeamento: I-V(V)-I-IV-V-I-V-I, nos c. 12 a 18, com um acorde por compasso. A mudança para uma tonalidade menor, e a modalização pelo /ser/ introduzida pela última frase da seção anterior, e que permanece nesta, são bastante condizentes com o discurso lingüístico, um momento de reflexão da cunhã, em que ela se volta para dentro de si buscando respostas.

Os motivos musicais associados à iumára e aos tajás permanecem no acompanhamento. O primeiro praticamente sem alteração (elipses *fig3.7.6*), e o segundo concentrado na voz superior do piano (retângulos), sem os contratempos.

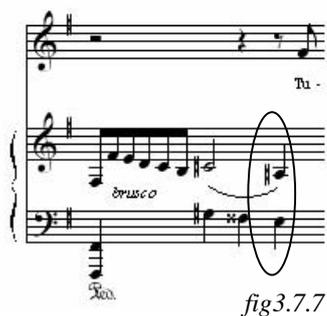
Associado aos motivos da iumára e dos tajás, fazendo alusão à simultaneidade da ação da cunhã com as já apresentadas, é apresentado um motivo (notas maiores), com um movimento de “vai e vem”, como o da rede da cunhã. Um movimento condizente com o movimento da cunhã, que é essencialmente interno e cíclico, buscando uma resposta que não vem. Um movimento que retorna sempre ao mesmo ponto. Este retorno é traduzido

também pela repetição do acompanhamento e das notas da linha do canto dos c. 12 a 13 nos c. 14 a 15.

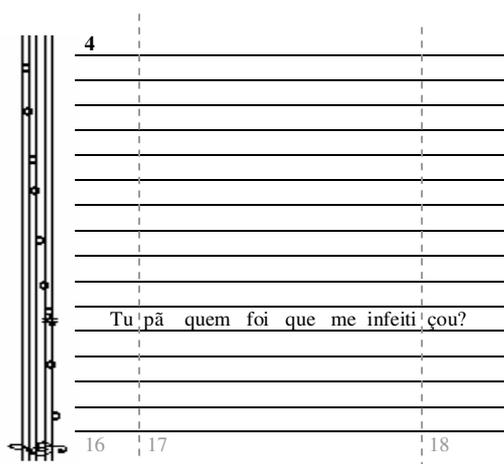
fig3.7.6

A predominância da utilização de acordes menores associados à frase do seg. 3 (com exceção do c. 12 que apresenta uma dominante) e a não utilização de padrões rítmicos recorrentes no acompanhamento, favorecem a passionalização. A linha do canto praticamente não muda de movimento, numa seqüência de colcheias, e uma pequena variação de altura, também num discreto “vai e vem”. Tudo corrobora com uma modalização pelo /ser/, em acordo com a introspecção da cunhã relatada no texto.

No c. 16 (fig3.7.7), há uma mudança brusca de movimento (inclusive pela indicação *brusco*). É um movimento realizado sobre o acorde da dominante do centro tonal desta sessão (Si m) que compreende uma aceleração e uma desaceleração finalizando no trítone (assinalado com a elipse).



A mudança de movimento, a surpresa pela apresentação de um novo material musical e a tensão harmônica, chamam a atenção para a fala subsequente: o *simulacro de locução* (a reza da cunhã – seg. 4), que é realizado sobre uma única nota (dominante) com um acompanhamento acordal (num encadeamento I-V-I) que possibilita uma maior liberdade na execução da frase.



3.7.3.4. Seção S3

A impotência da cunhã diante do encantamento do boto, revelada em sua reza, na seção anterior, é confirmada nesta. Quem constata o fato é a Manha-Nungára.

A cunhã, apesar de encantada pelo boto, em nenhum momento perde a conexão com o sistema axiológico a que pertence, e tenta resistir a este encantamento. Esta resistência aparece no nível discurso do texto em expressões como: *dois corpos em cio lutando*

enxergou e materializada em seus gritos, pedindo socorro à Manha-Nungára. Nesta seção é retratada a luta da cunhã contra o domínio exercido pela atração do boto. Começa com seu grito de socorro (seg. 5).

5

gá- grito ro- lou pela cai- ra! çara mãi- tou velha se espan-

18 19 20

O grito é um *simulacro de locução* e, como tal, cumpre um papel de presentificar a enunciação; o destinador assume, simultaneamente, o papel de interlocutor (dentro do *simulacro*). A sua emissão numa região relativamente aguda está relacionada à figurativização necessária ao *simulacro*, caracterizando uma situação de enunciação da fala, condizente com o grito. Além do investimento na figurativização, há um investimento na passionalização, pelo deslocamento para a região aguda, e o prolongamento das duas últimas sílabas, terminando com uma fermata que sugere um grito que permanece ecoando.

A frase seguinte é uma explicação para o grito, dada pelo destinador. O movimento descendente caracteriza seu caráter asseverativo decorrente de um /saber/ do destinador que, relatando em terceira pessoa, tem recuo para saber o que acontece. O tonema ascendente indica uma continuação do discurso. Apesar do movimento descendente (inclusive do acompanhamento), é uma frase que não imprime um relaxamento, e isto se deve, também, à harmonia que permanece em torno do acorde de dominante.

Na frase do seg. 6, continua a ser relatada a reação da Manha-Nungára ao grito da cunhã. É ela que constata, visualmente, que a cunhã sucumbiu ao encantamento do boto, em uma frase com as mesmas características da anterior: um movimento descendente de uma asseveração emitida por um destinador dotado de um /saber/. Como na frase anterior, a

harmonia – com dois acordes de dominante secundária – mantém a tensão apesar do movimento descendente, inclusive do acompanhamento. É uma asseveração, com um tonema descendente, mas que pede uma continuidade pela não resolução tonal. É uma tensão que gera uma expectativa pela continuidade do relato.

6

baixo na treva do

Em rio, dois corpos em

cio lutando enxer-

gou

21 22 23

A última frase (seg. 7) relata o último grito da cunhã, numa frase ascendente, com uma harmonia em torno da dominante, numa escala diatônica de uma oitava (de dominante a dominante). O movimento ascendente da linha do canto, e a harmonia do acompanhamento imprimem uma tensão crescente que culminará num novo grito da cunhã, repetindo o do seg. 5.

7

gá-

Manha-Nun-

tou

sol- ra

a

gústia que a cri-

ou o grito de an-

ranco, de novo so-

E pelo bar-

23 24 25 26

Uma característica de toda esta seção é um acompanhamento essencialmente acordal, que possibilita uma maior liberdade para a enunciação da linha do canto, com possíveis acelerações e desacelerações, já sugeridas, inclusive, pelas mudanças de ritmo harmônico e disposição dos acordes nos compassos ao longo da seção. O componente lingüístico desta seção é o mais caracteristicamente narrativo, com uma ação do passado sendo relatada no presente. A maior liberdade do acompanhamento possibilita o “contar” a história.

A idéia que está no núcleo gerador desta canção é a compatibilização dos movimentos nos dois componentes. O musical materializa sonoramente o movimento relatado no lingüístico, proporcionando um estímulo sensorial, que se agrega ao discurso lingüístico, aumentando o poder de persuasão da canção.

Conclusão

O núcleo gerador, como possibilidade de identificar a construção da compatibilidade entre o texto e a música, surgiu do amadurecimento do processo de análise que, a princípio, se limitava à observação dos recursos utilizados na construção dos discursos lingüístico e musical. Essa observação era um olhar horizontal sobre a obra. Havia, porém, uma insatisfação, e uma certeza de que era preciso imprimir uma verticalidade ao olhar. Foi através da tentativa de relacionar os elementos observados nos dois componentes, que se chegou à conclusão de que havia uma origem comum para os dois discursos, e a partir dela é que eles se entrelaçavam e se compatibilizavam. A esta origem foi dada o nome de “núcleo gerador”, núcleo por estar no centro, e gerador por ser o propulsor de movimento para os dois componentes.

Concluiu-se que, o que o núcleo gera, ou seja, o que compatibiliza os dois componentes, é um movimento. Às vezes, figurativamente, a música trazia o movimento ou a ação dos personagens da narração (*Curupira, Manha-Nungára, Foi Boto, Sinhá!*) ; às vezes modalizava um movimento interno (*Matintaperêra, Cobra Grande*); por vezes havia um movimento reiterativo na música, e uma relação entre este movimento e o conteúdo do discurso lingüístico (*Tamba-tajá, Uirapuru, Foi Boto, Sinhá!*).

Pelo percurso da análise – que partia da observação dos elementos materializados na canção-obra, num direcionamento horizontalmente, e buscava um aprofundamento desse olhar na direção vertical, até alcançar o chamado núcleo gerador – é que se pôde estabelecer a sua relação com o *Percurso Gerativo de Sentido*, e assim, uma base teórica que foi buscada para a análise do componente lingüístico pôde ser estendida ao componente musical e possibilitou analisar, sobre uma mesma base, e em conjunto, os dois componentes da canção.

A possibilidade de ter chegado à conclusão da existência de um núcleo gerador comum aos dois componentes da canção, através da análise deste conjunto de canções, deve-se ao fato

de que é uma característica da composição dessas peças a grande inter-relação entre os componentes. Waldemar Henrique compôs uma grande quantidade de canções e seria interessante observar se a presença do núcleo se estende para as outras peças, e configura uma característica de seu gesto composicional. Acreditamos que a grande compatibilidade entre os dois componentes que imprime em suas canções seja uma das características que as aproxima da canção popular.

Vários outros aspectos composicionais (sobre os quais falaremos a seguir) se mostraram bastante recorrentes nas Lendas Amazônicas e também seria interessante verificar se estendem-se a outras canções. Esta verificação, utilizando-se uma amostra maior, possibilitaria a definição de características que constituem a “fala” do compositor, ou melhor, o seu “sotaque”, o que faz com que uma canção de Waldemar Henrique seja identificada como tal.

Existe uma predominância no investimento no componente lingüístico, uma preocupação em manter a possibilidade da fala dentro do canto, uma predominância em seu gesto, da figurativização. Algumas características de sua composição que demonstram isto são: **a)** utilização de um padrão rítmico que se ajusta à acentuação métrica do texto (evidencia a sua preocupação com a prosódia); **b)** utilização de uma tessitura limitada na melodia com predominância de graus conjuntos (além de propiciar a fala, aproxima a sua canção da canção popular); **c)** utilização do *simulacro de locução* (o simulacro está configurado em todas as canções do conjunto); **d)** utilização do contorno melódico da enunciação padrão; **e)** manutenção da tensão para continuidade do discurso lingüístico (mesmo com o movimento descendente, referente à utilização do contorno da enunciação padrão, a sugestão da continuidade do discurso sempre é mantida de uma frase para outra, seja pelo tonema ascendente, seja pela não resolução harmônica).

O compositor faz grande uso de notas repetidas dentro dos padrões rítmicos. Mário de Andrade já chamava a atenção para esta característica, como sendo uma constante na

melodia folclórica brasileira, chamando de *notas rebatidas* ¹⁶⁵. Isto aproxima a música de Waldemar Henrique do folclore, também pela construção musical.

Quanto à forma, as canções não são essencialmente estróficas, mas todas (com exceção de *Manha-Nungára*) possuem estrofes com textos diferentes associadas a um mesmo componente musical. Todas elas possuem uma introdução na qual, muitas vezes, é apresentado o material musical que será desenvolvido e é afirmada a tonalidade. Em algumas canções a introdução tem também um papel figurativo, apresentando um movimento que faz alusão a algum personagem da narrativa (*Matintaperêra, Cobra Grande*)

Feitas as análises, voltamos a uma fala de Waldemar Henrique: “não era só harmonizar, era ambientar”¹⁶⁶. Acreditamos que o acompanhamento que ele escreve para o piano realmente realiza esta ambientação, e atribuímos isto ao fato de ter sua origem no núcleo gerador. O acompanhamento não realiza apenas uma harmonização, ele participa efetivamente na impressão do sentido da canção, atuando junto ao texto de maneira inseparável.

Considerando as canções analisadas, concluímos que o folclore foi uma grande fonte de inspiração para o compositor, e que ele tinha uma grande preocupação com a compatibilização do texto com a música. Waldemar Henrique, certamente, fez do folclore, do texto e da música um único projeto – a sua canção.^{capd}

¹⁶⁵ ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. (46)

¹⁶⁶ seção 1.4 deste trabalho

Bibliografia

ALVES, Luciano. *Escalas para improvisação*. São Paulo: Irmão Vitale, 1997.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965.

_____. *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.

BARENBOIM, Daniel e SAID, Edward W. *Paralelos e Paradoxos*. São Paulo: Schwarc, 2002.

BARROS, Diana L. P. *Teoria Semiótica do Texto*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 2003

CAMPBELL, Joseph. *As Máscaras de Deus – Mitologia Primitiva*. 5ª ed. São Paulo: Palas Athena, 1992.

_____. *O Poder do Mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 10ª ed. São Paulo: Global, 2001.

_____. *Geografia dos Mitos Brasileiros*. 2ª ed. São Paulo: Global, 2002.

CHALHUB, Samira. *A Meta-linguagem*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 2001.

_____. *Funções da Linguagem*. 11ª ed. São Paulo: Ática, 2003.

DIETRICH, Peter. *Araçá Azul: Uma Análise Semiótica*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH-USP, 2003.

- DUARTE JR, João Francisco. *O Sentido dos Sentidos*. Curitiba: Criar, 2001.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de H. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- FILHO, Claver. *Waldemar Henrique – O Canto da Amazônia*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- FIORIN, José Luiz. *Elementos de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.
- GODINHO, Sebastião (org.). *Waldemar Henrique – Só Deus Sabe Porque*. Belém: Fundação Cultural do Pará, 1989.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. 19ª ed. São Paulo: Cultrix, 2003.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e Interpretação da Obra Literária*. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1976.
- LAPLANTINE, François e TRINDADE, Liana. *O Que é Imaginário*. São Paulo: Brasiliense (Col. Primeiros Passos), 2003.
- LOPES, Sara Pereira. *Diz Isso Cantando! A Vocalidade Poética e o Modelo Brasileiro*. Tese de Doutorado. São Paulo: ECA-USP, 1997.
- LOUREIRO, J. J. Paes. *Cultura Amazônica – Uma Poética do Imaginário*. São Paulo: Escrituras, 2001.
- MARIZ, Vasco. *A canção Brasileira – Erudita, folclórica, popular*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- MIRANDA, Ronaldo. *Waldemar Henrique – Compositor Brasileiro*. Belém: Falangola, 1979.
- MORAES, Jota J. *O Que é Música*. São Paulo: Brasiliense (Col. Primeiros Passos), 2001.

NETTO, J. T. Coelho. *Semiótica, Informação e Comunicação*. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

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

PIANA, Giovanni. *A Filosofia da Música*. Bauru: Edusc, 2001.

ROCHA, Everaldo. *O Que é Mito*. São Paulo: Brasiliense (Col. Primeiros Passos), 1985.

ROUSSEAU, Jean-Jaques. *Ensaio Sobre a Origem das Línguas em Rousseau*. 4ª ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987. Coleção Os Pensadores.

SANTAELLA, Lúcia. *O Que é Semiótica*. São Paulo: Brasiliense (Col. Primeiros Passos), 1983.

SEINCMAN, Eduardo. *Do Tempo Musical*. São Paulo: Via Lettera, 2001.

SQUEFF, Enio e WISNIK José Miguel. *Música – o Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

TARASTI, Eero. *Semiotique Musicale*. Pulim-França: Presses Universitaires de Limonges, 1996

TATIT, Luiz. *A Canção, Eficácia e Encanto*. São Paulo: Atual, 1987.

_____. *Análise Semiológica Através das Letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. *Musicando a Semiótica*. São Paulo: Annablume, 1997.

_____. *O cancionista – Composição de Canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. *O Século da Canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

_____. *Semiótica da Canção – Melodia e Letra*. 2ª ed. São Paulo: Editora Escuta,

1999.

WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários – A Música em Torno da Semana de 22*. 2ª ed. São Paulo: Suas Cidades, 1983.

ZAGONEL, Bernadete. *O Que é Gesto Musical*. São Paulo: Brasiliense (Col. Primeiros Passos), 1992.

ZAMBONI, Silvio. *A Pesquisa em Arte*. 2ª ed. Campinas: Autores Associados, 2001.