

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

PATRICK PAIVA DE OLIVEIRA

LENDAS PARA CANTAR:
Uma análise dialógica do discurso
das canções amazônicas de Waldemar Henrique



ARARAQUARA – S.P.
2015

PATRICK PAIVA DE OLIVEIRA

LENDAS PARA CANTAR:
Uma análise dialógica do discurso
das canções amazônicas de Waldemar Henrique

Dissertação de Mestrado apresentada Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título Mestre.

Linha de pesquisa: Estrutura, Organização e funcionamento discursivos e textuais

Orientadora: Profa. Dra. Luciane de Paula

ARARAQUARA – S.P.
2015

Oliveira, Patrick Paiva de
Lendas para cantar: uma análise dialógica do
discurso das canções de Waldemar Henrique / Patrick
Paiva de Oliveira – 2015
97 f.

Dissertação (Mestrado em Linguística e Língua
Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista "Júlio
de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras
(Campus Araraquara)

Orientador: Luciane de Paula

1. Canção brasileira. 2. Gêneros discursivos. 3.
Análise dialógica do discurso. 4. Bakhtin. 5.
Waldemar Henrique. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

PATRICK PAIVA DE OLIVEIRA

LENDAS PARA CANTAR:

Uma análise dialógica do discurso das canções amazônicas de Waldemar Henrique

Dissertação de Mestrado apresentada Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título Mestre.

**Linha de pesquisa: Estrutura, Organização e
funcionamento discursivos e textuais**

Orientadora: Profa. Dra. Luciane de Paula

Data da defesa: 30/04/2015

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Luciane de Paula
UNESP - FCLAr

Membro Titular: **Profa. Dra. Renata Maria Facuri Coelho Marchezan**
UNESP - FCLAr

Membro Titular: **Prof. Dr. Marco Antônio Villarta Neder**
UFLA

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Dedico este trabalho à minha Mãe.
Ela me ensinou a juntar letras, decifrar palavras e entender a vida

AGRADECIMENTOS

Sou grato em primeiramente a Deus pelo dom da vida e pelo dom da ciência.

Agradeço à minha mãe pelo dom da vida, por me ouvir, acalmar, orientar, incentivar, apoiar psíquica e materialmente, e por ter incutido em mim o desejo pelo saber e pelo ensinar.

Patty e Erick: sei que vocês também acreditam em mim... (como eu em vocês).
Vocês são minha memória de futuro!

Aos que me compreenderam nos momentos de ausência:
Vó Cida, Sérgio, Ícaro, Petrus, Silvio... e demais familiares

Agradeço à Profa. Dra. Luciane de Paula: pela orientação, pelas discussões, pelos puxões de orelha nesse “filho” rebelde, pelas contribuições, por ser autêntica, por me ensinar que o ser humano deve se posicionar diante dos fatos, pelos congressos, simpósios, pelas publicações, por ser o meu NORTE bakhtiniano no relacionamento com a música. Meu muitíssimo obrigado!

Aos meus “irmãos” de caminhada Jéssica e Radamés e aos demais membros do GED.

Na pessoa da Luiza e do Kadu, agradeço aos amigos que fiz na pós. Obrigado pelas calorosas discussões, pelas contribuições, pelos momentos de intimidade, pelos lanches e cafés, por dar pouso, abrigo, abraços e beijos.

A Profa. Dra. Yuka de Almeida Prado (que é minha grande amiga e incentivadora e só depois...), minha professora de canto da FFCLRP-USP e que me pôs em contato pela primeira vez com a obra de Waldemar Henrique. Yuka, sem você esse trabalho não seria possível.

Ao Alexandre Mazzer, “irmão” que a vida deu pra mim, que me ajudou nas leituras, nas análises harmônicas, pelos livros emprestados, pelas “idas e vindas”, pelas horas de cumplicidade, pelos cafés, pelas gargalhadas. Sem você tudo teria sido mais difícil.

À Editora Mangione e Filhos por ceder-me gentilmente as cópias das canções.

Agradeço à Isabela de Figueiredo Santos (UFMG) por permitir que eu utilizasse suas gravações para ilustrar minhas análises.

Aos amigos da graduação em Letras, principalmente à Laura.
Aos amigos da música, aos pianistas que me ajudaram a interpretar as canções brasileiras.

Aos amigos que me ouviram, emprestaram dinheiro, choraram comigo, compraram livros, festejaram comigo em cada conquista e em cada dissabor:
Eduardo, Giselda, Audrey, Wander e Paulo. Afinal, quem nunca?

À professora Madalena Borges que me apresentou Bakhtin...
À professora Julieta Franchini Neves que conferiu um novo sentido a minha vida durante a graduação na UNIFRAN...

Às professoras da pós-graduação Profa. Dra. Marina Célia Mendonça, Profa. Dra. Renata Marchezan, Profa. Dra. Maria do Rosário Gregolin.

Ao professor Dr. Marco Antônio Villarta Neder, à profa. Dra. Grenissa Stafuzza por aceitarem compor (também) minha banca... a contribuição de ambos no meu processo

Aos meus alunos e amigos docentes e não docentes do Colégio Lacordaire

À Eliana Girotto pelas obras, materiais e compreensão quando precisei.

Na música, sentimos a resistência de uma possível consciência, viva, que não dispõe de um princípio de acabamento em seu interior, e é somente na medida em que lhe percebemos a força, o peso dos valores, é que percebemos, em cada um dos graus subsequentes que ela transpõe, a vitória que ela obtém sobre o que lhe compete superar; quando sentimos essa tensão que não comporta em seu interior seu próprio princípio de acabamento, e que se exerce na dimensão efêmera de um procedimento cognitivo-ético (no infinito de seu arrependimento e de sua súplica, na perspectiva de uma inquietude eterna que lhe cabe por princípio e de direito), sentimos também a grandeza do privilégio do acontecer, de ser o outro, de encontramo-nos fora da outra consciência possível, sentimos nossa aptidão para conceder a graça, para proporcionar a solução, somos detentores do princípio de seu acabamento e estamos habilitados para realizar sua forma estética: não criamos a forma musical num vazio de valores ou entre outras formas, igualmente musicais (uma música dentro da música), nós a criamos no acontecimento da vida, sendo apenas isso que lhe confere seriedade, caráter de acontecimento significante e peso.

(BAKHTIN, *O autor e o herói na atividade estética*)

RESUMO

O presente trabalho visa compreender como se constituiu a canção brasileira enquanto gênero lítero-musical no início do século XX por meio de conceitos que integram a malha teórico-reflexiva desenvolvida pelo Círculo de Bakhtin. As canções analisadas são partituras para canto e piano e integram a série “Lendas Amazônicas” compostas por Waldemar Henrique. Foram produzidas entre as décadas de 1930 e 1940, momento em que as manifestações artísticas e culturais são fomentadas pela política econômica instaurada pela Era Vargas e servem de propaganda para a consolidação de um discurso nacionalista. Pretendemos, ainda, compreender de que modo os mitos e lendas da literatura oral são incorporados e reelaborados na produção das canções, a partir da relação recíproca estabelecida entre os gêneros primários e secundários. Nossa metodologia de trabalho é de caráter qualitativo e visa (por meio da abordagem dialético-dialógica) descrever, analisar e interpretar as canções. Uma vez que nosso objeto de pesquisa é composto por planos semióticos heterogêneos, nossas análises serão realizadas em dois grandes níveis: o verbal e o musical apenas por caráter metodológico uma vez que compreendemos a canção como um objeto que se situa histórico e socialmente por meio da mescla simultânea de seus dois planos. Bakhtin, em seu conceito de gênero como enunciado relativamente estável, permite-nos trabalhar com as canções de modo mais confortável dada a “instabilidade” de definição deste objeto. Para nós, a relação entre a letra e a música é algo que não se dá de forma estanque havendo a primazia de um ou outro elemento.

Palavras – chave: análise dialógica do discurso; gêneros discursivos; música brasileira; canção; Bakhtin.

ABSTRACT

Based on concepts that integrate the theoretical and reflective mesh developed by the Bakhtin Circle, this study aims to understand how Brazilian art song was constituted while literary-musical genre in the early twentieth century through the analysis of the art songs which belong to the cycle “Lendas Amazônicas” composed by Waldemar Henrique. The art songs, for voice and piano, are registered in scores and integrate this set. They were produced between the 1930s and 1940s, when the artistic and cultural events were promoted by economic policy introduced by Vargas and serve as advertisement to the consolidation of a nationalist discourse. This work also aims to understand how the myths and legends of oral literature are incorporated and re-elaborated in the production of the songs from the established reciprocal relationship between the primary and secondary genres. Our work methodology is qualitative in nature and aims (through dialectic-dialogical approach) to describe, analyze and interpret the songs. Since our research object is composed of heterogeneous semiotic plans, our analysis will be performed in two main levels: the verbal and the musical only by methodological character. The song will be understood as an ideological sign that has a dual materiality (at least) - verbal (poem lyrics) and the music (implemented by the musical elements that constitute it: melody, harmony, rhythm, accompaniment etc.).

Keywords: dialogic discursive analysis, discourse genres, brazilian songs, Bakhtin

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 CONTEXTO HISTÓRICO, SOCIAL, ARTÍSTICO E CULTURAL.....	19
1.1 O compositor.....	19
1.2 Chegada ao Rio de Janeiro.....	21
1.3 Música x Poesia.....	23
1.4 Lied: um arquétipo da canção artística brasileira.....	26
1.5 A canção brasileira.....	31
1.6 A semana de 22 e seus desdobramentos.....	32
2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	35
2.1 Sobre o círculo de Bakhtin e sua filosofia da linguagem.....	38
2.2 Elementos materiais do discurso da canção.....	47
2.2.1 Melodia.....	47
2.2.2 Harmonia.....	48
2.2.3 Ritmo.....	49
2.2.4. Acompanhamento.....	49
2.2.5 Poetas e poemas.....	50
3 LER A CANÇÃO COM OS OLHOS DO GÊNERO.....	51
3.1 Gênero: canção.....	51
3.2 Lendas: um tema comum.....	53
3.3 Descrição das capas e contracapas.....	55
3.4 Análise das capas.....	58
3.5 As partituras.....	61
3.5.1 Lenda amazônica nº1 – Foi Bôto, Sinhá! (1933).....	61
3.5.2 Lenda amazônica nº 2 – Cobra Grande (1934).....	67
3.5.3 Lenda amazônica nº 3 – Tamba-tajá (1934).....	71
3.5.4 Lenda amazônica nº 6 – Curupira (1936).....	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	78
Referências.....	80
Anexos.....	83

INTRODUÇÃO

	Cantar lendas Cantar contos Contar causos Causar contos
	Cantando causos Contando lendas Cantando contos
	Contar Cantar Causar
	Contos Causos Cantos
	Contar encantos Causar encantos Cantar encantos
	Encantar Encanto Encontro Em canto Conto

O encantamento com os contos, mitos, lendas e cantos que constituem o imaginário amazônico é a motivação inicial do presente trabalho. Compondo um universo mitológico, estas “histórias” serviram (e ainda servem) de mote para a produção de diversas obras das mais variadas esferas artísticas. A tradição oral amazônica foi se formando paulatinamente ao longo dos séculos. Na época de sua descoberta, os colonizadores trouxeram os mitos do velho continente e os espalharam por aqui. Deles são o eldorado e As Amazonas. Em seguida, chegaram os naturalistas modernos que afirmavam que a Amazônia era um vazio demográfico e possuía uma natureza demasiado hostil para o homem civilizado. Medo da água, medo dos bichos, medo do desconhecido.

Durante a fase heroica do Modernismo brasileiro, fomentou-se a pesquisa folclórica e a partir, desta, a criação de manifestações artísticas “autênticas” que evidenciassem nossa identidade nacional. Neste período, os mitos e lendas recolhidos em nosso vasto Brasil foram metamorfoseados em produções artísticas que se tornaram grandes ícones de nossa brasiliade. Citemos, por exemplo, o poema sinfônico *Uirapuru* (1917) de Villa-Lobos, o poema

antropofágico *Cobra Norato* (1931) de Raul Bopp ou ainda a rapsódia *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* de Mário de Andrade (1928).

As canções analisadas por nós na presente pesquisa, também estão plenas das reverberações do movimento de 22. Produzidas no início da Era Vargas e portando declarada temática regionalista, as peças reafirmam o discurso nacionalista da 1^a fase moderna. Antônio Cândido (1989, p. 182), em seu artigo *A Revolução de 1930 e a cultura*, declara sobre o período:

Isto [esta ampliação] ocorreu em diversos setores: instrução pública, vida artística e literária, estudos históricos e sociais, meios de difusão cultural como o livro e o rádio (que teve desenvolvimento espetacular). Tudo ligado a uma correlação nova entre, de um lado, o intelectual e o artista; do outro, a sociedade e o estado — devido às novas condições econômico-sociais. E também à surpreendente tomada de consciência ideológica de intelectuais e artistas, numa radicalização que antes era quase inexistente. Os anos 30 foram de engajamento político, religioso e social no campo da cultura. Mesmo os que não se definiam explicitamente, e até os que não tinham consciência clara do fato, manifestaram na sua obra esse tipo de inserção ideológica, que dá contorno especial à fisionomia do período.

Tinhorão (1988, p. 202) testifica em sua *História Social da Música Popular Brasileira*:

No plano cultural, o espírito de aproveitamento das potencialidades brasileiras que informava a chamada nova política econômica, lançada pelo governo Vargas, encontrava correspondente nos campos da música erudita com o nacionalismo de inspiração folclórica de Villa-Lobos, no da literatura com o regionalismo pós-modernista do ciclo de romances nordestinos e, no da música popular, com o acesso de criadores das camadas baixas ao nível da produção do primeiro gênero da música urbana de aceitação nacional, a partir do Rio de Janeiro: o samba batucado, herdeiro das chulas e sambas corridos dos baianos migrados para a capital. (1988, p. 202)

Assim, as manifestações artísticas produzidas durante o Governo Vargas herdaram a inspiração folclórica do modernismo heroico e funcionam como suporte para a afirmação de política nacionalista varguista. Isto ocorre com Villa-Lobos e suas *Bachianas brasileiras*, com as composições de Radamés Gnatalli, as marchinhas de Lamartine Babo e os sambas de Noel Rosa e as diversas obras de Waldemar Henrique, compositor das canções que constituem nosso *corpus* de análise.

Contribuíram, também, para a expansão da canção e de sua popularização alguns fatores tecnológicos e comerciais que emergiram neste momento. Napolitano (2002, p. 13) destaca: “as inovações no processo de registro fonográfico, como a invenção da gravação elétrica (1927), a expansão da radiofonia comercial (no Brasil, 1931-1933) e o desenvolvimento do cinema sonoro (1928-1933)”. Desse modo, diversos compositores, que não sabiam ler nem escrever partituras, têm seus trabalhos arranjados por grandes músicos da época e posteriormente a possibilidade de divulgarem suas composições através das grandes gravadoras recém instaladas

no Brasil, como a RCA-Victor e a Odeon Records. O próprio Waldemar Henrique, entre 1934 e 1937, já contava com 11 canções gravadas em disco 78 rpm: 9 registradas pela Victor e 2, pela Odeon.

Waldemar Henrique (1905 – 1995), foi um mestre em compilar lendas, danças populares, cirandas e pontos de macumba, e transformá-los em canções. Nascido em Belém – Norte do Brasil – o maestro, pianista, compositor e escritor teve Mário de Andrade como incentivador de sua obra e é considerado por muitos; como, por exemplo, Gilberto Mendes, Menotti del Picchia e Genesino Braga, a síntese do pensamento musical paraense. Suas composições são permeadas por manifestações regionais de cunho nortista e têm sido referência para compositores e intérpretes que, de alguma forma, vinculam-se a esta região.

A partir de seu universo cancioneiro, escolhemos as canções da série¹ *Lendas Amazônicas* por representarem um panorama do folclore da região de origem do compositor, genuína rapsódia do imaginário amazônico. A série reúne miniaturas para canto e piano compostas, editadas e publicadas entre 1933 e 1945. Das onze peças que a constituem, elegemos quatro. O recorte do *corpus* se deu visando analisar a circulação e recepção das canções em seu próprio contexto de produção ou num contexto próximo. Selecioneamos, também, as canções que obtiveram registros gráficos ou fonográficos durante o século XX. Para essa quantificação, utilizamo-nos do Catálogo de Obras e Discográfico publicado por Claver Filho (1978, p. 105 – 121) que abrange de 1934 a 1978, e também o volume de partituras *Canções*, publicado pela Secretaria do Estado da Educação do Pará em conjunto com a Fundação Carlos Gomes e a Imprensa Oficial do Estado do Pará e cuja edição é de Maio de 1996. Este volume foi selecionado a fim de confrontarmos as primeiras edições com uma edição mais recente de suas obras que foi realizada a partir de material e do acervo do próprio Waldemar Henrique no Pará.

As edições primeiras foram publicadas separadamente e constam de capa, partitura para canto e piano e contracapa; as publicadas em 1996 constam de um volume com mais de 50 canções contendo somente a partitura para canto e piano.

A estabelecer estes critérios, excluímos as lendas *Pahy-tuna* (10) e *Uiara* (11) já que nunca foram editadas. Da lenda *Japiym* (9) há somente uma edição realizada em dissertação de mestrado por Santos (2009) e em relação à *Nayá* (8), há duas edições, uma também de Santos (*ibid.*) e outra da Secretaria de Cultura do Pará (2005) porém ambas extrapolam o critério de

¹ Série é uma reunião de peças, canções ou composições que possuem algo em comum, mas que não apresentam um fio narrativo linear. Nessa série, pode-se observar que a temática folclórica e as lendas amazônicas são os fatores responsáveis pela união das peças. Apesar de comporem um conjunto, cada uma delas pode ser executada separadamente.

datação já que foram publicadas no século XXI. *Uirapuru* (5) e *Manha-nungara* (7) foram excluídas porque não conseguimos as partituras referentes à primeira circulação das canções (1933 – 1945). *Matintaperera* (4) foi editada somente uma vez e não tivemos acesso aos originais da partitura.

As canções estão na **Tabela 1** (abaixo) que quantifica o número de registros de cada uma delas.

Tabela 1 – Quantificação de registros gráficos e fonográficos das produções de Waldemar Henrique

Lendas	Ano de Composição	Registros Fonográficos	Registros Gráficos	Total de Registros
<i>Lenda Amazônica nº 1 Foi Bôto, Sinhá!</i>	1933	6	3	9
<i>Lenda Amazônica nº 2 Cobra Grande</i>	1934	4	3	7
<i>Lenda Amazônica nº 3 Tamba-tajá</i>	1934	5	3	8
Lenda Amazônica nº 4 Matintaperera	1933	4	1	5
Lenda Amazônica nº 5 Uirapuru	1934	4	3	7
<i>Lenda Amazônica nº 6 Curupíra</i>	1936	1	2	3
Lenda Amazônica nº 7 Manha-nungara	1935	1	1	2
Lenda Amazônica nº 8 Nayá	1933	0	0	0
Lenda Amazônica nº 9 Japiym	1933	0	0	0
Lenda Amazônica nº 10 Pahy-tuna	1937	0	0	0
Lenda Amazônica nº 11 Uiara	1945	0	0	0

Em nossa análise contamos, fisicamente, com dois registros gráficos de cada canção selecionada. As cópias das partituras referentes às primeiras circulações das obras nos foram cedidas pela Editora Magione, com sede no Rio de Janeiro, em visita recente. A Magione detém e administra os direitos autorais das obras em questão. Os demais registros são do já citado volume *Canções*, publicado em 1996 no Pará, e referem-se à circulação no final do século XX, um ano após a morte de Waldemar Henrique.

Optamos, deste modo, por analisar as seguintes canções:

Lenda Amazônica nº 1 – Foi Bôto, Sinhá! (1933)

Lenda Amazônica nº 2 – Cobra Grande (1934)

Lenda Amazônica nº 3 – Tamba-tajá (1934)

Lenda Amazônica nº 6 – Uirapuru (1936)

A *Lenda* nº 1, de 1933, foi produzida em Belém e possui letra do poeta paraense Antonio Tavernard. As demais, nºs 2 e 3 foram produzidas no Rio de Janeiro em 1934 quando Waldemar Henrique havia recém chegado à então capital do Brasil. E *Uirapuru*, em 1936. Observamos que cada lenda será descrita com maiores minúcias em seção oportuna.

Assim sendo, pretendemos compreender as esferas de produção, circulação e recepção das canções selecionadas, assumindo como paradigma as concepções teórico-analíticas do Círculo de Bakhtin, a que denominamos Análise Dialógica do Discurso (ADD)². Entendemos a canção como gênero, uma totalidade típica, que se constitui por meio de interações entre sujeitos discursivos inseridos em contextos espaço-temporais determinados. Acreditamos, também, que a canção é um enunciado relativamente estável, cuja produção de sentidos que dela decorrem dar-se-á na síntese de seus planos semióticos heterogêneos. Almejamos, por fim, entender o modo com que os gêneros da literatura oral são incorporados e reelaborados na produção das canções, a partir da articulação recíproca entre os gêneros primários e secundários.

Nossa opção pela ADD se dá em virtude de que não se prende apenas aos estudos estruturais, mas objetiva uma análise que leva em conta os aspectos transmateriais da canção, isto é, aqueles que atravessam sua materialidade e atingem o exterior, o contextual. Na concepção por nós adotada, os elementos “externos” são tão intrínsecos à constituição do enunciado-canção quanto seus aspectos internos: seus elementos materiais e sua sintaxe constitutiva. Bakhtin (2013, p. 207), em seu livro sobre Dostoiévski, considera a língua um objeto vivo de estudo que precisa ser compreendido na dinamicidade do “acontecer”, em sua concretização, importando-se com seus aspectos metalingüísticos, isto é, que ultrapassando sua condição meramente linguística:

Intitulamos este capítulo “O discurso em Dostoiévski” porque temos em vista o *discurso*, ou seja, a língua em sua integridade concreta e viva e não a língua como objeto específico da linguística, obtido por meio de uma abstração absolutamente legítima e necessária de alguns aspectos da vida concreta do discurso. Mas são justamente esses aspectos, abstraídos pela linguística, os que têm importância primordial para os nossos fins. Por estes motivos, as nossas análises subsequentes não são linguísticas no sentido rigoroso do termo. Podem ser situadas na metalinguística, subentendendo-a como um estudo – ainda não constituído em disciplinas particulares definidas – daqueles aspectos da vida do discurso que ultrapassam – de modo absolutamente legítimo – os limites da linguística. As pesquisas metalingüísticas, evidentemente, não podem ignorar a linguística e devem aplicar os seus resultados. A linguística e a metalinguística estudam o mesmo fenômeno concreto, muito complexo e multifacetado – o discurso, mas estudam sob diferentes ângulos de visão. Devem

² A Análise Dialógica do Discurso (ADD) é um método dialógico de pesquisa depreendido dos estudos de Bakhtin e seus pares. Discorremos sobre a ADD no capítulo 3 deste trabalho. Para maiores informações, vide Paula (2013).

completar-se mutuamente e não se fundir. Na prática os limites entre elas são violados com muita frequência.

Assim, a metodologia de análise por nós adotada é de caráter qualitativo e pretendeu por meio de uma abordagem dialético-dialógica: descrever, interpretar e analisar as canções que integram nosso *corpus*. Segundo Medviédev (2012, p. 193) a “poética deve partir precisamente do gênero”, uma vez que “o gênero é uma forma típica do todo da obra, do todo do enunciado” e que “uma obra só se torna real quando toma a forma de determinado gênero”.

Morson e Emerson (2008, p. 288) afirmam:

Para Medviédev, o primeiro tópico era a obra como fato social orientada para uma audiência, o que para ele significava que as formas dos enunciados totais – seu gênero – devem ser o ponto de partida. Afinal, respondemos aos enunciados, não aos fenômenos; contos de fadas e romances, e não elementos sintáticos ou gramaticais, são o que mais nos afeta.

Portanto, nossa análise parte da compreensão do gênero para só depois chegar à compreensão dos elementos materiais que compõem cada enunciado.

No que diz respeito à materialidade verbal, nos calcamos em Brait (2012, p. 13), quando afirma que o enfrentamento bakhtiniano da linguagem é herança da linguística e permite

(...) esmiuçar campos semânticos, descrever e analisar micro e macro-organizações sintáticas, reconhecer, recuperar e interpretar marcas e articulações enunciativas que caracterizam o(s) discurso(s) e indicam sua heterogeneidade constitutiva, assim como a dos sujeitos aí instalados. E mais ainda: ultrapassando a necessária análise dessa ‘materialidade linguística’, reconhecer o gênero a que pertencem os textos e os gêneros que nele se articulam, descobrir a tradição das atividades em que esses discursos se inserem e, a partir desse diálogo com o objeto de análise, chegar ao inusitado de sua forma de ser discursivamente, à sua maneira de participar ativamente de esferas de produção, circulação e recepção, encontrando sua identidade nas relações dialógicas estabelecidas com outros discursos, com outros sujeitos.

Defendemos, porém, que a ADD não é verbocêntrica, e que, por sua natureza dialético-dialógica, endossa a ampliação de suas reflexões e a aplicação dos conceitos dela depreendidos nas análises de enunciados não-verbais e sincréticos.

Brait (idem, p. 29) corrobora

A pertinência de uma perspectiva dialógica se dá pela análise das especificidades discursivas constitutivas de situações em que a linguagem e determinadas atividades se interpenetram e interdefinem, e do compromisso ético do pesquisador com o objeto, que, dessa perspectiva, é um sujeito histórico.

No que toca especificamente aos aspectos musicais, nos orientamos pela obra desenvolvida por Stein e Spillman (1996): *Poetry into song – performance and analysis of lieder*; chamando, quando necessário, outros autores ao nosso texto. Esta obra está dividida em 3 partes que tratam respectivamente sobre (1) A linguagem poética: ofertando-nos subsídios para trabalharmos com as especificidades do texto poético; (2) A linguagem do *performer*: na qual oferece sugestões interpretativas para a construção da *performance*; e (3) A linguagem musical: em que fornece os conceitos para análise dos elementos musicais. O que mais nos motivou a eleger *Poetry into song* como referência fundamental é a concepção analítica assumida pelos autores. Stein e Spillman defendem que: embora cada elemento da canção possa (e deve) ser examinado separadamente, seu entendimento “múltiplo” só acontece quando recombinamos novamente esses elementos num “ato mágico de expressão musical”, isto é, quando se realiza enquanto acontecimento “concreto”, na dinâmica da existência.

Posto isto, elencamos alguns procedimentos que direcionaram nossas análises:

- 1) Constituição do gênero canção nas esferas de produção, circulação e recepção entre as décadas de 1930 e 1940.
- 2) Identificação de aspectos genéricos nas canções que compõem nosso *corpus* de análise.
- 3) Descrição e análise dos elementos materiais (verbais, visuais, musicais) de cada canção.

Dividimos nosso trabalho da seguinte maneira:

Nosso trabalho está dividido em 3 capítulos. No primeiro capítulo realizamos um panorama histórico elencando aspectos importantes sobre a vida de Waldemar Henrique, suas filiações e influências artísticas, seu percurso para o eixo sul do país, etc. Abordaremos também, na história da música ocidental, alguns momentos que explicitem a nítida relação das duas materialidades fundamentais (verbal e musical) que constituem nosso objeto de pesquisa: a canção.

No segundo capítulo são fornecidas as bases epistemológicas de nossa pesquisa. Discorreremos sobre os conceitos nodais apreendidos da Filosofia da Linguagem do Círculo de Bakhtin que orientarão nossas análises e reflexões. Segue também, a descrição de elementos musicais que serão importantes para o estabelecimento do discurso da canção.

No terceiro capítulo concentraremos na descrição de nosso *corpus* e de seus elementos visuais, musicais e verbais e em nossas análises que são realizadas partindo do todo orgânico para as partes, levando em conta o projeto de discurso do enunciador.

1 CONTEXTO HISTÓRICO, SOCIAL, ARTÍSTICO E CULTURAL

1.1 O compositor

Waldemar Henrique³ nasce em Belém do Pará no ano de 1905 num momento em que a sociedade paraense sofria um grave período de instabilidades econômicas decorrentes da crise da borracha.

Waldemar Henrique nasceu num período de transição, não só para a música, mas principalmente para a economia paraense. Eram seus pais Thiago Joaquim Pereira (nascido em 1879) – de origem portuguesa, e Joana da Costa Pereira (nascida em 1883) – de origem indígena. Tinha um avô, abastado, dono de uma tanoaria. Por ter nascido muito fraco, Waldemar teve de ser batizado logo, pois seus pais julgaram que ele não iria tão longe. O batizado deu-se na igreja de Santana. Um ano depois, perde a mãe. (CLAVER FILHO, 1978, p. 20)

Durante o Primeiro Ciclo da Borracha, ocorrido entre 1879 e 1912, a vida artística da região amazônica estava centralizada em Belém e Manaus (AM). Financiadas pelos lucros provenientes da extração, comércio e exportação do látex; as elites burguesas desfrutavam dos luxos e modernidades durante a *Belle Époque Tropical* importando as etiquetas da Paris finissecular:

Os valores, os códigos e os rituais da cultura da *belle époque*, na condição de teatro da civilização, espalharam-se, em maior ou menor escala, pelas sociedades contemporâneas. Paris, Lisboa, Buenos Aires, São Petersburgo, Viena, Belém e Manaus, cidades de topografias sociais e físicas distintas, integravam-se ao circuito mundial da cultura burguesa, na medida em que abrigavam elos da cadeia mundial do mercado. A cultura burguesa da *belle époque* transitava pelos mesmos canais da circulação das mercadorias, dos capitais e dos bens de produção, o que implicava bem definir o sentido da mundialização da economia capitalista e do capital simbólico da cultura burguesa. (COELHO, 2011, p. 141 – 142)

Desse modo, imitando a vida artística da Europa, são construídas duas grandes casas de espetáculos: o Teatro da Paz, no ano de 1874 em Belém do Pará; e Teatro Amazonas erigido em Manaus durante os anos de 1891 e 1896. De acordo com Claver Filho (1978, p. 19), o Teatro da Paz foi o “marco da época da opulência da borracha, quando era comum dar-se ao luxo de

³ Doravante o compositor poderá ser chamado ao texto por suas iniciais WH.

importar quase tudo da Europa, incluindo as pedras para a sua construção” e conclui “é uma das mais suntuosas casas de espetáculo do Brasil Império”.

Durante esse período, as produções musicais e artísticas em Belém eram abundantes. Compositores e professores, de excelente qualidade e diversas nacionalidades, compunham a o cenário musical paraense. Companhias líricas, formadas por exímios intérpretes vocais e instrumentais, eram trazidas da Europa e apresentavam óperas no Teatro da Paz. Seu repertório incluía, por exemplo, obras de Verdi (*Rigoletto* e *Il Trovatore*), Bellini (*Norma*) e Carlos Gomes (*Il Guarany*) estas em italiano, além de outras em francês.

Desde criança WH demonstrava paixão pelo piano e aos 13 anos de idade (a contragosto do pai que considerava tal estudo destinado às “moças”) começou a estudar o instrumento. Logo depois, começaram os estudos com Dorys e Phillys Chase, duas jovens da sociedade paraense, que haviam estudado na Alemanha e que, de lá, devem ter importado o estilo e repertório românticos que influenciará a obra de WH. Elas “iniciaram-no em harmonia, composição, levaram-no a conhecer um variadíssimo repertório de canto e dança, a acompanhar ao piano, aos segredos da mudança de tonalidade, a copiar e a escrever as primeiras canções” (CLAVER FILHO, 1978, p. 22).

Vicente Salles também testemunha a importância dos estudos “de” piano e “no” piano das Chase; pois, nessa época, WH não possuía piano em casa:

A esse tempo frequentava reuniões nas casas burguesas que mantinham o hábito dos serões musicais. Numa dessas reuniões, no solar da francesa Marcelle de Guamá, conheceu as irmãs Chase, duas mulatas paraenses, descendentes de negros de Barbados. Dóris e Phillys foram suas primeiras intérpretes. Dóris era dona de uma voz belíssima, educada na Alemanha. Phillys era pianista. Elas tinham piano e, nele, Waldemar praticava. (2005, p. 11)

Destaca, ainda, outras influências musicais:

Atraído pelo canto, aproximou-se do barítono Ulysses Nobre, mas apenas exercitou a voz. O interesse maior estava no piano. Ingressou no Conservatório Carlos Gomes, aperfeiçoando-se com Beatriz Simões, Filomena Brandão Baars e o maestro Ettore Bosio, que formou a base de seus estudos de harmonia e composição. (Ibid., p 11)

Outro fato que exercerá influência sobre a produção waldemarenriquiana são suas viagens de férias, quando adolescente, aos parentes espalhados pelo interior do Pará e em Manaus, como declarou o próprio compositor: “viajei muitas vezes o Amazonas, o Tocantins, as ilhas, e demorava no Marajó e Mosqueiro, onde tínhamos uma casa. Nessas andanças, impregnei-me do folclore e cantigas”. Um bom exemplo disso são suas composições “Valsinha

do Marajó” que, segundo o compositor, foi composta nas férias em Soure quando tinha apenas 14 anos e a canção “Morena”, reminiscência de sua infância.

Em 1930, aos 25 anos de idade, WH já computava um grande número de composições que, apesar de possuírem alguma influência estrangeira devido aos ares da música europeia que compunha a paisagem artística paraense, estavam impregnadas do folclore amazônico, do qual era profundo convededor.

Waldemar Henrique sempre participou da vida cultural e social. Quando morava em Belém, tocava em teatros e dava concertos e também participava das festas populares, serenatas, acompanhava as pastorinhas e ainda tocava em diversos clubes da cidade. Há que se notar que Waldemar não fazia distinção entre música erudita, música popular, ou religiosa. O maestro e compositor exercia seu ofício independentemente da esfera em que estava inserido, sempre evidenciando intensa vida artística.

Bruno de Menezes, jornalista de *O Estado do Pará*, publicou matéria noticiando sobre um evento organizado por WH em Agosto de 1933 na qual intuía a alta dose de nacionalismo que embebera a produção waldemarenriqueana: “estamos plasmando agora os legítimos motivos de uma arte definida e característica; temos na música e na poesia, fortemente individuais, do compositor de *Suave spleen*, um autêntico valor nacional”

1.2 Chegada ao Rio de Janeiro

Em novembro de 1933 WH transfere-se para o Rio de Janeiro com o intuito de fazer carreira artística como pianista e compositor e trazendo um vasto repertório. Trouxe também em sua bagagem quatro canções das “Lendas Amazônicas” (“Foi, Bôto, Sinhá”; “Matintaperêra”; “Nayá” e “Japiym”). WH acreditava, como ele mesmo disse, ser o verdadeiro “mensageiro da Amazônia”.

Quando WH chega à capital do Brasil o país estava sendo governado por Getúlio Vargas, que depusera o então presidente da república Washington Luís e pôs fim à República Velha, rompendo com a política do café-com-leite. O Estado Getulista desencadeou importantes mudanças sociais, políticas e econômicas e incentivou a ampliação de políticas educacionais e culturais.

No campo musical há uma interpenetração das esferas da música erudita e popular⁴. A música popular nacional e a música erudita “nacionalista” refletem-se entre si e estão repletas de ecos e ressonâncias. Em WH temos diversos exemplos: as canções; “Carnaval Carioca” que é um samba estilizado; “Confissão” que trata-se de uma valsa-canção e a modinha “Ouve esta prece que a viola te oferece”. Outro exemplo são os “Choros” de Villa-Lobos.

A partir de sua chegada à capital do Brasil, WH se encontrará com os “bambas da época”: Radamés Gnatalli, Ary Barroso, Joubert de Carvalho e Hekel Tavares, e por eles é bem acolhido. Anos depois, vai a São Paulo e conhece Mário de Andrade que passou a ser seu orientador em relação ao nacionalismo moderno.

[Waldemar Henrique] Fez sua primeira excursão artística a São Paulo em 1935, tornando-se amigo de Mário de Andrade, seu orientador nacionalista nos problemas de harmonização dos temas folclóricos, no que o folclorista e musicólogo era severíssimo; além de profundo convededor do folclore brasileiro, conhecia as múltiplas variantes da harmonia nacional, não desejando que Waldemar Henrique caísse nos mesmos erros dos arranjadores diversos que não recorriam à pesquisa, e perdiham pela infidelidade às fontes nacionais. Ora, só o nativo tem já, naturalmente plantadas em seu subconsciente essas características, de modo a tornar fácil e flexível o manejo das constantes de sua região, enquanto que a um estranho, sem o condicionamento requerido, e principalmente se acostumado à harmonia européia que grassa em nossas grandes cidades, só o conhecimento poderá salvar seu trabalho das adaptações truncadas em falso. (CLAVER FILHO, p. 28)

Relaciona-se também com os nomes mais importantes da música e da literatura brasileira moderna:

“Da música eu tive contatos com todos os verdadeiramente grandes do Brasil. Todos foram ou são meus amigos: trocamos correspondência, trocamos recados. Camargo Guarnieri, Villa-Lobos, Mignone, Eleazar de Carvalho, José Vieira Brandão, Frutuoso Viana, os irmãos José e Baptista Siqueira, Cláudio Santoro, Guerra Peixe, Magdaleta Tagliaferro, Guiomar Novaes, maestro Souza Lima, Hekel Tavares, Joubert de Carvalho, (...) Dorival Caymmi. (...) Eu também conheci os melhores escritores: Jorge Amado (em Buenos Aires e Paris convivemos juntos durante muito tempo), Mário de Andrade, Oswald de Andrade (eu vivia sempre em sua casa), Antonieta Rudge, Menotti del Picchia, Dalton Trevisan. (IBID., p. 32)

É circunscrito por esse contexto nacionalista e integrando-o que WH produzirá sua série “Lendas Amazônicas”. Essa inter-relação entre esferas, discursos e gêneros será incorporada às canções produzidas e determinará vários traços de seu estilo, articulando o conteúdo temático folclórico, nacionalista e fantástico à sua forma de composição e concebendo assim seu projeto

⁴ Pretendemos neste trabalho olhar para a esfera musical como um todo na tentativa de superar a velha dicotomia “erudito x popular”. O que chamamos aqui de música popular deve ser entendido como a música-comercial-urbana e não no sentido depreciativo e/ou preconceituoso.

discursivo. Antes, porém, de tratarmos do estilo waldemarenriqueano refletiremos sobre as múltiplas relações entre a música e poesia ao longo da história da música ocidental.

1.3 Música x Poesia

Poesia⁵ e música surgem como as duas faces de Jano. Desde o modelo clássico dos gêneros literários apresentado na *Poética* de Aristóteles, podemos observar as composições líricas integradas à esfera musical. O filósofo destaca, por exemplo, que ditirambo (hinos em honra ao deus Dionísio) eram entoados ao som do aulos e os nomos (hinos em honra a Apolo) ao som da cítara.

Para Grout e Palisca (2007, p. 20) a proximidade entre a música e a poesia testemunham a importância e dimensão de tais conceitos para os gregos:

Para os Gregos os dois termos eram praticamente sinônimos. Quando hoje falamos da “música da poesia”, estamos a empregar uma figura de retórica, mas para os Gregos essa música era uma verdadeira melodia, cujos intervalos e ritmos podiam ser medidos de forma exacta. Poesia “lírica” significava poesia cantada ao som da lira; o termo *tragédia* inclui o substantivo *ode*, “a arte do canto”. Muitas outras palavras gregas que designavam os diferentes géneros de poesia, como *ode* e *hino*, eram termos musicais. As formas desprovidas de música eram também desprovidas de nome. Na *Poética*, Aristóteles, depois de apresentar a melodia, o ritmo e a linguagem como os elementos da poesia, afirma o seguinte: “Há outra arte que imita recorrendo apenas à linguagem, quer em prosa, quer em verso [...], mas por enquanto tal arte não tem nome.”.

Na tradição judaico-cristã, podemos elencar diversas passagens bíblicas⁶ em que o canto era acompanhado por algum instrumento. “Davi e toda a casa de Israel dançavam, com todas as suas energias, cantando ao som das cítaras, das harpas, dos tamborins, dos pandeiros e címbalos.” (2 Sam 6, 5); “Cantam ao som dos tamborins e da cítara e divertem-se ao som da flauta.” (Jó 21, 12); “Entoai a Iahweh o louvor, cantai ao nosso Deus com a harpa” (Salmos 147, 7). A etimologia da palavra “salmo” é grega (*psalmói*) e significa cântico de louvor. E em hebraico o mesmo livro é denominado *Tehilim*, “Louvores”. Outro aspecto que convém ser destacado em relação aos Salmos são alguns versículos iniciais que indicam qual instrumento deverá acompanhar o recitação ou entoação do cântico, por exemplo: “Do mestre de canto. Com instrumentos de corda. Salmo. De Davi.” (Salmos 4); “Do mestre de canto. Para flautas. Salmo. De Davi.” (Salmos 5); “Do mestre de canto. Com instrumentos de corda. Sobre a

⁵ Poesia aqui é entendida como texto literário em versos, poema; e não como processo artístico de criação. Mais adiante, realizaremos a distinção entre os elementos materiais verbais (letra) e musicais que compõem a canção.

⁶ Todas as referências foram retiradas de: Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2002.

oitava. Salmo. De Davi.” (Salmos 6); “Do mestre de canto. Para oboé e harpa. Salmo. De Davi.” (Salmos 9-10).

Outro exemplo da íntima relação poesia-música na história da arte ocidental são as cantigas do Trovadorismo. De origem popular, são composições seculares que surgiram durante os séculos XII e XIII em Provença (França) e Galiza (Portugal) e que eram entoadas sob o acompanhamento de instrumentos como violas, harpas, flautas, trompetes, entre outros. As iluminuras (Figuras 1 e 2) do Cancioneiro da Ajuda⁷, que se encontra na biblioteca do Palácio nacional da Ajuda em Lisboa, testemunham a formação dos grupos musicais que interpretavam as cantigas trovadorescas galego-portuguesas.

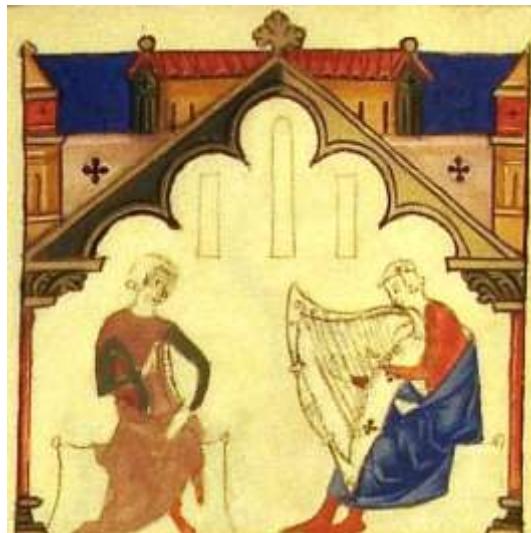


Figura 1 – Nobre, jogral⁸ tocando harpa

⁷ As iluminuras estão disponíveis em <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/index.asp>>. Acesso: 20/01/15.

⁸ De acordo com o Dicionário Houaiss: Jogral (do provençal *joglar*, substantivação do adjetivo latino *joculáris*, e: ‘divertido, burlesco, risível’), na lírica medieval, até o século X, era o artista profissional de origem popular - um vilão, ou seja, não pertencente à nobreza - que tanto atuava nas praças públicas, divertindo o público, assim como nos palácios senhoriais, neste caso assumindo o papel de bufão, com suas sátiras, mágicas, acrobacias, mímica, etc.



Figura 2 - Nobre, jogral com cítola, executante de pandeiro redondo com soalhas exteriores

Por fim, o binômio música-poesia atingirá seu ponto máximo de intersemiose durante o Romantismo Alemão no século XIX por meio de dois (inter)gêneros: o *Lied* (1.3) e a *música programática*.

O conceito de *música programática*, introduzido por Liszt⁹, refere-se à

(...) música instrumental associada a uma matéria poética, descritiva ou mesmo narrativa, não por meio de figuras retórico-musicais nem pela imitação dos sons e dos movimentos naturais, mas pela sugestão imaginativa. A música programática pretendia absorver e transmutar integralmente na música o tema imaginado, de tal forma que a composição daí resultante, embora incluindo o “programa”, o transcendesse e fosse independente dele. (Grout e Palisca, 2007, p. 574.).

O “programa” era um prefácio escrito em vernáculo e anexado a uma peça instrumental. Tinha por objetivo evitar que o público dos concertos fizesse uma interpretação “equivocada” das ideias desenvolvidas em suas composições. Muitos dos programas das sinfonias do próprio Liszt possuíam caráter narrativo como, por exemplo, a “Sinfonia Fausto” composta em 1854 e inspirada no poema trágico de Goethe. Liszt criou três movimentos¹⁰: o primeiro *Fausto*, o segundo *Gretchen* e o terceiro *Mefistófeles*; e em cada um deles cria imagens musicais das personagens que os intitulam.

⁹ Franz Liszt (Doborján, 1922 – Bayreuth, 1886) Compositor húngaro, pianista e professor. Foi um dos líderes do Romantismo na música. Desenvolvia, em suas composições, novos métodos antecipando ideias e procedimentos do século XX.

¹⁰ Movimento é cada parte de uma composição musical. Assim com um livro é dividido em capítulos, as sinfonias são divididas em movimentos. Isto vale também para outros gêneros como: suítes, sonatas e concertos.

1.4 *Lied*: um arquétipo da canção artística brasileira

O *Lied* constitui outro gênero produzido na esfera da música romântica alemã. *Lied* (pl. *Lieder*) é a palavra alemã, de gênero neutro, que significa canção. Mais especificamente música de câmara¹¹ para canto e piano.

A essência do *lied* romântico consiste no “perfeito” equilíbrio entre música e letra (poesia), a síntese de uma nova forma de arte constituída por dois meios distintos (STEIN & SPILLMAN, 1996, p. 20). O *lied* representou um modelo seguro de composição para as canções brasileiras a partir do final do século XIX, uma vez que serviu de propaganda para a divulgação do nacionalismo alemão por meio do tratamento de temas como o saudosismo em relação à pátria e o amor à natureza.

Os primeiros registros do gênero são do século XV e correspondem às canções de um compositor tirolês, Oswald von Wolkenstein, que foi considerado o criador do *lied* devido a essa estreita relação “letra-música” de suas composições. Posteriormente, diversos compositores produziram seus *lieder* como Haydn, Mozart e Beethoven; porém, o gênero cristalizou-se e atingiu seu ápice no século XIX – alto romantismo alemão – com Schubert, Schumann, Brahms e Wolf.

Kimball (2006) evidencia três fatores que serão de extrema importância para a “relativa estabilidade” do gênero: (a) o advento da nova poesia lírica alemã; (b) o surgimento do piano e suas múltiplas possibilidades para criar efeitos expressivos e diversas sonoridades; (c) as mudanças sociais e políticas ocorridas na Alemanha.

Possuindo Johann Wolfgang von Goethe como um de seus principais nomes, a nova geração lírica da poesia alemã desenvolve inúmeros temas (natureza, a noite, o luar, a fantasia, etc) e poemas (sobre os quais serão escritas as canções) que irão oferecer infinitas possibilidades aos compositores. Outros poetas que servirão de inspiração são: Heine, Eichendorff, Rückert e Möricke.

Desde o final do século XVIII o piano substituiu o cravo e o clavicórdio e tornou-se um instrumento para apresentações solo ou para acompanhamento do canto. As possibilidades técnicas e expressivas do instrumento exerceram um importante papel no desenvolvimento do *lied*. Schubert foi o pioneiro no estabelecimento dessa estreita relação entre o canto e o piano.

¹¹ A chamada música de câmara constitui-se de composições escritas para um pequeno conjunto instrumental, vocal ou misto e cuja execução pode ser realizada em ambiente doméstico (daí o nome câmara) ou público desde que em pequenos espaços. Uma das formações mais comuns é a formação “cantor e piano”. Por isso, as composições para canto e piano são chamadas de canções de câmara em oposição, por exemplo, às árias de ópera que eram escritas para serem cantadas em grandes espaços (teatro) e acompanhadas por formações orquestrais.

Em seus *lieder*, o piano exerce a importante função de criar o “clima” e desenhar paisagens sonoras concretizando o conteúdo verbal por meio do discurso musical. Inspirado em Fausto de Goethe, Schubert compõe a canção *Gretchen am Spinnrade* (Gretchen e a roca de fiar) e destina ao piano um gesto musical incessante que imitará o ruído da roca e sobre o qual a parte vocal desenvolverá o lamento de Gretchen.

Confira:

Gretchen am Spinnrade
Aus Faust (erster Teil, ‘Gretchens Stube’).

Wolfgang Goethe (1749-1832)
Nicht zu geschwind.

Franz Schubert (1798-1828)

Singstimme.
sempre legato
Mei-ne Ruh ist
Pianoforte.
pp
sempre staccato

4
hin, mein Herz ist schwer; ich

Exemplo 1 - Gretchen am Spinrade - Schubert/Goethe

Outras obras de Schubert podem ser citadas. *Die Forelle* (A truta) narra a saga de um pescador que, em vão tenta, pegar uma truta sobre águas claras. O movimento figurativo da água ficará, também, a cargo do piano. Temos também *Erlkönig* (Rei dos Elfos) cuja parte pianística representa o galope de um cavalo sobre o qual vão, dialogando, um pai com o filho em seus braços:

*Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?
Es ist der Vater mit seinem Kind;
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,
Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.*

*“Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht?”
“Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht?
Den Erlenkönig mit Kron und Schweif?”
“Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif.”(...)¹²*

¹² Quem cavalga tão tarde pela noite e pelo vento?

Essa interação verbo-musical constitutiva do *lied* de Schubert será também incorporada pelos compositores da canção artística brasileira a partir do final do século XIX. Waldemar Henrique na composição de sua canção “Tamba-tajá”, nossa “Lenda Amazônica nº 3”, destina ao acompanhamento pianístico a tarefa de simular o balanço de uma tipoia em que uma índia paralítica é carregada por seu amado a todos os lugares e em todas as circunstâncias. A sugestão interpretativa para o pianista vem inscrita na partitura: “*como embalo*”.

Exemplo 2 - Tamba-tajá - Lenda Amazônica nº 3

A contribuição de Robert Schumann diferencia-se da de Schubert. Enquanto este sugeria uma “atmosfera” por meio do acompanhamento pianístico, aquele inseriu o piano como um participante ativo na construção da *performance*. O piano deixa de ser um “acompanhante” e passa a interagir com a linha do cantor, como se fizessem um dueto. Em *In der Fremde* (Em terra estrangeira ou No estrangeiro) – *Liederkreiss*, op. 39 – , ao musicar os versos de Eichendorff, Schumann compõe uma melancólica melodia que é antecipada pelo piano em alguns pontos da canção.

Brahms não se preocupará tanto com a síntese letra-música de suas composições. Talvez, sua maior contribuição sejam os arranjos e harmonizações de canções populares. Compôs, por exemplo, a *Wiegenlied* (Canção de ninar) que é internacionalmente conhecida como Brahms Lullaby e cujos primeiros versos foram extraídos de uma coletânea de poemas e

É um pai com seu filho.
Ele leva a criança em seus braços,
Ele o segura firme, ele o mantém aquecido.

“Meu filho, por que esconde tanto seu rosto?”
“Não vê, pai, o Rei dos Elfos?”
O Rei dos Elfos com sua coroa e manto?”
“Meu filho... É apenas um filete de névoa.” (...)

canções populares em alemão. Influências brahmsianas foram trazidas para o Brasil por Alberto Nepomuceno, que foi o precursor da canção brasileira nos moldes do *lied* alemão.

Com Hugo Wolf, a canção alemã atinge o estágio máximo de fusão verbo-musical. Seus acompanhamentos estão repletos de motivos que ilustram os poemas e possuem influência do estilo declamatório de Wagner. Compôs canções em que o piano funcionava como pano de fundo para o canto, mas também desempenhava papéis que estavam fora do alcance da voz humana.

With Wolf's songs, German song reached the ultimate synthesis of poem and music. Words and music are inextricably bound in Wolf's settings, to the point that is extremely difficult to extract one from another. He referred to his songs as "poems for voice and piano", a telling description of the importance he placed on a complete fusion of music and text.¹³ (KIMBALL, 2006, p. 111)

Podemos destacar, por exemplo, a canção *Der Rattenfänger* (Figura 5) que conta história de “O Flautista de Hamelin” utilizando poema homônimo de Goethe. Caberá ao piano imitar os sons da flauta, descrever a fuga dos ratos e acompanhar as façanhas do flautista cantadas numa movida *tarantella*¹⁴. WH utilizará o mesmo processo de composição em sua “Lenda Amazônica nº 2”, a canção “Cobra grande” ao delinear o movimento da cobra por meio de uma escala¹⁵ pentafônica¹⁶ ascendente e descendente (Figura 6) e, em seguida, destina ao piano a função de acompanhar o “causo” que será contado e cantado pelo narrador criando a atmosfera de suspense e terror causada pela presença da serpente.

Ressaltemos, porém, que os compositores da canção brasileira no início do século passado não se prenderam a um ou outro compositor do *lied* alemão, mas souberam articular estilos de diversos compositores criando composições em que o piano exerce diversas funções numa mesma peça, como pôde ser observado em “Cobra grande”.

¹³ Com as canções de Wolf, a canção alemã atingiu seu último estágio de síntese entre poema e música. Palavras e música estão intrincadamente entrelaçadas nas composições de Wolf, ao ponto que é extremamente difícil separar uma da outra. Ele se referia a suas canções como “poemas para voz e piano”, uma notável descrição da importância que ele conferia à completa fusão da música e do texto. (Tradução nossa)

¹⁴ Dança popular originária do sul da Itália que possui um caráter bem animado.

¹⁵ Sucessão de notas musicais que pode ser ascendente (da mais grave para a mais aguda) ou descendente (da mais aguda para a mais grave), ou ainda contemplar os dois movimentos como ocorrerá em nosso exemplo.

¹⁶ Composta por cinco notas, cinco sons diferentes.

8

Ich bin der wohl - be - kann - te Sän - ger, der viel - ge - rei - ste

Exemplo 3 - Der Rattenfänger - Wolf - Compssos de 1 a 11

WALDEMAR RIENIQUE (1905 - 1995)

Lento

Canto

Piano

Cré - dol Cruz!

misteriosamente

com temôr

brusco

Lá vem a Co - bra Gran-de lávema bni - ú-na de pratal A da - ná - da vem rente à bei - ra do

Exemplo 4 - Escala imitando o movimento da cobra nos compassos 1 e 3

1.5 A canção brasileira

As primeiras canções brasileiras, a partir do modelo do *lied*, que surgiram são de Alberto Nepomuceno (1864 – 1920). Antes dele já haviam sido compostas modinhas e lundus, porém nessas composições a música exercia a função de simples acompanhamento para o canto e não havia a preocupação do equilíbrio poema-música:

A assimilação do modelo do *Lied* tem diversas implicações. A primeira está na relação texto¹⁷-música. Nas modinhas, e mesmo no cancionero mais elaborado de [Carlos] Gomes e Coelho Machado, o poema é considerado letra de música, isto é, não precisa necessariamente ter vida autônoma, basta servir ao propósito de suporte do canto. Já o paradigma do *Lied* tem como ideal uma perfeita simbiose entre poema e música, sendo ambos de alta qualidade artística. Um compositor de *Lied* quase sempre utiliza poemas previamente publicados, de autores aclamados ou de talentos emergentes. Seu esforço é criar música que amplifique e revele o sentido latente do poema, implicando ainda na hipótese de que o todo resultará maior do que a soma das partes. Trata-se portanto de um projeto baseado em ideais típicos do romantismo alemão em que se almeja exprimir a sutileza das emoções humanas profundas, em oposição à expressão direta das emoções, buscada pela ópera italiana. (COELHO DE SOUZA, 2011, p. 12)

Coelho de Souza (*Ibid.*) destaca duas importantes características, que serão incorporadas pela canção artística brasileira por meio do diálogo com o *Lied* alemão. Em primeiro lugar, a perfeita “symbiose” entre os elementos verbais e musicais e depois, o fato de que a música deve ampliar o sentido do poema de modo que o todo resulte maior do que a soma das partes.

Com esse duplo intuito, Alberto Nepomuceno exercerá grande esforço para introduzir a canção em língua vernácula na esfera musical erudita no Brasil ao ponto de lhe atribuírem o lema: “Não tem pátria o povo que não canta em sua própria língua”. Nepomuceno defendeu até o fim de seus dias a canção em língua portuguesa como falada no Brasil de sua época, antes disso, só eram admitidas nos concertos as canções em italiano e muito raramente, as *mélodies* francesas. “No entanto, consciente de que o Brasil também poderia ter o seu *lied*, Nepomuceno construiu obra importante, verdadeiro marco na história da música brasileira” afirma Mariz (1959, p. 26).

Mário de Andrade destacará em seu texto “Evolução social da música no Brasil” (2012, p. 18) o pioneirismo de Nepomuceno e Levy no que diz respeito à criação de uma música nacional brasileira diante do cenário da música internacional:

¹⁷ Entenda-se, aqui, texto como letra. Pois, pois sob a ótica que assumimos em nossa pesquisa texto será considerado o registro material escrito tanto do ponto de vista verbal (letra) como musical (notação musical).

Pois era na própria lição europeia da fase internacionalista que Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno iam colher o processo de como nacionalizar rápida e conscientemente, por meio da música popular, a música erudita de uma nacionalidade. Já então o Grupo dos Cinco na Rússia, criando sistematicamente sobre as manifestações musicais populares do seu espantoso país, tinha conseguido nacionalizar e tornar independente a música russa. A música espanhola, por seu lado, já criara e definira nacionalmente a zarzuela, mas sempre é certo que Albéniz e Granados ainda eram apenas contemporâneos dos nossos dois compositores. Mas, em compensação, o exemplo da Alemanha pesava enormemente ao lado do russo; e já então, além da nacionalização definitiva do lied com Schubert e Schumann, a música sistematicamente tradicionalista e mesmo voluntariamente nacionalista de Brahms e especialmente de Wagner, estava quase agressivamente, quase hitleristicamente firmando a consciência musical germânica, sempre tendo por base o lied nacional. Esta nacionalização por meio da temática popular foi o que tentaram Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno. E neste sentido, embora ainda deficientemente, eles não são apenas profetizadores da nossa brilhante e inquieta atualidade, mas a ela se incorporam, formando o tronco tradicional da árvore genealógica da nacionalidade musical brasileira.

Além de Nepomuceno, destacam-se ainda como precursores do nacionalismo musical brasileiro: Brasílio Itiberê da Cunha (1846 – 1913), Alexandre Levy (1864 – 1892) e Ernesto Nazareth (1863 – 1934).

Após esta geração nacionalista, entramos na produção da música moderna e neste contexto integra-se WH. Porém, trataremos antes de um acontecimento que é divisor de águas no meio artístico e dos desdobramentos que dele decorreu: A Semana de Arte Moderna de 1922.

1.6 A Semana de 22 e seus desdobramentos

Desde a publicação de *Os Sertões* de Euclides da Cunha em 1902 inicia-se no Brasil uma vintena de modificações literárias e artísticas em geral que culminará com os festivais em fevereiro de 22. Inspirados pelos movimentos da Vanguarda Europeia, ansiosos por romperem com um modelo de arte acadêmico e liderados pelo pintor carioca Di Cavalcanti, os moços de São Paulo organizariam – no centenário da Independência do Brasil – a Semana de Arte Moderna no Teatro Municipal de São Paulo.

O alarde era tão grande que em 29 de janeiro de 1922 o *Correio Paulistano* (GONÇALVES, 2012, p. 16) anunciara que grandes intelectuais de São Paulo e do Rio iriam apresentar no Municipal o que havia de “rigorosamente atual” em relação às artes. A *Gazeta* retomou o assunto no dia 3 de fevereiro e noticiava “A semana futurista”. E enfim, nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro de 1922 acontece a Semana de Arte Moderna.

Oswald de Andrade (2011, p. 34), num artigo publicado em novembro de 1922, expõe os objetivos dos “moços” afirmando que a Semana de Arte Moderna abrirá o Municipal a fim

de que demonstrassem quem eram e o que queriam e para que se estabelecesse o “necessário contato” entre a sociedade e os artistas que a honravam. Diz, ainda, que queriam romper com academismo por meio de uma “batalha de renovamentos”. E critica os acadêmicos, em todas as esferas artísticas:

Entanto, vivemos uma vida intensamente acadêmica em todas as artes. Na escultura, quem? Bernardelli, o pior marmorista do mundo. Na pintura? Oscar Pereira da Silva, o homem das litografias. Na música? Carlos Gomes que nem imitar soube os grandes mestres sérios, preferindo filiar-se à decadência melódica acadêmica, seção cançoneta heroica. Na literatura, a não ser Graça Aranha, que vem mantendo uma grande linha de pensamento, em evolução admirável – *Canaã, Malazarte, a Estética da vida* – vemos Afrânio Peixoto e mais alguns raros escritores sérios. (Ibid. p. 33, grifo do autor)

E elenca os “extraordinários artistas” da modernidade:

São Paulo tem de fato uma geração de extraordinários artistas: chamam-se eles Victor Brecheret, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Ferrignac, Menotti Del Picchia, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Cândido Mota Filho, Luís Aranha. (...) No Rio, Villa-Lobos, Ronald de Carvalho, Zina Aita, Álvaro Moreyra (...). (Ibid. p. 34)

A Semana contou com exposições de escultura e pintura, recitação de textos literários em prosa e poesia, apresentações de música instrumental e canto e propunha uma ruptura com o passado em todas essas vertentes. A conferência de abertura de Graça Aranha – “A emoção estética na arte moderna” – já delineava o que viriam a ser as artes modernas.

A remodelação estética do Brasil iniciada na música de Villa-Lobos, na escultura de Brecheret, na pintura de Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Vicente do Rego Monteiro, Zina Aita, e na jovem e ousada poesia, será a libertação da arte dos perigos que a ameaçam do inoportuno arcadismo, do academismo e do provincialismo.

Villa-Lobos além de representar a “remodelação estética” musical no Brasil ocupou um papel de destaque nos festivais da Semana de 22. Suas obras ocuparam a maior parte dos programas nos três dias de apresentações. Foram executados, além de Villa-Lobos, Debussy, Blanchet, Vallon, Satie e Poulenc que representavam a música moderna no contexto europeu.

A semana impulsionou diversas manifestações artísticas e ideológicas tais como; publicação em 1922 do primeiro número da revista mensal *Klaxon* cujo objetivo principal era a divulgação da estética e ideologia das artes modernas e que apresenta poemas, ensaios estéticos e a crônica “Pianolatria” na qual Mário de Andrade critica a adoração exacerbada que a sociedade paulista devotava ao piano e seus virtuosos em detrimento de outras manifestações musicais e instrumentos.

Outro movimento importante surgiu tempo depois como atesta Raul Bopp (2008, 52):

Os reflexos da Semana alcançaram os setores mais diversos. O impulso da caudal modernista (1922) deu lugar, alguns anos mais tarde (1928), a uma subcorrente de idéias, na própria cidade de São Paulo. Essa agitação no mundo das letras, que surgiu com um sentido ferozmente brasileiro, denominou-se Antropofagia. Foi um movimento animado de um espírito jovem, independente, burlão, negativista. Com sátiras audaciosas, provocou uma derrubada de valores, de mera casca literária, sem cerne. Sacudiu hierarquias inconsistentes. Assinalou uma época.

Esta “subcorrente de idéias” denominada Antropofagia – ou Movimento Antropofágico – surgiu a partir da publicação em 1928 do primeiro número da Revista de Antropofagia. Nela, Oswald de Andrade publicava o seu “Manifesto Antropófago”, que continha as premissas estéticas do movimento que se queria fundar.

O Movimento propunha a deglutição de toda e qualquer cultura, autóctone ou civilizada, e no primeiro número da Revista, Antonio de Alcantara Machado – seu diretor, trouxe na seção “Abre-alas” o que se propunha a Antropofagia.

Não o índio. O indianismo é para nós um prato de muita sustância. Como qualquer outra escola ou movimento. De ontem, de hoje e de amanhã. Daqui e de fora. O antropófago come o índio e come o chamado civilizado: só ele fica lambendo os dedos. Pronto para engolir os irmãos.

Candido (2004, p. 49) afirma a Antropofagia era tão forte em seus “seguidores” que, embora fosse uma postura estético-literária, era também de ordem ontológica.

Devoração é não apenas um pressuposto simbólico da Antropofagia, mas o seu modo pessoal de ser, a sua capacidade surpreendente de absorver o mundo, tritá-lo para recompô-lo. Frequentemente a inteireza da sua visão precisa ser elaborada pela percepção do leitor, pois no seu discurso o que ressalta são os fragmentos da moagem de pessoas, fatos e valores. Daí a sua atitude constante de preensão, traduzida na curiosidade, na insistência em manter contato com os outros, usá-los de todas as maneiras para os transformar em substância de enriquecimento pessoal.

WH assimilará traços de diversas vertentes do modernismo. Assumirá a postura nacionalista interna da pesquisa folclórica, orientada por Mário de Andrade e também o espírito antropofágico de Oswald quando em suas composições e realiza uma verdadeira “deglutição” dos diversos caracteres externos e internos que o circundam. Na parte analítica deste trabalho, estas características serão melhor evidenciadas.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Ainda que a *canção* não tenha sido um objeto pontual de reflexão do Círculo de Bakhtin, os estudos por eles desenvolvidos justificam nossa opção teórica principalmente devido a três aspectos: (a) a constituição de uma filosofia da linguagem em geral e não de uma teoria estrita da linguagem verbal; (b) a presença de termos emprestados da música em seus escritos e a vinculação de seus membros a atividades musicais e (c) os recentes estudos que refletem sobre enunciados musicais, não-verbais, e heterogêneos a partir de uma abordagem bakhtiniana.

Em *O problema do texto na linguística, na filologia e em outras ciências humanas* (2011) Bakhtin deixa clara sua reflexão para além do meramente linguístico reforçando, inclusive, que seu campo de pesquisa está situado entre os limites de diversas disciplinas:

Cabe denominar filosófica nossa análise antes de tudo por considerações de índole negativa: não é uma análise linguística, nem filológica, nem crítico-literária ou qualquer outra análise (investigação) especial. As considerações positivas são estas: nossa pesquisa transcorre em campos limítrofes, isto é, nas fronteiras de todas as referidas disciplinas, em seus cruzamentos e junções. (BAKHTIN, 2011, p. 307)

E continua, demonstrando que qualquer conjunto coerente de signos é um texto:

O texto “subentendido”. Se entendido o texto no sentido amplo como qualquer conjunto coerente de signos, a ciência das artes (a musicologia, a teoria e a história das artes plásticas) opera com textos (obras de arte) são pensamentos sobre pensamentos, vivências das vivências, palavras sobre palavras, textos sobre textos. Nisto reside a diferença essencial entre as nossas disciplinas (humanas) e naturais (sobre a natureza), embora aqui não haja fronteiras absolutas, impenetráveis. (Idem)

Em *Marxismo e filosofia da linguagem*, Bakhtin/Volochínov ao tratar de “A interação verbal” considera o *som musical* uma expressão material estruturada, uma materialidade enunciativa que realizará a atividade mental:

Tudo isso lança uma nova luz sobre o problema da consciência e da ideologia. Fora de sua objetivação, de sua realização num material determinado (o gesto, a palavra, o grito), a consciência é uma ficção. Não é senão uma construção ideológica incorreta, criada sem considerar os dados concretos da expressão social. Mas, enquanto expressão material estruturada (através da palavra, do signo, do desenho, da pintura, do som musical, etc.), a consciência constitui um fato objetivo e uma força social imensa. (2009, p. 122)

Os textos acima comprovam que a abordagem filosófico-linguística do Círculo é ampla e não logocêntrica. Bakhtin e seus interlocutores desenvolverão suas análises a partir de um enfoque semiótico-ideológico e sobre esse fundamento embasamos nossa pesquisa. Outros aspectos dessa abordagem serão desenvolvidos em encaminhamentos futuros.

O segundo aspecto que justifica nossa escolha pela abordagem bakhtiniana diz respeito aos membros do chamado Círculo de Bakhtin, Medvedev e Volochínov. Os interlocutores do Círculo interessavam-se por diversas manifestações artísticas e científicas e compartilhavam seus interesses nas reuniões do Círculo. Volochínov foi professor do Conservatório de Música de Vitebsk, dava aulas e publicou diversos trabalhos sobre história da música. Sollertinsky – amigo próximo do compositor russo Shostakovich – foi considerado o mais importante crítico soviético de música e teatro dos anos 1920 e 30 e sua monografia sobre o compositor austríaco Gustav Mahler é discutida até hoje devido ao seu caráter polêmico.

Entre os interlocutores de Bakhtin e os membros de seu Círculo, nós não encontraremos somente poetas, homens das letras, filósofos e linguísticas, mas também cientistas, biólogos, pintores, escultores, músicos e musicólogos. Os membros do grupo compartilhavam a paixão pela filosofia e pelo debate de ideias, e organizavam tardes “filosóficas”. O Círculo de Nevel – Vitebsk – Leningrado abarcava numerosas esferas de interesses e profissões. O musicólogo Ivan Ivanovich Sollertinsky (1902 – 1944) também era interessado em literatura e filosofia. Durante os anos 20 e 30, sua biblioteca continha diversos livros de filosofia em diferentes idiomas, incluindo clássicos do marxismo-leninismo, trabalhos de Kant, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Solov'ev etc. A pianista Marya Veniaminovna Yudina (1899 0 1970) também se sentia interessada por literatura e arquitetura, e estudava livros filosóficos de Vygotsky e Florensky inclusive. (CASSOTTI, 2010, p. 114, tradução nossa)

Muitos conceitos essenciais ao desenvolvimento dos estudos empreendidos pelo Círculo foram metaforizados e transportados da esfera musical para os estudos da linguagem por constituírem a “designação mais adequada”. Citemos, por exemplo: tonalidade, passagem, contraponto, voz(es), entonação, consonância, dissonância, ritmo, homofonia e polifonia. Este último, amplamente desenvolvido na obra Problemas da Poética de Dostoiévski (PPD) como atesta o excerto

A essência da **polifonia** consiste justamente no fato de que as **vozes**, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da **homofonia**. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento. (BAKHTIN, 2013, p. 23)

Outra evidência, a encontramos em Faraco (2010). O autor escreve um artigo discutindo sobre o conceito de ritmo adotado por Bakhtin em sua estética geral desenvolvida em “O autor e a personagem na atividade estética”. Faraco confirma o fato de que Bakhtin apropria-se de termos advindos de outras esferas e confere-lhes um sentido específico, uma “nuança semântica específica” que se somente se estabelece somente no interior deste discurso teórico.

E ritmo é, de novo, uma palavra que adquire uma nuança semântica específica no discurso teórico de Bakhtin – um sentido relativamente afastado dos sentidos descritivos do uso comum. O ritmo como realidade temporal, como ocorrência de uma repetição ordenada (a intervalos regulares) de um fenômeno, de uma atividade, de uma duração sonora (o ritmo do coração, das marés, da música, da prosa ou da poesia) perde, em Bakhtin, seu sentido descritivo (fenomênico) e incorpora um valor, uma carga axiológica. Ritmo é entendido como um ordenamento axiológico, uma modelagem, uma informação da vida.

Bakhtin toma o caráter temporal e mensurável inherente à noção de ritmo (a repetição que caracteriza o ritmo se dá a intervalos regulares – regularidade que permite mensuração e previsibilidade) e correlaciona essas propriedades com a condição de determinação inherente ao gesto estético. (idem, p.20)

O último aspecto que justifica nossa opção encontra-se ancorado nos recentes estudos sobre enunciados não-verbais e Bakhtin. Podemos citar os artigos desenvolvidos por Cassotti (2010; 2011) que discorrem sobre a linguagem musical no Círculo.

Cassotti (2010), em seu artigo “Ressonância musical no Círculo de Bakhtin: Ivan I. Sollertinsky intérprete de Mozart”, escreve sobre o modo como Sollertinsky descreve a ópera mozartiana empregando conceitos como “polivocidade” e “polidiscursividade” utilizados por Bakhtin para analisar o romance moderno:

A música, na cena da ópera lírica, corrobora a teoria de Bakhtin ao comunicar a posição ideológica ou social de um grupo ou de uma única personagem com seus vários registros estilísticos, alternância contínua de pontos de vista sobre a realidade que torna possível a “metamorfose” do trágico em cômico que é o foco de Sollertinsky no ensaio citado no início deste texto. A ópera (...) inclusive com um uso por definição improvável e artificial da linguagem verbal, com uma alternância entre partes recitadas e cantadas, evidencia o potencial narrativo do teatro musical com base na sobreposição de vários sistemas semióticos. Sobreposição com respeito à qual Sollertinsky, ao abordar o problema da dramaturgia de Mozart, revela particular interesse, com uma perspectiva que se situa “nas fronteiras” entre a música, a literatura e a filosofia, pelos movimentos contínuos de reenvio e de integração entre estas disciplinas.

Em Cassotti (2011), a autora propõe uma leitura da “obra de arte” baseando-se em textos do Círculo seu artigo se chama “Música, Responsabilidade e Interpretação no Círculo de Bakhtin: uma leitura conjunta de M. M. Bakhtin, I. I. Sollertinsky e M. V. Yudina”.

A obra “Semióse Verbivocovisual” organizada por Paula (2014) que traz um conjunto de artigos que tomam a linguagem em seu sentido amplo e propõe a análise de enunciados verbais, não verbais e sincréticos.

E podemos citar ainda, Malczynski (1999) que trata do impacto da música na constituição da teoria bakhtiniana.

Enfim, nosso trabalho orienta-se nessa vertente que comprehende que as ideias filosóficas do Círculo são bastante abrangentes e favorecem aproximações entre os diversos campos da atividade humana.

2.1 Sobre o Círculo de Bakhtin e sua filosofia da linguagem

Depreender conceitos-base do pensamento bakhtiniano não é tarefa simples. Exige muita reflexão e árduo trabalho, uma vez que os conceitos nunca estão concentrados num só texto e nunca podem ser tomados isoladamente. As bases do arcabouço teórico-reflexivo do Círculo foram se constituindo como uma malha de fios que perpassa seus diversos escritos. Porém precisamos estabelecer alguns conceitos nodais de onde partiram/partirão nossas análises, a saber: signo ideológico, enunciado e gênero discursivo.

A opção pelo embasamento teórico de nossa pesquisa na filosofia da linguagem do Círculo de Bakhtin nasce das críticas às orientações do pensamento filosófico-linguístico do início do século XX, encontradas em *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*.

Visando encontrar o objeto da filosofia da linguagem, sua natureza concreta e a metodologia adequada para estudá-lo, ou seja, isolar e delimitar a linguagem como objeto de estudo específico, Bakhtin/Voloshinov critica e distingue, na obra em questão, as duas tendências vigentes: o “subjetivismo individualista” e o “objetivismo abstrato”.

Sua crítica ao subjetivismo individualista deve-se ao fato de que os representantes desta orientação delimitam o estudo da linguagem aos atos da fala como criação individual, mera enunciação monológica isolada, expressão da consciência individual.

Em relação ao objetivismo abstrato, Bakhtin/Volochínov (2009, p. 87) examina a obra teórica fundamental de Saussure – *Curso de Linguística Geral* – publicada por seus discípulos em 1916 após a sua morte. Nela, há uma tríplice distinção: *language*, *langue* (língua) e *parole* (discurso). Entende que a linguagem não pode ser o objeto da linguística devido a seu caráter heteróclito e multifacetado, uma vez que comprehende diversos domínios; revelando-se ao mesmo tempo, física, fisiológica e psíquica; pertencente tanto ao domínio individual quanto ao

social; não se permitindo, pois, classificar em nenhuma categoria dos fatos humanos, pois não se sabe como inferir sua unidade. Considera a *langue* e a *parole* como elementos constitutivos (inseparáveis e interdependentes) da linguagem, porém afirma que a Linguística tem por único e verdadeiro objeto a língua considerada em si mesma, e por si mesma.

Devido a esse corte, a principal crítica bakhtiniana a essa orientação dar-se-á em relação à redução da linguagem a um sistema abstrato de formas. Yaguello, em sua introdução ao *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (13 ed.), afirma que “por sua crítica a Saussure e aos excessos do estruturalismo nascente, ele antecede de quase cinquenta anos as orientações da linguística moderna”.

Bakhtin/Voloshinov considera que nem a visão do mundo racionalista e mecanicista do objetivismo abstrato nem a psicologia individualista do subjetivismo, e tampouco o lugar-comum entre ambas as orientações representam a verdade. O filósofo afirma então que:

“A verdadeira substância da língua não é constituída por um sistema abstrato de formas linguísticas nem pela enunciação monológica isolada, nem pelo ato psicofisiológico de sua produção, mas pelo fenômeno social da *interação verbal*, realizada através da *enunciação* ou das *enunciações*. A interação verbal constitui assim a realidade fundamental da língua.” (BAKHTIN, 2009, p.127)

Essa interação é o que se chamará *diálogo*. Não no sentido estrito do termo como comunicação face a face de pessoas; mas em seu sentido *lato* que representa toda e qualquer comunicação verbal passando a se tornar um conceito norteador para os estudos do Círculo.

Em outro escrito do Círculo, o artigo *Discurso na vida e discurso na arte* também atribuído a Bakhtin/Voloshinov, encontramos o autor criticando os investigadores que separam forma e conteúdo; teoria e história no âmbito dos estudos literários, posteriormente, sua apreciação é ampliada aos estudos da teoria da arte em geral. O autor afirma, então, que dois pontos de vista falaciosos devem ser rejeitados: o primeiro que é definido pela *fetichização da obra de arte enquanto artefato*; e o segundo que se limita ao estudo da psique individual do criador ou do contemplador.

Pode-se observar que o primeiro grupo restringe seu objeto de estudo à estrutura da obra em si conferindo ao puramente material o *status* de “vanguarda da comunicação estética”. Preocupam-se com o estudo da forma, da forma do material; assumindo, assim, a materialidade sob um ponto de vista linguístico estritamente abstrato, ignorando o contexto social/histórico em que é concebido. Em contrapartida, o segundo grupo, que tenta encontrar o estético na

psique individual do criador ou do contemplador, incorre no mesmo equívoco de tentar *descobrir o todo na parte*. O autor conclui então:

“(...) o artístico na sua total integridade não se localiza nem no artefato nem nas psiques do criador e contemplador consideradas separadamente; ele contém todos esses três fatores. O artístico é uma forma especial de interrelação entre criador e contemplador fixada em uma obra de arte.” (BAKHTIN/VOLOSHINOV, *Discurso na vida e discurso na arte*. p. 3).

Essa interrelação proposta pelo autor é difícil de ser conseguida nos meios artísticos em geral. Os mesmos impasses encontrados pelo Círculo de Bakhtin em relação aos estudos da linguagem verbal são, também, debatidos por estudiosos da análise musical:

Teria a música um significado? Esta questão tem sido debatida desde que a música se tornou um objeto dos estudos discursivos. Estudiosos de estética, filósofos, historiadores, semióticos, e sociólogos da música possuem, cada qual, sua opinião. Atualmente, musicólogos com determinada convicção têm se dedicado a essa tarefa. Alguns pensam que o significado musical é intrínseco, outros argumentam que os significados são extrínsecos. Alguns acreditam que a música é autônoma ou relativamente autônoma enquanto outros insistem que em todos as produções musicais carregam traços sociais e históricos. (AGAWU, 2009, p. 3, tradução nossa)

Conceber a *canção* a partir da filosofia da linguagem do Círculo de Bakhtin é entendê-la como uma totalidade artística que possui uma realidade material e que também reflete e refrata uma realidade exterior. É compreendê-la como um enunciado repleto de signos; pois sem signos não há ideologia. Tudo o que é ideológico possui um valor semiótico.

Cada signo ideológico é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também um fragmento material dessa realidade. *Todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material*, seja como som, como massa física, como cor, como movimento do corpo ou como outra coisa qualquer. (...) Um signo é um fenômeno do mundo exterior. O próprio signo e todos os seus efeitos (todas as ações, reações e novos signos que ele gera no meio social circundante) aparecem na experiência exterior. Este é um ponto de suma importância. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2009, p. 33)

Podemos vislumbrar, na citação acima, o princípio da alteridade tão caro à teoria dialógica bakhtiniana. Bakhtin/Volochínov afirmam que o signo ocasionará ações, reações e novos signos no meio circundante, isto é, produzirá interferências no meio social e solicitará respostas, reações. A *canção* pode, então, ser entendida como enunciado ideológico que possui uma dupla materialidade (pelo menos) – a verbal (constituída pela letra do poema) e a musical (concretizada pelos elementos musicais que a constituem: melodia, harmonia, ritmo,

acompanhamento, etc.) – e que se constitui numa interação, visto que “responde a alguma coisa, refuta, confirma, antecipa as respostas e objeções potenciais, procura apoio, etc.” (Ibid., p. 128). Sob esse viés responsivo, Bakhtin estabelece o conceito de enunciado como “uma unidade real da comunicação discursiva” (2011, p. 270), “um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados” (Ibid., p. 272).

Ao tratar do “problema” dos gêneros do discurso verbal e ao propor uma possível definição, Bakhtin afirma que a língua vem enformada por meio de enunciados (sejam eles orais e escritos) concretos e únicos.

O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo da atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua mas, acima de tudo por sua construção composicional. (BAKHTIN, 2011, p. 261)

Bakhtin descreve a “enformação” das unidades mínimas da língua nas fronteiras do enunciado. Em nosso caso, em se tratando de um objeto cuja produção de sentidos convoca as linguagens verbal e musical, o enunciado enformará unidades mínimas significativas (ou não) tanto do sistema da língua (fonemas, palavras, sentenças), quanto do sistema musical (frases, motivos, períodos, sentenças)¹⁸. Essa delimitação do enunciado ocorre para que o enunciado se constitua como único, real e seja uma massa firme, passível de organização interna e desse modo não se confunda com outras obras a ele vinculadas. Vale ressaltar que sob a abordagem bakhtiniana somente o enunciado é a unidade real da comunicação discursiva. As unidades mínimas que o compõem produzirão sentidos em relação ao todo enunciado e a mesma unidade inserida em outro contexto poderá produzir efeito de sentido distinto.

O autor, então, complementa:

Complexas por sua construção, as obras especializadas dos diferentes gêneros científicos e artísticos, a despeito de toda a diferença entre elas e as réplicas do diálogo, também, são, pela própria natureza, unidades da comunicação discursiva: também estão nitidamente delimitadas pela alternância dos sujeitos do discurso, cabendo observar que essas fronteiras, ao conservarem sua precisão externa, adquirem um caráter interno graças ao fato de que o sujeito discurso – neste caso o autor de uma obra – aí revela a sua individualidade no estilo, na visão de mundo, em todos os elementos da ideia de sua obra. Essa marca da individualidade, jacente na obra, é o que cria princípios interiores específicos que a separam de outras obras a ela vinculadas no processo de comunicação discursiva de um dado campo cultural: das obras dos predecessores nas quais o autor se baseia, de outras obras da mesma

¹⁸ Os termos relativos à linguagem musical serão explicitados mais adiante na parte analítica do presente trabalho à medida que forem sendo solicitados.

corrente, das obras das correntes hostis combatidas pelo mesmo autor, etc. (*Ibid.*, p. 279)

Na sequência, Bakhtin destaca três peculiaridades que distinguem as unidades da língua e o enunciado como unidade da comunicação discursiva. Pretendemos ampliar estas reflexões para nosso objeto de estudo, a *canção*, e para as unidades mínimas (verbais e musicais) que a compõem.

A primeira peculiaridade é a *alternância dos sujeitos do discurso* que diz respeito aos limites do enunciado. O autor afirma que todo enunciado – desde as réplicas do diálogo cotidiano face a face até os mais complexos – possuem um *começo absoluto* e um *fim absoluto* (*Ibid.*, p. 275): “antes do seu início, os enunciados de outros; depois de seu término os enunciados responsivos de outros (ou ao menos uma atitude responsiva). Desse modo, o enunciado é inserido na realidade como parte de uma cadeia discursiva ininterrupta, num diálogo incessante com enunciados de todas as naturezas, enunciados que o constitui e enunciados que serão por ele constituídos. Os limites dos enunciados que constituem nosso *corpus* são muito bem definidos: seu começo absoluto é o primeiro compasso e seu fim absoluto, o último.

A segunda peculiaridade do enunciado é a *conclusibilidade*. A conclusibilidade diz respeito à inteireza acabada do enunciado que suscita a possibilidade de resposta, ou pelo menos, uma compreensão/atitude responsiva. Esta peculiaridade compõe-se de três elementos intrinsecamente vinculados: (a) a exauribilidade do objeto e do sentido; (b) o projeto de discurso do autor e (c) as formas típicas compostionais e de gênero do acabamento. (a) A exauribilidade aponta para um possível esgotamento do sentido do enunciado o que ocorre de maneiras muito diversas nas esferas cotidianas e nas esferas artísticas (ou que levem em conta o fator criativo). Nas esferas cotidianas, por exemplo em perguntas de caráter meramente fático, este esvaziamento do sentido pode ser quase completo tão logo o enunciado seja proferido. Em relação às esferas de criação artística este esgotamento só é possível em graus muito relativos. Porém quando o autor-criador (compositor) encerra a significação intencionalmente num determinado tema, esta passa a ter uma conclusibilidade específica, concreta e real. A título de exemplo, podemos citar em nossas canções a presença da lenda do Boto que já foi contada e será recontada das mais diversas tornando-se um objeto de sentido inesgotável, inexaurível. Mas quando a lenda do Boto passa a constituir o tema da canção “Foi Bôto, Sinhá”, esta adquire uma conclusibilidade relativa, um final absoluto, que se dará no último compasso do enunciado e que terá uma extensão de acordo com o *projeto discursivo do autor-compositor* que determinará o todo do enunciado. Este segundo elemento, (b) a *intenção discursiva*, é que

determinará diversas características do enunciado: a escolha do seu objeto, seus limites e a sua exauribilidade e também a escolha da forma do gênero. Este elemento aparecerá nos textos bakhtinianos dos anos 1920 sob o nome de *forma arquitetônica* e será abordado posteriormente com maiores detalhes quando tratarmos de sua diferenciação com *forma composicional*. O terceiro elemento da conclusibilidade do enunciado é a (c) *escolha de uma forma típica composicional e de gênero de acabamento*. O enunciado só ocorre dentro de um gênero determinado e cada campo da comunicação discursiva desenvolve seus próprios gêneros. Isto significa que todo enunciado, por mais individual que seja, será materializado por meio de uma forma genérica relativamente estável, uma forma típica de construção do todo. Acreditamos que a *canção*, enquanto gênero discursivo, seja uma dessas formas típicas, relativamente estáveis.

A terceira peculiaridade do enunciado é a *relação do enunciado com o próprio autor e com outros participantes da comunicação discursiva*. Fica evidente aqui o fato de que para os estudos bakhtinianos a *autoria* é um conceito importante. Bakhtin deixa claro que as unidades mínimas que estruturam o enunciado não pertencem a ninguém se estiverem desvinculadas do contexto comunicativo. Somente quando articuladas e funcionando como um enunciado total é que estas unidades produzirão sentido diante do autor, sujeito discursivo que na interação dialógica pressupõe o outro, pressupõe uma atitude respondativa.

Podemos constatar, a partir do explicitado, que o conceito de enunciado surge atrelado ao conceito de gênero discursivos. Bakhtin considera:

Todo enunciado é um elo na cadeia da comunicação discursiva. É a posição ativa do falante nesse ou naquele campo do objeto e do sentido. Por isso cada enunciado se caracteriza, antes de tudo, por um determinado conteúdo semântico-objetal. A escolha dos meios linguísticos e dos gêneros de discurso é determinada, antes de tudo, pelas tarefas (pela ideia) do sujeito do discurso (ou autor) centradas no objeto e no sentido. É o primeiro elemento do enunciado que determina as suas peculiaridades estilístico-composicionais. (2011, p. 289)

Todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional – estão indissoluvelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciado, os quais denominados gêneros do discurso. (Ibid., p. 261)

Ao olharmos para a *canção* como um gênero temos que levar em conta seus elementos constitutivos: o conteúdo temático, o estilo individual, a construção composicional (forma composicional ou composição), a forma arquitetônica e autoria.

O conteúdo temático, ou tema, é o elemento que portará o substrato semântico-objetal do enunciado e que determinará a escolha dos elementos verbo-musicais (estilo) e da forma composicional do gênero (canção). O tema não é um objeto da língua(gem) verbal e tampouco musical, ele ultrapassa esta materialidade é da natureza do enunciado. As unidades materiais que compõem o enunciado só produzem sentido quando inseridas no contexto da comunicação discursiva, como já dito anteriormente. Medviédev (2012, p. 196) ressalta em *O método formal nos estudos literários*: “o tema de uma obra é o tema do todo do enunciado, considerado como determinado ato sócio histórico. Por conseguinte, o tema é inseparável tanto do todo da situação do enunciado quanto dos elementos linguísticos”. A unidade temática de uma canção não pode estar desvinculada do contexto sócio cultural que a circunscreve, o enunciado não ocorre alheio às circunstâncias espaço-temporais.

No plano expressivo temos o estilo e a composição.

O estilo é um elemento que manifesta a individualidade do autor-compositor. Porém nem todos os gêneros possuem essa característica de apreender um estilo individual como, por exemplo, as formas padronizadas da língua tais como a ordem militar, ou documentos oficiais. Em contrapartida os gêneros artísticos são os que mais se prestam à expressão da individualidade, já que a marca autoral é um dos objetivos destes gêneros. Em *O autor e o herói na atividade estética* Bakhtin concebe o estilo sob o viés artístico e o define como o “conjunto operante de procedimentos de acabamento”. O estilo é um dos elementos pelos os quais o compositor demonstrará as qualidades artísticas de seu metiê. “Chamamos estilo a unidade constituída pelos procedimentos empregados para dar forma e acabamento ao herói [conteúdo temático] e ao seu mundo e pelos recursos, determinados por esses procedimentos, empregados para elaborar e adaptar (para superar de modo imanente) um material” (1992, p. 208). Como nossa pesquisa ocupa-se de enunciados musicais, portanto artísticos; um de nossos objetivos é identificar ao longo das análises as marcas do estilo de Waldemar Henrique ou estilo waldemarenriquiano.

A forma composicional, ou composição, não deve ser confundida com forma arquitetônica. A forma composicional vincula-se à organização da materialidade e com as unidades mínimas de natureza verbal e musical. Ela organiza a materialidade semiótica em função de um conteúdo e do projeto enunciativo do autor-compositor. Grillo explicita:

A forma arquitetônica comprehende a individualização do objeto estético em uma totalidade pelo autor-criador e pelo leitor, processo que envolve valores cognitivos e éticos da vida e acabamento estético. A forma composicional realiza uma forma arquitetônica, na organização do material semiótico (verbal, visual, sonoro, etc) em um todo, do qual cada uma das partes dirige-se a um fim. (2012, p. 243)

Sobral corrobora:

Os vários elementos expostos permitem ver que o evento discursivo estético, além de transfigurar o mundo, como faz todo discurso, o transfigura nos termos de um “protocolo” que é a obra estética (seja prosaica ou poética), um protocolo que tem suas regras específicas: partindo do conteúdo, do material e da forma, a obra estética tem seu ponto alto na forma do conteúdo, que apresenta o conteúdo (o mundo humano transfigurado) em termos de uma dada concepção arquitetônica (a forma do objeto estético) que recorre a uma dada forma composicional (a forma do objeto exterior) e ao material verbal. (SOBRAL, 2009, p. 61)

Outra discussão importante diz respeito à formação dos gêneros secundários e sua estreita relação com os gêneros primários.

Os gêneros discursivos secundários (complexos – romances, dramas, pesquisas científicas de toda espécie, os grandes gêneros publicísticos, etc.) surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito) – artístico, científico, sociopolítico, etc. No processo de sua formação eles incorporam e reelaboram diversos gêneros primários (simples), que se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata. (BAKHTIN, 2011, p. 263)

As lendas e mitos, que são incorporados pelas canções, pertencem à modalidade dos gêneros primários vinculando-se à tradição oral de um povo, uma vez que são formados nas condições da comunicação discursiva imediata, cotidiana, transmitidos de pai para filho.

Câmara Cascudo (1988, p. 434) define lenda como um

Episódio heróico ou sentimental com o elemento maravilhoso ou sobre-humano, transmitido e conservado na tradição oral popular, localizável no espaço e no tempo. (...) Conserva as quatro características do conto popular (marchen, folk-tale): Antigüidade, Persistência, Anonimato, Oralidade. Os processos de transmissão, circulação, convergência, são os mesmos que presidem a dinâmica da literatura oral.

Convém salientar que os diversos gêneros da literatura oral (poesias, mitos, lendas, causos, adivinhações, etc.) conservarão as quatro características do conto popular: a antiguidade, a persistência, o anonimato e a oralidade. A antiguidade relaciona-se ao fato de que a narrativa oral não pode ser precisada no tempo, há de haver uma indecisão cronológica pontual. A persistência diz respeito à resistência ao esquecimento e à manifestação sempre constante da do episódio num ou outro lugar, numa e noutra época; à sua sobrevivência diante da ciência e da razão. O anonimato se refere à ausência de autoria. E a oralidade, ao modo de transmissão oral como já dito anteriormente.

Ao serem incorporadas pelas canções, os mitos e lendas são reelaborados. Eles perdem a ligação imediata com a realidade concreta e os enunciados reais alheios. Tais narrativas mantêm sua forma e seu significado cotidiano apenas como elemento integrante do conteúdo temático da canção, integram a realidade concreta apenas por meio da totalidade da canção, isto é, como acontecimento artístico, enunciado verbo-musical, e não como “causo” oral, pertencente à esfera cotidiana. A lenda e a canção são dois enunciados relacionados a diferentes campos da atividade humana, à literatura oral e ao universo cancioneiro (lítero-musical), porém esta alimenta-se daquela, visto que

Os sistemas ideológicos constituídos da moral social, da ciência, da arte e da religião cristalizam-se a partir da ideologia do cotidiano, exercem por sua vez sobre esta, em retorno, uma forte influência e dão assim normalmente o tom a essa ideologia. Mas, ao mesmo tempo, esses produtos ideológicos constituídos conservam constantemente um elo orgânico vivo com a ideologia do cotidiano; alimentam-se de sua seiva, pois, fora dela, morrem, assim como morrem, por exemplo, a obra literária acabada ou a idéia cognitiva se não são submetidas a uma avaliação crítica viva. (BAKHTIN/VOLOCHÍNOV, 2009 [1929], p.123)

Aspecto relevante é o fato de que mesmo sendo um gênero secundário, complexo, artisticamente elaborado, a canção tentará “se passar” por uma representação convencional das lendas e mitos, gêneros de discurso primários. A *canção* é um gênero secundário com “características” de primário o que provoca um efeito de sentido de naturalidade, de inacabamento. Esse efeito de sentido será produzido, em algumas canções, por meio da escolha de uma variante linguística não-padrão e pela seleção de palavras e expressões regionais que são de uso corrente na Amazônia. No capítulo analítico de nosso trabalho, retomaremos este tópico e enfocaremos o modo como os discursos de outros são introduzidos no discurso da canção.

O último aspecto do enunciado/gênero que, por ora, destacaremos é o seu direcionamento. O enunciado encontra-se orientado em relação aos seus ouvintes e sua constituição pressupõe uma audiência. Bakhtin chamará essa característica de *endereçamento*. As canções pressupõem uma audiência. O compositor está comprometido com um projeto discursivo concreto que se materializará num espaço e tempo reais em que as canções serão executadas e estarão ligadas a alguma esfera de recepção. O enunciado está, desse modo, não apenas voltado para seu interior, mas devido ao dialogismo está voltado para os discursos dos outros. Os antecedentes e os subsequentes.

O enunciado é um elo na cadeia da comunicação discursiva e não pode ser separado dos elos precedentes que o determinam tanto de fora quanto de dentro, gerando nele atitudes responsivas diretas e ressonâncias dialógicas.

Entretanto, o enunciado não está ligado apenas aos elos precedentes mas também ao subsequentes da comunicação discursiva. (BAKHTIN, 2011, p. 300)

2.2 Elementos materiais do discurso da canção

De acordo com Kimball (2006, p. 3), ao analisarmos uma canção devemos levar em conta cinco elementos: melodia, harmonia, ritmo, acompanhamento e poetas/textos¹⁹.

2.2.1 Melodia

Para Machado (1997, p. 1), melodia é “a combinação de sons sucessivos (dados uns após os outros)”, ou seja, diz respeito à disposição diacrônica dos sons. Bennett (*ibid.*) toma emprestada sua definição de melodia como sendo uma “sequência de notas, de diferentes sons, organizadas numa dada forma de modo a fazer sentido musical para quem escuta”. Quando cantamos uma canção conhecida, sem acompanhamento instrumental, estamos executando a melodia dessa canção ou quando ouvimos cantoção (gregoriano) estamos ouvindo a melodia.

Numa canção para canto e piano, a melodia não ficará exclusivamente a cargo do cantor. Em diversas peças, a introdução ficará sob responsabilidade do piano que realizará a melodia que, posteriormente, será executada pelo cantor. Em outros casos, o piano executará a melodia juntamente com o cantor em boa parte da peça. Um bom exemplo é nossa “**Lenda Amazônica nº 6 – Curupíra**”. No compasso 1 o piano executa uma linha melódica que será executada novamente ao longo da canção, porém dobrando com o cantor.



Exemplo 5 – Compasso 1 - “Lenda Amazônica nº 6 – Curupíra” – Melodia com o piano

¹⁹ Cf. nota 20, p. 16.



Exemplo 6 - Compasso 3 - “Lenda Amazônica nº 6 – Curupira”
Melodia escrita para o cantor e com piano (mão direita) dobrando, ou vice-versa.

A organização, o contorno e a forma da linha melódica produzirão múltiplos sentidos na construção do discurso musical. No exemplo acima, o sobe e desce da altura das notas musicais dão indícios da caminhada desgovernada do eu-lírico que é confundido pelas peripécias do curupira.

Nas canções, a melodia estará estritamente vinculada à articulação vocal. Ela poderá ser escrita de modos diversos favorecendo este ou aquele modo de cantar. Quando temos uma peça com a inscrição *Recitativo* (ou ainda *parlando*, *declamando*, *quasi falado*, etc.) significa que o compositor deseja que imprimamos ao trecho ou à canção um estilo de cantar mais próximo da fala. Em contrapartida, há obras que solicitam do intérprete execuções bem líricas e melodiosas.

Outro aspecto que deve ser observado é se a canção é predominantemente silábica (uma nota por sílaba) ou melismática (várias notas por sílaba).

2.2.2 Harmonia

“Harmonia ocorre quando duas ou mais notas de diferentes sons são ouvidas ao mesmo tempo, produzindo um acorde” (BENNETT, 1986, p. 11), isto é, a execução simultânea dos sons. Enquanto a melodia organiza os sons num eixo diacrônico, a harmonia levará em conta a organização dos sons num eixo sincrônico, ou seja, para a harmonia importam as duas dimensões do som no tempo.

A partir do momento em que temos duas ou mais notas sendo executadas simultaneamente as relações entre os sons mudarão, pois teremos duas linhas melódicas, duas vozes que estarão em concordância ou dissonância. Acordes organizados dentro de centros tonais que lhes conferirão funções de tensão ou repouso. A partir da relação “harmônica” e

tonal entre os sons é que podemos falar em polifonia e isso se dá no início do século XVI quando à voz principal, é adicionada uma segunda voz.

A passagem do modal ao tonal acompanha aquela transição secular do mundo feudal ao capitalista e participa, assim, da própria constituição da idéia moderna de história como progresso. A formação gradativa do tonalismo remonta à polifonia medieval e se consolida passo a passo ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII (quando se pode dizer que o sistema está constituído). Na segunda metade do século XVIII e começo do século XIX, à época do estilo clássico que vai de Haydn a Beethoven, o tonalismo vigora em seu ponto de máximo equilíbrio balanceado (no contexto da música “erudita”). (WISNIK, 1989, p. 105)

Olhando panoramicamente, o tonal é o mundo onde se prepara, se constitui, se magnifica, se problematiza e se dissolve a grande diacronia: o tempo concebido em seu caráter antes de mais nada evolutivo. É o mundo da dialética, da história, do romance. Olhado internamente, o discurso tonal é também o discurso progressivo, “narrativo”, subordinante, baseado na expansão do movimento cadencial, no desdobramento seqüencial, no princípio do desenvolvimento. (Ibidem, p. 106).

Por meio dos elementos harmônicos podemos verificar os contrastes nas obras musicais, verificar se são recorrentes os acordes, se são dissonantes ou consonantes, os esquemas tonais e modulações; e as produções de sentido deles decorrentes.

2.2.3 Ritmo

O ritmo é um elemento *sine qua non* existência da música uma vez que esta está organizada no tempo. A organização dos sons no tempo determina o ritmo de uma música, ou seja, o ritmo é a disposição ordenada (ou desordenada) dos sons. Bennett assim define este elemento:

A palavra ritmo é usada para descrever os diferentes modos pelos quais um compositor agrupa os sons musicais, principalmente do ponto de vista da duração dos sons e de sua acentuação. No plano do fundo musical, haverá um batida regular, a pulsação da música (ouvida ou simplesmente sentida), que serve de referência ao ouvido para medir o ritmo. (BENNETT, 1986, p. 12)

Em relação às canções, muitas vezes o ritmo pode ser denotado pelas sílabas tônicas ou pela versificação e valer-se-á o compositor deste elemento a fim de realizar uma perfeita ligação entre a organização dos acentos das palavras e a acentuação da melodia.

2.2.4. Acompanhamento

O “acompanhamento”, em nosso *corpus*, diz respeito à parte que será executada pelo piano (pianista) na *performance* da canção. Observar este material é de suma relevância em nossa análise, uma vez que acreditamos que o pianista não é um mero acompanhador mas que ele contribui significativamente para a produção de sentidos como já explicitado no item 1.3, em que tratamos da evolução do *lied*.

Muitas vezes, a definição do ritmo ficará a cargo do acompanhamento pianístico; em outros casos o piano compartilhará elementos com o cantor e executando a melodia em colaboração.

2.2.5 Poetas e poemas

O trabalho desenvolvido por Kimball (2006) leva em conta diversos compositores, de diversas nacionalidades, em diversas épocas. A autora elenca alguns aspectos aos poemas das canções, como por exemplo: (a) a escolha dos textos, isto é, como um compositor escolhe determinado texto de determinado poeta, o que é muito comum em relação às canções de câmara, aos *lieder*, às *melodies*; (b) o tratamento prosódico que o compositor deverá realizar nos poemas; (c) adaptações de prosas, caso o material verbal seja originário de narrativas. Em nossas análises o único caso em que o poema foi tomado de outro autor é em “Foi Bôto, Sinhá”, cujos versos são de autoria de Antonio Tavernard. Porém, não há problemas prosódicos ou de versificação conforme demonstraremos na análise do poema. Outrossim, Tavernard fora um grande letrista no Pará do início do século XX e sobre essa relação com WH diz Claver Filho (1978, p. 88)

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 desdito 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

3 LER A CANÇÃO COM OS OLHOS DO GÊNERO

Ao elegermos a assertiva acima como mote deste capítulo, estamos assumindo o fato de que nossas canções são fatos sociais. Elas foram produzidas, circulam e são recebidas em contextos específicos. A canção se situa num tempo-espacô de produção e está atrelada a um projeto de dizer endereçado a uma audiência situada num tempo-espacô. Assim, para entendermos a “obra de arte” como um fato social não podemos rechaçar seu funcionamento nas esferas de produção, circulação e recepção.

Optamos, desse modo, por partir do todo para as partes, por entender os elementos constitutivos da canção a partir do “todo orgânico” do enunciado captando sua orientação na/para a realidade, na/para a vida, tentando encontrar o seu lugar na existência. Compreender a canção na dinamicidade da comunicação discursiva é apreender uma parte da realidade, um modo específico de visualizá-la.

Depois, entraremos nos pormenores relativos ao conteúdo temático, à forma composicional e ao estilo.

3.1 Gênero: canção

As canções que analisamos foram produzidas no Rio de Janeiro entre 1930 e 1945. Compostas graficamente pela editora E. S. Mangione correspondem ao padrão de circulação das canções do período. Possuem capa, duas páginas internas (partitura) e contracapa como descrito acima. A canção popular urbana possui, geralmente, curta duração em suas duas formas de registro: gráfico e fonográfico. O comércio de partituras era realizado por grandes casas editoriais que concebiam produtos de fácil acesso e rápida circulação. Podemos observar na contracapa de “Cobra-grande” a variada lista de partituras para serem executadas por canto e piano.

Em relação ao padrão fonográfico, outra forma de suporte muito ligada às partituras, o tempo de duração não poderia extrapolar três minutos já que os discos em 78 RPM não comportavam registro superior.

Aquilo que hoje chamamos de música popular, em seu sentido amplo, e, particularmente, o que chamamos “canção” é um produto do século XX. Ao menos sua forma “fonográfica”, com seu padrão de 32 compassos, adaptada a um mercado urbano e intimamente ligada à busca de excitação corporal (música para dançar) e emocional (música para chorar, de dor ou alegria...). A música popular urbana reuniu uma série de elementos musicais, poéticos e performáticos da música erudita (*o lied*, a *chançon*, árias de ópera, *bel canto*, corais etc.), da música “folclórica” (danças dramáticas camponesas, narrativas orais, cantos de trabalho, jogos de linguagem e quadrinhas cognitivas e morais e do cancionista “interessado” do século XVIII e XIX (músicas religiosas ou revolucionárias, por exemplo). Sua gênese, no final do século XIX e início do século XX, está intimamente ligada à urbanização e ao surgimento das classes populares e médias urbanas. Esta nova estrutura socioeconômica produto do capitalismo monopolista, fez com que o interesse por um tipo de música, intimamente ligada à vida cultural e ao lazer urbanos, aumentasse. A música popular se consolidou na forma de uma peça instrumental ou cantada, disseminada por um suporte escrito-gravado (partitura/fonograma) ou como parte de espetáculo de apelo popular, como a opereta e o *music-hall* (e suas variáveis). (NAPOLITANO, 2002, p. 12 – 13)

As canções produzidas neste contexto estavam sujeitas, pois, ao modo como eram veiculadas, e aos contextos em que eram executadas. Comumente ligadas ao lazer, eram apresentadas em rádios, cassinos e mesmo no ambiente doméstico tocadas ao piano ou nas eletrolas. Elas fervilhavam, incentivadas pelo Governo Getulista e sua política de expansão do “nacional” nos ares da capital do Brasil.

A boa resposta do mercado a essa criação de sons “populares” estimulou as fábricas de discos estrangeiras e seus concessionários no Brasil à procura de novidades na área das músicas regionais, que passavam a ser produzidas para todos os gostos: tanguinhos de Ernesto Nazareth, canções e toadas “sertanejas” de Marcelo Tupinambá e Hekel Tavares para a classe média mais refinada; cocos, emboladas, maxixes, batuques, valsas, mazurcas e quadrilhas de festas de S. João, modinhas, sambas e marchas de Carnaval para a heterogênea massa menos exigente distribuída pelas camadas que compunham a baixa classe média e o povo de maneira geral.

(...)

A expansão dessa produção de gêneros de música de sabor brasileiro destinado às cidades (...) foi favorecida logo em inícios da década de 1930 pelo aparecimento dos rádios providos de válvulas elétricas de amplificação, que permitiam uma recepção muito mais clara, através de auto falantes.

(...)

Transformada, assim, em artigo de consumo nacional vendido sob a forma de discos, e como atração indispensável para a sustentação de programas de rádio (inclusive com público presente, no caso dos programas de auditório) e do ciclo de filmes musicados mais tarde preconceitosamente conhecidos como “chanchadas carnavalescas”, a música popular brasileira iria dominar o mercado durante todo o período de Getúlio Vargas – 1930 - 1945 –, em perfeita coincidência com a política econômica nacionalista de incentivo à produção brasileira e a ampliação do mercado interno. (TINHORÃO, 1998, p. 298)

Assim, temos que considerar que a canção popular urbana é o gênero por meio do qual múltiplos enunciados “enformarão” seus elementos constitutivos e, desse modo, compreendemos qual parcela da realidade é apreendida - refletida e refratada - por tal gênero,

bem como, a gama de combinações que essa apreensão pode resultar. Assim, o modo de circulação também define o gênero.

Ao eleger um gênero, o autor (compositor) encarna um modo de semiotizar a realidade de acordo com seu projeto de dizer que não é somente seu, mas está inserido em esferas de comunicação discursiva que dita padrões, estilos, formas. Veja o fato de que o gênero por nós analisado é a canção mas que se materializa sob a forma de partituras e discos com características bem definidas. As partituras que mais circulavam eram, como nossos exemplares, compostas de capa, duas páginas e contracapa; e os registros fonográficos com uma canção, apenas, por lado do disco e com no máximo 3 minutos. Observamos que essa dupla circulação (gráfica e sonora) da canção acontecia de maneira quase inseparável.

Além disso, há que se levar em conta que um gênero sempre se constitui a partir de outros gêneros anteriores que o (con)formam e pressupõe, por meio de seu autor, as possíveis relações dialógicas futuras que serão estabelecidas a partir desta escolha, já que há uma memória de futuro implicada no ato de escolher um gênero.

Uma vez que os gêneros são tão frequentemente adaptados a partir de gêneros anteriores, eles podem conter o potencial para reassumir o seu uso passado e, portanto, para definir uma experiência presente de um modo adicional. Alguns gêneros prestam-se facilmente a esse tipo de “bivocalização”; recobram velhos contextos ou insinuam a possibilidade de contextos novos. O potencial insuspeito de um gênero pode ser usado igualmente para “reacentuar” uma voz. Esse processo é parte comum tanto da vida psíquica individual, na qual chegamos ao nosso próprio discurso interior reacentuando os discursos dos outros, quanto da vida social coletiva, na qual ele serve como método para adaptar lições de um tipo de experiência a outro. (MORSON e EMERSON, 2008, p. 310)

Portanto, nos referimos à canção popular urbana, sob a concepção genérica de Bakhtin, enxergando-a como um enunciado relativamente estável que possui conteúdo temático, estilo e forma de composição relativamente estáveis e estes elementos estão articulados, arquitetados dentro de um projeto discursivo do enunciador.

3.2 Lendas: um tema comum

Dentre os elementos que constituem o gênero, Bakhtin sustenta o tema é aquele que portará sua carga semântica-objetal, isto é, o que garante que o enunciado é um objeto de sentido situado no tempo e no espaço. O tema de uma obra é o tema do todo do enunciado, considerado como ato sócio-histórico determinado. Por conseguinte, “o tema é inseparável tanto do todo da situação do enunciado quanto dos elementos linguísticos”.

Nas canções analisadas, observamos que as lendas (provavelmente recolhidas na própria Amazônia e pertencentes ao imaginário de WH) representam unidades temáticas verbais de suma relevância para a compreensão temática do todo da canção. Essa delimitação temática regional é tão importante que nomeia a série de canções produzidas pelo compositor na década em questão: As “Lendas Amazônicas”. Estaria WH criando um novo gênero: a canção amazônica?

Antes de tentarmos responder a este questionamento, citamos Morson e Emerson (2008, p. 307) a partir do modo como compreendem o funcionamento dos gêneros.

Gêneros são o resíduo de um comportamento passado, um acréscimo que molda, guia, e coage o comportamento futuro. Bakhtin usa uma série de metáforas para descrever a origem e a natureza dos gêneros; compara-os a “cristalizações” de interações anteriores e refere-se a eles como “eventos congelados”. Sua forma não é mera forma, é efetivamente “conteúdo estereotipado, congelado, velho (familiar) [...] que serve como uma ponte necessária ao conteúdo novo, ainda desconhecido”, porque é “uma velha visão do mundo congelada, familiar, e compreendida de uma maneira geral” (MHS, p. 165).

Os gêneros propiciam um campo específico para a atividade futura, e essa atividade nunca é apenas a “aplicação” ou “instantização” ou repetição de um padrão. Os gêneros contêm recursos generalizáveis de eventos particulares; mas ações ou enunciados específicos devem usar esses recursos para concretizar novos propósitos em cada ambiente irrepetível. Cada enunciado, cada uso de um gênero, requer trabalho real; começando com o dado, algo diferente deve ser criado.

O gênero em questão é a canção. Este pressupõe uma “relativa estabilidade” de elementos combinados para ser canção como, por exemplo, a síntese verbo-musical. Podemos notar que as canções enquanto gêneros, invocam as lendas como unidades temáticas. Porém, sob o aspecto composicional formam-se a partir de elementos verbais e musicais. WH confere às canções o qualificativo “amazônica(s)” quando de sua chegada ao Rio, quando seu trabalho ainda não era conhecido. Notemos que a partir da canção “Curupira” de 1935, quando já possuía certo reconhecimento nos meios de circulação dominantes, não atribui às canções o adjetivo regional. Chama-as apenas de “canção”. Logo, o compositor não fundara novo gênero mas apenas utilizava-se de um gênero corrente, a canção, para desenvolver sua temática.

Em relação às lendas, não basta sua compreensão para um entendimento do todo temático do enunciado. Faz-se necessário compreender cada uma delas, o modo como funcionam na vida e no imaginário dos povos Amazônicos, sua incorporação na composição das canções e seu deslocamento de um lugar regional a fim de se tornar uma identidade nacional.

Na Amazônia “existe uma construção diária de imaginários destes povos que são de cultura essencialmente oral e têm a ver com o desenvolvimento atual de suas vidas. Nestas construções, a história, os temores e as expectativas das comunidades vão se juntando, num imaginário que incorpora as vidas individuais ao destino do povo”. (PIZARRO, 2012, p. 194).

Entender cada lenda, saber o que significam e como funcionavam são condições *sine qua non* para compreender as canções. Prova disso é o projeto de dizer dos autores (WH e Editora E. S. Mangione), que aliado à ideologia nacionalista do Governo Getúlio, traz o relato da lenda como unidade temática, composicional e até estilística das capas produzidas. As lendas, deslocadas de seu *topos* regional e incorporadas a um *topos nacional*, deveriam ser compreendidas já que seu tom primitivista ressoava nas canções conferindo-lhes, também, uma entonação nacional, singular, no que se diz respeito a sua pertença a uma cultura brasileira genuína.

Assim, o tema, como elemento constitutivo de “enunciados relativamente estáveis”, orienta a compreensão das unidades temáticas verbais em associação com as unidades temáticas musicais. Ele não se constitui desses significados somente, mas eles contribuem para sua compreensão como um todo de sentido, um todo inserido no discurso e nos orienta a perceber cada unidade temático-composicional como portadoras de significação: caso das escalas que figurativizam o movimento da “Cobra Grande” ou do movimento do embalo da tipoia sugerido na partitura de “Tamba-tajá”.

3.3 Descrição das capas e contracapas canções

A capa da Lenda Amazônica nº1 – Foi Bôto, Sinhá! (Vide Anexo 1) traz no topo, em caixa alta, e com fonte destacada o título “Foi Bôto, Sinhá”. Abaixo em letras menores vem escrito o gênero musical a que se refere: “TOADA-AMAZONICA”. Toada, segundo Andrade (1989, p. 518), quer dizer cantiga sem forma fixa que se distingue geralmente pelo caráter melancólico, dolente, arrastado. Segue-se um box no qual vem inscrita o relato da lenda do boto.

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

Nessas noites, ouve-se bem
alto o chôro do Tajá-panema,
a planta alma da beira dos
rios, avisando a população
do mal que se aproxima...

Há, depois, alinhadas à esquerda e à direita, respectivamente, a autoria da canção: música de Valdemar Henrique²⁰ (sic) e letra de Antonio Tavernard. Centralizada, no mesmo alinhamento, a informação: Gravado em disco Victor n. 33807 por Gastão Formenti. Abaixo desta inscrição um comentário de Benjamin Lima: “‘FOI BÔTO, SINHÁ’, é, sem menor favor, uma verdadeira obra prima. Folk-lore integral e autêntico, porque, ao mesmo tempo, musical e literário.” Alinhadas à parte inferior: a numeração catalográfica, a identificação da E. S. Mangione e o preço 2\$500.

Na contracapa da Lenda no. 1, há uma lista de partituras que pertencem ao catálogo da E. S. Mangione. São “Sucessos de Films” e variam entre valsas, foxes e tangos gêneros populares na época em questão.

Na segunda lenda amazônica (Vide anexo 2), em destaque, na porção superior está o título da canção em letras grandes: “Cobra Grande”. Logo abaixo, a inscrição “Canção Amazonica” (sic). Há uma dedicatória alinhada na margem superior à esquerda: Ao Dr. Decio Pacheco Silveira. Na metade inferior, vem a lenda:

Uma vez por ano a Boi-una sáe dos seus domínios para escolher uma noiva entre as cunhatãs da Amazonia. E, deante daquelle enorme vulto prateado de luar que atravessa vertiginosamente o Grande-Rio, os pagés rezam, as rôdes tremem, os curumins escondem-se chorando, immenso delírio de horror rebenta na matta illuminada... Crêdo! Cruz!

Ao lado da lenda, porém um pouco mais abaixo, a autoria Valdemar Henrique (sic). Também a inscrição: “Gravado em disco Victor – RCA por Gastão Formenti. Esta canção constitue grande exito nos recitaes de MARA – a maior interprete do folk-lore amazônico” e ainda a informação:

(da série LENDAS AMAZONICAS)
I – FOI BOTO SINHA
II – COBRA GRANDE

²⁰ O nome de Waldemar Henrique aparece grafado com a letra “V” nas capas das edições referentes às primeiras circulações. Informamos que as transcrições obedecerão à ortografia vigente na época.

Alinhadas à parte inferior: a numeração catalográfica, a identificação da E. S. Mangione e o preço 3\$000.

Na contracapa de “Cobra Grande” figura um breve catálogo dos “Últimos Sucessos” editados por “A Melodia” que é uma ramificação da mesma editora E. S. Mangione. Misturados aos já citados gêneros: valsas, tangos e foxes, há outros que apontavam e se firmavam como manifestações musicais no início do século como as marchas e sambas, quase todos registrados (conforme indicado) em discos Victor, Odeon ou Columbia.

Na terceira (Anexo 3), há centralizado na página de abertura, em caixa alta, na parte superior o nome “TAMBA-TAJÁ”, o gênero musical e a autoria: “CANÇÃO AMAZONICA DE VALDEMAR HENRIQUE”. Abaixo, à esquerda, a informação

da série LENDAS AMAZONICAS
I – FOI BOTO SINHÁ
II – COBRA GRANDE
III – TAMBA-TAJÁ

Do lado esquerdo um pouco mais abaixo há uma lista de homenageados e ocupando a porção inferior o relato da lenda:

Anáro, um jovem indio da tribu Macuxy Amazonas nutria profundo amor por sua esposa. Certo dia ela não pode levantar-se: estava paralítica das pernas. Anáro ficou muito triste e não a quis abandonar; armou um tipoia em seus ômbros fortes e carregou-a consigo para toda a parte. Passado algum tempo, sentiu que o precioso fardo pesava demasiadamente. Verificou então que sua esposa havia falecido e ainda para não abandona-la abriu um grande cóva e enterrou-se junto o seu amor. Nasceu então uma planta estranha que os indios denominam TAMBA-TAJÁ. Venirada como símbolo de um grande amôr, ha sempre um pé desta planta ao lado da barraquinha de uma cabocla apaixonada. E contam que seu poder miraculoso jamais foi desmentido.

Seguem-se alinhados à margem inferior o número catalográfico e a identificação da editora.

Na capa de “Curupira” (Anexo 4) possui um elemento que, até então, não havia aparecido em nenhuma delas. Ocupando quase 50% da área da capa há uma foto de Mara Henrique, irmã de Waldemar Henrique, e que era sua principal intérprete nos recitais ao vivo pelo Brasil e pelo mundo com a legenda: “Mára – a interprete maxima do folk-lore amazonico” e uma moldura de estrelas. Ao lado da foto e alinhada à direita, segue a lenda numa coluna de largura comprometida:

O Curupira é o duende-protetor de todos os bichos e tôdas as árvores da planice 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 traz. 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 atraç 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 rizadas estridentes vibram então por tôda a imensa floresta virgem.

Somente agora, no terço inferior da capa estão o título “CURUPIRA”, seu gênero “CANÇÃO” (que não mais está qualificado pelo adjetivo “amazônica”) e o nome do autor “Valdemar Henrique”. Na porção inferior, segue a relação

Da Série LENDAS AMAZONICAS

- I – Foi Botó Sinhá
- II – Cobra Grande
- III – Tamba-Tajá
- IV – Matintaperéra
- V – Uirapurú
- VI – Curupira
- VII – Manha-Nungára

E também o selo da editora junto com a numeração catalográfica.

3.4 Análise das Capas

A nosso ver, as capas funcionam como uma “metonímia” temática das canções. Os elementos que a compõem nos apresentam e introduzem o que uma nova realidade que se realizará ao executarmos a canção grafada em partitura. A sua forma composicional se dá de acordo com o projeto de dizer do autor e leva em conta aspectos valorativos, isto é, é desenhada com elementos escolhidos e que detêm carga semântica e axiológica. As capas apresentam, segundo Sobral (2009, p. 91), estratégias de “validação do projeto enunciativo do autor e do tema”.

Um elemento comum a todas as capas é a inscrição da lenda sobre a qual versará a letra da canção. Observemos o caso de “Foi Bôto, Sinhá”. Esta é a primeira canção da série “Lendas Amazônicas” que será editada pela E. S. Mangione. Saliento, novamente, que a canção fora produzida em Belém (Pará) antes da vinda de WH para o Rio. Notemos que em sua capa, não há menção da pertença da canção à série (mesmo porque não havia uma série). Porém, os editores utilizam outras estratégias a fim de conquistarem a adesão de seu público. O relato da lenda nas capas desta e das demais canções, exercem uma função didática, introdutória. Uma lenda, comum na Amazônia, é deslocada para o centro cultural, comercial, político e econômico do país com a função demonstrar aos brasileiros a diversidade de sua pátria e,

consequentemente, contribuir para a construção de uma identidade nacional. Há ainda outros dois elementos que darão credibilidade à canção: o fato de ter sido gravada em disco por um dos intérpretes mais populares do momento, Gastão Formenti; numa gravadora de renome, a Victor. Há ainda, o comentário de Benjamin Lima, conhecido jornalista paraense que escrevia para jornais importantes do Rio e São Paulo, que garantia ser a toada uma verdadeira obra-prima, “folk-lore integral” e ao mesmo tempo literária e musical. A canção vem ainda com uma marca de tipificação: toada-amazonica (sic). Toada, como já dito, é uma cantiga sem forma fixa definida de caráter melancólico e era um gênero musical corrente. O adjetivo amazônico, apenas garante ao sintagma e à canção, como um todo, o caráter genuinamente brasileiro, de ser a mais pura manifestação de nossas raízes folclóricas reafirmando o discurso hegemônico das produções cancioneiras deste momento.

A capa de “Cobra Grande” também funciona como elemento de apresentação da partitura. Aqui já podemos observar que será constituída uma série e, certamente, o sucesso da canção anterior contribuiria para a boa recepção de “Cobra Grande”. Novamente, nesta capa a inscrição: “Gravada em disco RCA – Victor por Gastão Formente”. Ser gravado por Gastão Formenti era algo realmente importante para os compositores desta década. Esta informação nos é confirmada por Claver Filho (1978, p. 28)

Além disso, são de 1934 três de suas mais famosas composições: *Cobra grande*, *Tamba-tajá* – as duas da série “Lendas Amazônicas” – e *Boi-Bumbá*, além de *Noite de São João* que, mesmo sendo gravada por Gastão Formenti, com a Orquestra Victor Brasileira, não alcançou o mesmo sucesso das três primeiras.

Outras composições suas foram também interpretadas por Gastão Formenti em discos Victor: *Meu último luar*, *Tem pena da nega* (que saiu como *Tem pena do nego*), *Foi boto, sinhá!* e *Cabocla malvada* (...)

Há ainda, a informação de que a canção era um dos maiores êxitos nos recitais de WH e sua irmã Mara Henrique, considerada grande intérprete de suas peças e melhor intérprete do “folk-lore” amazônico, segundo as palavras do próprio compositor (apud CLAVER FILHO, 1978, p. 27).

Mário de Andrade conhecia ambas as canções cujas capas analisamos e possuía os dois discos gravados por Gastão Formenti, conforme dados de seu acervo que hoje pertence ao Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Mário era um atento ouvinte dos lançamentos de sua época, tanto que em seu escrito “A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos” tece comentário sobre a interpretação de Formenti na canção do boto. Declara: “É

o sr. Gastão Formente, que no Foi boto, sinhá (Victor, 33807), apesar de sua voz bastante ingrata, adquire uma cor nasal perfeitamente nossa.” (ANDRADE, 2012, p. 92).

A capa de “Tamba-tajá” é mais *clean* que as anteriores. Agora, os interlocutores de WH e da Mangione já sabiam do que se tratavam suas canções apenas pela filiação à série “Lendas Amazônicas”. Algo que nos chama atenção é a extensa lista de homenagens: a Vera Janocopolus, excelente soprano de Petrópolis e, provavelmente, intérprete de WH; a Isa Kremer, soprano russa que excursionou pelo Brasil em 1934²¹; a Barrozo Netto, renomado pianista carioca; ao professor de canto Murillo de Carvalho; ao Maestro Brenno Rossi; aos compositores Sivan e Oscar Lorenzo Fernândez; ao pianista Arnaldo Estrella e ao cartunista Carlos Estevão. Percebemos que, em pouco tempo de estadia no Rio, WH já contava com um bom círculo de contatos do ramo musical e estes eram seus principais interlocutores.

Em relação ao “Curupira” o elemento que nos surpreende é a foto da irmã do compositor, Mara Henrique, que ocupa quase metade da capa. A foto é um indício de que uma canção só se efetiva quando cantada e, mormente, logram êxito por meio da interpretação do que somente pela materialização gráfica. O próprio WH declara “Mara, minha irmã e intérprete de minhas canções, fazia por seu lado um seguro sucesso” (apud CLAVER FILHO, 1978, p. 28) testemunhando o sucesso conquistado por Mara na divulgação e interpretação de suas composições.

A fim de finalizar este tópico, lanço mão de SOBRAL (2009, p. 92) quando analisa capas em relação a livros:

Em consequência, tomo as capas e contracapas como membros de um componente inalienável do livro, um componente dotado de uma dada forma de composição mais ou menos cristalizada (o que não se confunde com gênero), ainda que sujeita a certas variações, não como todos em si, exceto no sentido de que formam de fato um todo, mas sempre como subunidade do livro de que são capa e contracapa. Logo, a capa e a contracapa são “finalizadas”, no sentido de que são uma capa e uma contracapa que mantêm suas características textuais-visuais, mas não “acabadas”, no sentido de autônomas com relação ao livro de que fazem parte: capa e contracapa são sempre “de” alguma coisa, não sendo, portanto, gêneros, mas partes de algum gênero.

As capas funcionam como uma subunidade do livro, parte do gênero; como um elemento que possui características de “finalização” composicional e portam um sentido contíguo e metonímico do todo de enunciado, isto é, não pertencem à organicidade do enunciado se apartadas dele.

²¹ Correio Paulistano, São Paulo, p. 6, 30 Out. 1934.

Concluímos, então, que nossas canções, no suporte gráfico em que circulam (as partituras), são constituídas também por este elemento que acaba se tornando um propulsor para a sua maior circulação. Basta verificarmos as estratégias verbais, visuais e contextuais que são combinadas a fim de atrelar um projeto de discurso editorial a um projeto de discurso do compositor e lança-los numa esfera de circulação e recepção artísticas.

3.5 As partituras

3.5.1 Lenda Amazônica nº1 – Foi Bôto, Sinhá! (1933)²²

Como já explicitado, a partitura compõe-se de elementos materiais, verbais e visuais. Na página de abertura há centralizado, em caixa alta, uma vez mais, o nome da lenda e o gênero musical que representa. Há um novo dado, a dedicatória *A Mr. John Ernest Buckley* que vem sobre o título. Em seguida é retomada a autoria, porém em ordem invertida: à esquerda, versos de Antonio Tavernard; à direita, música de Valdemar Henrique (sic). Após a partitura, vem a letra da canção com a indicação das repetições necessárias (bis).

Segue o poema:

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

²² A partitura de “Foi Bôto, Sinhá” é o ANEXO 1 deste trabalho. Ela corresponde à FAIXA 1 no CD também em anexo.

Existem algumas palavras de cunho regional cujo significado será esclarecido:²³:

Tajá-Panema (verso 1): tajá: planta de folhas grandes e sem flor, muito comum e variada na Amazônia; panema: palavra indígena para tristeza. O Tajá-Panema é uma variedade de Tajá que “chora”, pois expele gotas de líquido de suas folhas. Segundo o povo da região, esse fenômeno dá-se como prenúncio de uma desgraça ou acontecimento triste.

Costeiro (verso 2): barco que percorre a orla dos rios.

Tar (verso 7): tal. Escrito com r no final para imitar a maneira "cabôca" de falar. É comum a troca do l pelo r no final de palavras.

Dansará (verso 7): dançaral, local descampado, reservado às festas ribeirinhas. É onde o Boto costuma aparecer para seduzir as moças.

Dom (verso 15): referente ao poder de encantamento do Boto e/ ou ao membro viril.

Após estas considerações a segue divisão da canção em seções e posterior descrição musical.

Seções	Introdução	A	B	A'	B'
Versos		1 – 2	3 – 10	11 – 12	13 – 20
Compassos	1 – 2a	2b – 8	10 – 21a	21b – 9	10 – 24

A **Introdução** corresponde ao primeiro compasso que é repetido três vezes. Não é uma mera repetição, há marcas de *crescendo* (<) e *decrescendo* (>) que exigem um aumento e diminuição do volume da frase. Neste compasso já podemos notar o estabelecimento de um padrão rítmico que predominará ao longo da peça.

A **Seção A** constitui um prenúncio da desgraça que virá. O índice da desgraça é repetido por meio do mesmo material verbal e musical: “Tajá-panema chorou no terreiro” sem grandes saltos para a voz e anuncia, em movimento descendente a fuga da “virgem morena”.

Segue-se a **Seção B**. Neste momento a voz, em tom **Lamentoso* (conforme indicado na partitura²⁴) culpa o boto pela fuga da moça e anuncia ao auditório (social) que “Foi Bôto” a causa do infortúnio da moça. Como arauto da desventura, o cantor é lançado à região-médio aguda no compasso 10. Em seguida, novamente em movimento descendente a concluir que o

²³ Para todas as canções, utilizaremos o glossário encontrado em Aliverti (2005) como referência. Nos casos em que utilizarmos outra fonte, ela será citada.

²⁴ Todas às vezes que uma expressão vier indicada na partitura, ela será antecipada por um asterisco (*) e virá formatada em itálico.

boto “a moça levou”. O canto retorna então para a zona inicial e fecha a seção B. Convém destacar que o piano realiza um ornamento que remete à sonoridade “oriental” nos compassos em que o canto emite notas longas: 9, 11, 13, 15. Esta sonoridade parece um elemento estranho aos nossos ouvidos acostumados a um sistema musical do ocidente e pode gerar o sentido de que realmente estamos num nível mitológico, mágico, encantatório. Estes ornamentos indicam a fugacidade do boto por meio da dinamicidade na execução das notas.

Na **Seção A'** o material musical é o mesmo da Seção A²⁵, porém a letra é modificada: “Tajá-Panema se poz a chorá”. Podemos observar um segundo momento na canção. Após a fuga da morena que ocorreu na primeira estrofe, novamente a tajá-panema chora em sinal de que algo ruim vai acontecer. E o eu-poético avisa: “Quem tem filha moça é bom vigiá!”

Finalmente, em **B'** o eu-poético após realizar novo anúncio da chegada do boto, avisa que “o boto não dorme no fundo do rio”, salienta que seu “dom é enorme” e pede a quem quer que o tenha visto que informe se conseguiu resistir aos seus poderes.

Dentre as canções que compõem o nosso *corpus*; “Foi Bôto, Sinhá” é a única, literalmente, feita a quatro mãos. Como já dito, a letra é de Antonio Tavernard e a música é de WH. Poderíamos pensar que existem, de antemão, dois autores-criadores. O autor-poeta e o autor-compositor (no mínimo, uma vez que a canção ao ser editada passa por um projeto de dizer editorial). Porém, se considerarmos o poema de Tavernard como um objeto autônomo temos um novo enunciado; e, neste novo contexto, o poema produzirá outro efeito de sentido. Em nosso caso, consideramos que a canção é um todo de sentido, amalgamando por meio da interação dialógica das vozes “musicais” e “verbais”, incorporando, inclusive, diversos gêneros literários e nem por isso deixando de ser uma totalidade de sentido, um enunciado. Por isso, entenderemos que os poemas – que compõem esta e as demais canções – são materialidades portadoras de significância, isto é, que produzem sentido no todo do discurso da canção, na interação da materialidade verbal e da materialidade musical e dos efeitos de sentido que dela decorrem.

A canção possui como elemento temático a lenda do boto. O boto é o golfinho de água doce conhecido também como golfinho da Amazônia. Câmara Cascudo assim define a lenda do boto em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*:

O boto seduz as moças ribeirinhas aos principais afluentes do rio Amazonas e é o pai de todos os filhos de responsabilidade desconhecida. Nas primeiras horas da noite

²⁵ Convencionaremos que em todas as seções em que o material musical se mantiver, porém a letra for modificada utilizaremos o sinal linha (') como no exemplo das Seções A, A', etc. Quando forem mantidas tanto a música quanto a letra, utilizaremos numerais sobrescritos: A¹, A², etc.

transforma-se num bonito rapaz, alto, branco, forte, grande dançador e bebedor, e aparece nos bailes, namora, conversa, frequenta reuniões e comparece fielmente aos encontros femininos. Antes da madrugada pula para água e volta a ser o boto. (1988, p. 140)

Um outro relato sobre essa criatura metamórfica nos é fornecida por Pereira (1994, p. 34)

Ele, o boto, é o grande encantado dos rios, que transformando-se num guapo rapaz, todo vestido de branco e portando um chapéu – que é para esconder o furo no alto da cabeça, por onde respira – percorre as vilas e povoados ribeirinhos, frequenta as festas e seduz as moças, quase sempre engravidando-as. Há, inclusive, estórias em que a moça é fecundada durante o sono... Para se livrarem da “influência” do bicho, os caboclos vão buscar ajuda na magia, apelando para os curandeiros e pajés. O primeiro com suas rezas e benzeduras exorciza a vítima, e o segundo “chupa” o feto do ventre da infeliz. É esse Don Juan caboclo, o sedutor das matas, o pai de todos os filhos cuja paternidade é “desconhecida”, que deu origem a deliciosa expressão regionalista: “Foi o boto, sinhá!” A credibilidade no mito é tamanha que há casos de pescadores perseguinto e matando o pobre cetáceo, por achá-lo responsável pela gravidez indesejada de suas filhas ou mulheres. Na magia nativa ou pajelança, os órgãos sexuais, tanto do macho quanto da fêmea, possuem propriedades afrodisíacas extraordinárias e podem ser facilmente encontrados no mercado de ervas do Ver-o-Peso, em Belém.

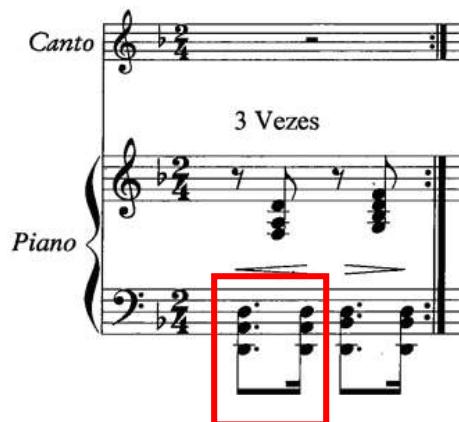
Verificamos em ambos os relatos que o boto é o “encantado” da metamorfose. É um peixe que se transforma em um belo rapaz e visita as aldeias ribeirinhas em noite de festa a fim de seduzir as moças. Ainda segundo Pereira (Idem, p. 56), os primeiros relatos sobre o boto surgem por volta do século XIX no território amazônico e justifica a lenda como “um estratagema da população amazônica para justificar uma sexualidade nativa, reprimida pelos missionários”. Por isso a fim de preservarem a virgindade das moças e a fim de sacralizá-la, a sempre uma relação entre o homem sedutor e a moça virgem. Esta é assumida por uma “moça”, “virgem”, “cunhatã”.

A lenda do boto indica também uma tentativa de manutenção da identidade do grupo já que torna “perigoso” todo homem estranho que se aproxima da comunidade local. Notem que nas citações acima, o boto se transforma sempre “num” (em + um) homem para seduzir “as” moças. O sujeito masculino é marcado por um artigo indefinido, enquanto o feminino, por um definido. Tais traços podem nos dar indícios dessa tentativa de preservação do grupo social e de seus costumes locais.

Antes, porém, no poema de Antonio Tavernard, autor dos versos desta canção; há outro elemento inerente à cultura amazônica: a tajá-panema. “Tajá-panema chorou no terreiro” indica a letra da canção. O tajá é uma planta muito comum na região, porém o taja-panema é um tipo de tajá cujas folhagens gotejam um líquido, por isso o radical “panema”, que significa tristeza, é associado ao nome da planta. Trata-se de uma planta que chora e cujo choro é associado a

mau presságio. Vale ressaltar que a canção, inclusive, é também muito conhecida pelo nome Tajá-panema em referência a esta palavra que a inicia.

A canção assumida como um enunciado será constituída por meio de relações dialógicas com os enunciados antecedentes e estará orientada para os subsequentes; representará um “elo na cadeia da comunicação discursiva”. Nesta “Lenda Amazônica” a ressonância dialógica que pode ser observada na partitura é de ordem rítmica e harmônica. O padrão rítmico escolhido por WH para compor sua toada amazônica dialoga com III movimento da *Sonata para Piano nº 2 em Sib menor, Op. 35 de Chopin* também conhecido como “Marcha Fúnebre”.



Exemplo 7 – Padrão rítmico – Tamba-tajá



Exemplo 8 – Marcha Fúnebre de Chopin

A “Marcha Fúnebre” de Chopin é uma peça conhecida mundialmente na esfera da música erudita e cinematográfica. Seu tema é muito popular e é recorrente nos desenhos de animação. O próprio Walt Disney utilizou no seu filme “Flowers and trees”²⁶, de 1932, que foi o primeiro desenho animado em cores produzido e o primeiro curta de animação a vencer o Oscar.

²⁶ O tema pode ser ouvido em <http://www.youtube.com/watch?v=XKHQE6nJKEE> a partir de 4:06.

Além disso, podemos estabelecer com a “Marcha Fúnebre” é referente à entonação que lhe é atribuída. O próprio fato de ser uma canção classificada como toada (canção melancólica) estabelece uma ligação entre o caráter sério dos aspectos semânticos associados à “Marcha” e o assunto central de “Foi Bôto, Sinhá” que também é sério, e que envolve os tabus de uma comunidade. A tonalidade – Ré menor – segundo, Johann Mattheson e seu escrito sobre a Teoria dos Afetos, é propícia para a reflexão e também contribuirá para conferir um *ethos* de seriedade ao assunto que está sendo tratado.

Tal assunto é inaugurado pela fala de um sujeito inscrito no discurso da canção. Este sujeito enuncia/conta um fato em 3^a pessoa, narra um episódio que passou com outra pessoa. “Tajá-panema chorou no terreiro e a virgem morena fugiu no costeiro”. A desgraça prefigurada pelo choro da planta é associada à fuga da virgem morena, fuga que podemos inferir ter sido causada pelo boto já que o título e a lenda inscritos na capa antecipam o que será confirmado pela expressão posterior “Foi Bôto, Sinhá”. A notícia corre por entre os ribeirinhos ao saberem que o boto esteve presente no “dansará”. O tempo da narrativa é o passado o que garante que o fato já está consumado.

O sujeito enunciador, o cantador de causos, alerta ainda “quem tem filha moça é bom vigiá”. O utilização de palavras regionalistas, a omissão do r final em alguns verbos inscreve no discurso da canção características do discurso oral da lenda.

Dos relatos metamórficos da tradição oral paraense o boto é o mais recorrente. Simões (2007) afirma que “observando o contexto amazônico, não há como desconhecer as evidências e possíveis justificativas para a presença acintosa de fenômenos metamórficos nas narrativas do nosso caboclo, num contexto histórico e sócio-cultural: a Amazônia paraense.” Além do boto, a cobra grande também se metamorfoseia: em navio, em gente, em rio.

(...) as imagens míticas conhecidas como Boto, Cobra Norato, Cobra Grande representam a presença da sedução e da metamorfose ou transformação no repertório mítico étnico-regional brasileiro. Sedutoras, essas entidades incidem sobre a relação sexual homem-mulher e estão impregnadas pelo repertório cultural e religioso europeu. Como as relações entre os sexos eram pontos importantes para o controle do crescimento da população colonial, é compreensível que tais representações míticas tenham circulado com maior destaque no Brasil. Nesse caso, reconhece-se, principalmente, no controle do comportamento das mulheres, um fator para que se instalasse a circularidade cultural dessas imagens míticas. É interessante observar, por exemplo que, normalmente, a essas imagens míticas corresponde uma imagem masculina. Todavia, essa associação é fruto da circularidade cultural. (SILVA, 2007, p. 291)

3.5.2 Lenda Amazônica nº 2 – Cobra Grande (1934)²⁷

No centro da página de abertura da partitura, em caixa alta, há o nome da lenda e o gênero musical que representa. Repete-se, centralizada acima, a dedicatória “Ao Dr. Decio Pacheco Silveira”. A autoria vem à esquerda: Valdemar Henrique, a quem pertencem letra e música. Ao final da segunda página, após a partitura, está a letra da canção cujos versos seguem:

1. Crédo! Cruz!
2. Lá vem a Cobra-Grande,
3. Lá vem a Boi-Una de práta!
4. A danáda vem rente à beira do rio...
5. E o vento grita alto no meio da mata!
6. Crédo! Cruz!

7. Cunhantã te esconde
8. Lá vem a Cobra-Grande
9. Á-á...
10. Faz depréssa uma oração
11. P'ra ela não te pegar
12. Á-á...

13. A floresta tremeu quando ela saiu...
14. Quem estava lá perto de medo fugiu
15. E a Boi-Úna passou logo tão depréssa,
16. Que somente um clarão foi que se viu...

17. A noiva Cunhantã está dormindo medrósa,
18. Agarrada com fôrça no punho da rête,
19. E o luar faz mortalha em cima dela,
20. Pela frésta quebrada da janela...
21. Éh Cobra-grande
22. Lá vai ela...

A canção encontra-se assim dividida:

Seções	Introdução	A	B	C	B	C'	Coda
Versos		1 – 6	7 – 12	13 – 16	7 – 12	17 – 20	21 – 22
Compassos	1	2 – 11a	11b – 14 ^a	14b – 22a	22b – 14a	14b – 23	24 – 26

A *Introdução* funciona como uma ambientação cênica criada *misteriosamente pelo piano. Assim como na canção anterior o piano executa uma escala ascendente e descendente que ressoa, novamente, como um com elemento exótico (Fig. 3). Vale notar que logo após a

²⁷ A partitura de “Cobra Grande” é o ANEXO 2 e corresponde à FAIXA 2 no CD.

execução da escala o som do acompanhamento deve ser minimizado pois o compositor inscreve uma pausa para o piano e haverá ao longo da canção diversos momentos em que as pausas, silêncios, farão parte do plano de expressão da canção. Waldemar Henrique inscreverá pausas em sua partitura visando produzir suspense e medo por meio de cesuras (//) c. 6 e pelas inúmeras fermatas (●) ao longo da peça.



Exemplo 9 - Escala ascendente e descendente

A *Seção A* iniciar-se-á com a interpelação temerosa do cantor por meio da expressão “Crédo! Cruz!” que é emitida sobre uma só nota assemelhando-se a uma reza e que de modo *brusco será atropelada pela mesma escala da introdução. Na sequência o canto antevê a chegada da Boiúna: “Lá vem a Cobra-Grande lá vem a boiúna de prata!” e o piano executa um movimento de tensão e repouso ao mesmo tempo em que a melodia do canto ascende ao Ré4 e depois repousa no Sol3. A palavra “rente” vem acompanhada de um acorde do piano que deve ser executado fortemente (*f) como se fosse um susto. Nos compassos 9 e 10 o piano executa um ritmo marcado que se alterna na mão esquerda (graves) e na mão direita (agudos) e que articulado à letra pode representar o “vento” que “grita alto no meio da mata”. Completa-se então a seção com a mesma expressão inicial “Crédo! Cruz!” em intensidade *piano*.

Na *Seção B* o foco da enunciação se desloca para a Cunhatã. O eu-lírico, *assombrado, adverte sobre a chegada da Cobra-Grande e ordena que a moça faça “depressa uma oração” pedindo que a Boiúna não a leve. Do ponto de vista melódico há, novamente, um movimento que ascende e descende. A harmonia sai de um ponto de repouso (Dm) e retorna a esse ponto assim que a frase é concluída. Inclusive tal movimento é intensificado pelos sinais de dinâmica crescendo (<) e (>) descrescendo. A expressão *allargando garante um maior suspense à seção pois sugere que a execução do trecho aconteça de forma uma pouco mais lenta.

Em *C* o foco enunciativo retorna para a narração do percurso da Boiúna. Sua presença gera tanto medo que a floresta, por meio da personificação, treme em sua presença. A narração

continua: “E a Boiúna passou logo tão depressa, que somente um clarão foi que se viu”. A expressão “logo tão depressa” está simultaneamente concatenada com a duplicação de eventos rítmicos na mão direta do piano que geram um cromatismo²⁸ descendente que adiam a resolução do sentido.

O foco enunciativo desloca-se novamente para a Cunhatã na *Seção B*². Ocorre a repetição do mesmo material musical e os mesmos versos são repetidos. Porém, o efeito de sentido do trecho é alterado por tratar-se de uma reexposição dos materiais.

Em seguida – *Seção C'* – o foco da enunciação passa a ser a própria cunhatã que se encontra “dormindo e medrosa”. O momento de tensão gerado pelo cromatismo ocorre na finalização da frase “e o luar faz mortalha em cima dela”. Aqui, a significação desse signo cromático ganha outro sentido. Podemos, por exemplo, pensar que esse é o movimento do luar sobre a noiva-cunhatã, que ocorre de alto para baixo.

A *Coda* revela uma expressão de admiração em relação à Cobra-Grande e ao modo como ela assombra a cunhatã e a todos que têm conhecimento de sua grandeza. “Êh Cobra-Grande/Lá vai ela...”. E novamente repetir-se-á, **bruscamente*, a escala de sons que iniciou a canção (Fig. 4)



Exemplo 10 - Escala ascendente e descendente

A Boiúna é misteriosa e brusca. A presença tripla desta combinação de sons (compassos 1, 3 e 25) aliada ao poema nos leva a concluir que WH quer deixar clara a presença mitológica (ou real?) da Cobra-Grande. Esta escala, que ascende e descende imitando o movimento da

²⁸ Uma escala musical ocorre quando executamos sons sucessivos. Ela pode ser diatônica, que é mais conhecida: Dó – Ré – Mi – Fá – Sol – Lá – Si que também pode ocorrer inversamente, isto é, de Si a Dó. Porém, quando falamos de cromatismo estamos tratando de escalas compostas de semitonos. Um semitom é a menor distância entre uma nota e outra. Assim a escala cromática é uma escala que possui doze notas com intervalos de semitonos entre elas. Ela pode ser ascendente: - Dó - Dó# - Ré - Ré# - Mi - Fá - Fá# - Sol - Sol# - Lá - Lá# - Si ou descendente - Si - Sib - Lá - Láb - Sol - Solb - Fá - Mi - Mib - Ré - Réb - Dó. No caso em questão, existe um cromatismo descendente que se constitui das seguintes notas: Lá – Láb – Sol – Solb – Fá.

cobra, antecede as frases “Crédo! Cruz!”, “Lá vem a Cobra Grande...” e se repete após a última frase: “Lá vai ela...”. O narrador anuncia sua chegada, sua passagem e sua partida.

Bakhtin (2009, p. 128) afirma que o todo discurso é parte integrante de uma discussão ideológica em grande escala: ele responde a alguma coisa, refuta, confirma, antecipa as respostas e objeções potenciais, procura apoio, etc. Logo, as canções de WH que compõem nosso *corpus* são atravessadas por diversos discursos que as constituem. Podemos observar que elas estão eivadas pelo discurso folclórico do Modernismo Brasileiro. Mário de Andrade defendia que o grau de maturidade e o *caráter nacional* da cultura de um povo podia ser medido a partir do grau de aproveitamento do material folclórico mesmo.

O discurso da cultura amazônica havia traçado seu caminho de forma independente da nação, como o próprio território, até que dois dos maiores modernistas, em seu redescobrimento do país, nas primeiras décadas do século 20, incorporaram seu discurso ao da cultura nacional com dois textos fundamentais, o grande romance Macunaíma, o herói sem nenhum caráter (1928), de Mário de Andrade, e o longo poema “Cobra Norato” (1921), de Raul Bopp, segundo Márcio de Souza. Com isso, estes escritores ressaltavam também uma realidade que até hoje mostra sua força portentosa, que é a lei do imaginário amazônico, expresso num universo oral de enorme vitalidade (PIZARRO, 2012, p. 176)

A lenda da cobra-grande servirá, pois, de mote a diversas obras de caráter antropofágico a começar por Oswald de Andrade que em seu Manifesto Antropofágico chega a afirmar que o Brasil é o “país da cobra grande”. As duas obras citadas acima por Pizarro são também frutos da antropofagia oswaldiana. O assunto central de Bopp em “Cobra Norato” é a lenda da Boiúna. Bopp (2008, p. 144) também está comprometido com os ideais modernos de transposição erudita do material folclórico e testemunha:

Pode-se, inclusive, dividir a minha poesia em duas fases: a pré-amazônica e a pós. Lá [na Amazônia] se ouviam casos e estórias sobre os mistérios da região, falavam da cobra grande, temiam as doenças e a imensidão do mato. Isto tudo ficou em mim. Recebi também influência de Antonio Brandão de Amorim, que usava muito os diminutivos dos verbos, recurso que eu incorporei e usei na Cobra. Lembro de frases como esta: ‘fulano brinca de marido com a mulher dos outros’. São os ditos populares, o folclore. Isto é a minha alma, a alma dos meus livros.

“Lá vem um navio
Vem-que-vindo depressa todo aluminado
Parece feito de prata...
Aquilo não é navio Cumpadre
Mas os mastros...e as luises...e o casco doirado?
Aquilo é a Cobra Grande: Conheço pelo cheiro.
Mas as velas de pano branco embojadas ao vento?
São mortalhas de defuntos que eu carreguei:
(...)
São camisas de noivas da Cobra-Grande: (...)

Eh! Cumpadre
 (...) Neste silêncio de águas assustadas
 Parece que ainda oiço um ‘aí aí’ se quebrando no fundo”.
 (Cobra Norato, Raul Bopp)

Em Macunaíma, o tema é reiterado. Nosso herói mata a cobra grande a fim de salvar Naipi, amada de Titçatê. Sua cabeça é decepada por Macunaíma e ela se tornará “Boiúna-Luna”.

Minha tribo era escrava da boiúna Capei que morava num covão em companhia das saúvas. Sempre no tempo em que os ipês de beirario se amarelavam de flores a boiúna vinha na taba escolher a cunha virgem que ia dormir com ela na socava cheia de esqueletos.

Então se escutou um urro guaçu e Capei veio saindo d’água. E Capei era a boiúna. Macunaíma ergueu o busto relumeando de heroísmo e avançou pro monstro. Capei escancarou a goela e soltou uma nuvem de apiacás. Macunaíma bateu que mais bateu vencendo os marimbondos. O monstro atirou uma guascada tirlintando com os guizos do rabo, porém nesse momento uma formiga tracuá mordeu o calcanhar do herói. Ele agachou distraído com a dor e o rabo passou por cima dele indo bater na cara de Capei. Então ela urrou mais e deu um bote na coxa de Macunaíma. Ele só fez um afastadinho com o corpo, agarrou num rochedo e juque! decepou a cabeça da bicha.

Esta lenda que é um eco do Gênesis bíblico, a Boiúna ressignifica a serpente do Éden. A cobra grande é também o espírito das águas que na mentalidade medieval dos primeiros conquistadores, deslumbrados com o grande rio, serpenteia e tudo engole com sua força. Pizarro (2012, p. 38) assinala que “A Amazônia é ocupada, primeiramente, pela imaginação fantasiosa do conquistador e, posteriormente, pelo imaginário moderno dos naturalistas”.

As diversas inscrições de interpretação nas partituras demonstram que o autor estava preocupado com as relações dialógicas que seriam estabelecidas posteriormente: misteriosamente, com temor, brusco, assombrado, alargando, com expressão. Além do mais, a própria performance e a compreensão da lenda garantiriam a materialização sonora da canção.

3.5.3 Lenda Amazônica nº 3 – Tamba-tajá (1934)²⁹

Centralizados acima e ao centro o nome da canção e o gênero musical: “TAMBA TAJÁ – CANÇÃO AMAZONICA”. À margem esquerda a informação: “Do repertório folklorico de MÁRA Costa Pereira”. No mesmo alinhamento, porém à direita: VALDEMAR HENRIQUE. Como de costume, ao final da página oposta segue a letra da canção:

²⁹ “Tamba-tajá” é o ANEXO 3 deste trabalho. A canção corresponde à FAIXA 3 no CD em anexo.

1. Tamba-tajá me faz feliz,
2. Que meu amor me queira bem...
3. Que seu amor seja só meu, de mais ninguém,
4. Que seja meu, todinho meu,
5. De mais ninguém...

6. Tamba-tajá me faz feliz,
7. Assim o índio carregou sua “macuxy”
8. para o roçado, para a guerra, para a morte...
9. Assim carregue nosso amor a boa sorte...
10. Tamba-tajá,
11. Tamba-tajá...

12. Tamba-tajá me faz feliz,
13. Que meu amor me queira bem...
14. Que seu amor seja só meu, de mais ninguém,
15. Que seja meu, todinho meu,
16. De mais ninguém...

17. Tamba-tajá me faz feliz,
18. Que mais ninguém possa beijar o que beijei,
19. Que mais ninguém escute aquilo que escutei,
20. Nem possa olhar dentro dos olhos que olhei
21. Tamba-tajá,
22. Tamba-tajá...

Seções	Introdução	A	B	A^2	B'
Versos		1 – 5	6 – 11	12 – 16	17 – 22
Compassos	1 – 4	5 – 12	13 – 24	5 – 12	13 – 25

Os quatro compassos iniciais introduzem a narrativa destinando ao piano o padrão rítmico que vem sugerido **como um embalo*. Podemos depreender, por meio do pequeno conto que antecede a canção, que o balançar do piano corresponderia ao balançar da índia paralítica na tipoia do seu esposo. O ritmo é parecido ao de uma canção de ninar.

A **Seção A** seção compõe-se de oito compassos. Com apenas duas notas (Mib3 e Fá3), o compositor escreve a súplica do eu poético numa região médio-grave para a voz o que denotaria uma interpretação mais contida dos *performers*. Tal expressão vem sugerida pela expressão **calmo*.

Na **seção B** a melodia lança o cantor à região médio-aguda num **exaltado* Dó4 iniciando a sentença em que o eu poético clama por sua felicidade: “Tamba-tajá, me faz feliz”. E narrando o conto retorna discretamente à região médio-grave, ao estado inicial de recolhimento, **calmo*. A expressão **avivando* está inscrita no meio da seção e indica que a partir deste ponto a canção deve ser executada com mais vivacidade.

A **Seção A²** consiste na repetição da mesma letra e do mesmo material melódico que A.

Em **B'** ocorre a repetição do material musical, porém há a alteração nos versos intermediários da estrofe. Os versos que antes assinalavam o modo como o índio carregara sua “macuxy” foram substituídos pela súplica: “Que mais ninguém possa beijar o que beijei/Que mais ninguém escute aquilo que escutei/nem possa olhar dentro dos olhos que olhei”. E retorna ao estágio inicia de introspecção.

Cada canção é assumida por nós como um enunciado, como acontecimento vivo, subordinado às categorias de tempo e espaço. *Tamba-tajá* foi produzida no Rio de Janeiro no ano de 1934 assim que WH se transferiu para a, então, capital do Brasil. WH veio para o Rio de Janeiro para ser o “mensageiro da Amazônia”, para contribuir no processo de construção da identidade nacional idealizada pelo governo Getúlio Vargas importando lendas e mitos daquela região. Ao publicar suas canções no Rio de Janeiro, os editores buscavam deixar evidentes os aspectos regionais do norte do Brasil. Quando observamos, por exemplo, as capas das edições das canções da série *Lendas Amazônicas* publicadas na primeira metade do século XIX, percebemos a insistência em ressaltar aspectos que evidenciam a constituição de um discurso regionalista.

Segue a lenda:

“Anaro, um jovem índio da tribo Macuxi do Amazonas nutria profundo amor por sua esposa. Certo dia ela não pode 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 para toda parte. Passado algum tempo, sentiu que o precioso fardo pesava demasiadamente. Verificou então que sua esposa havia falecido, e ainda para não abandoná-la, abriu uma grande cova e enterrou-se junto com seu amor. Nasceu então uma planta estranha que os índios denominaram tamba-tajá. Venerada como símbolo de um grande amor, há sempre um pé desta planta ao lado da barraquinha de uma cabocla apaixonada. E contam que seu poder miraculoso jamais foi desmentido...”

Podemos afirmar que o discurso editorial vem de encontro ao projeto discurso de WH e do discurso de afirmação da identidade nacional do Governo Getúlio. Os autores-criadores (compositor e editores) levam em conta o contexto de recepção, o público que consumirá suas partituras e que não sabe, talvez, do que trata a canção. Por isso explicitam na capa da partitura elementos que compõem o contexto extraverbal dos interlocutores e que foi deslocado para o eixo sul-sudeste, por isso, a necessária explicitação, para que não se perca o contato com o contexto imediato da vida Amazônica.

Outro aspecto da materialidade verbal que podemos observar nas canções acima descritas são as palavras que vêm destacadas por meio das aspas. Em *Tamba-tajá* temos “macuxy”. A fim de compreendermos melhor a utilização deste recurso que, além de linguístico

é de natureza discursiva, é necessário que o analisemos a partir do todo do enunciado, do enunciado como totalidade de sentido. Assim entendermos que tal recurso não é de natureza meramente linguística mas discursiva. O compositor indubitavelmente conhecia todas as “palavras” e suas possíveis acepções, mas quis deixar marcada a *apreensão do discurso de outrem* o que não pode ser desprezado em nossa análise já que sob nosso enfoque teórico cada unidade da materialidade produz efeito de sentido no todo do enunciado.

3.5.4 Lenda Amazônica nº 6 – Curupira (1936)³⁰

No centro da primeira página, em caixa alta, há o nome “Curupíra” (assim mesmo com acento agudo) e o gênero “Canção”. Acima, uma dedicatória “A Irany”. A autoria vem à direita: Letra e Música de VALDEMAR HENRIQUE”. Este é o único registro de nosso *corpus* cujo ano de edição (1945) vem inscrito alinhado às informações editoriais na margem inferior da partitura. Como nas anteriores, não consta a letra da canção após a partitura. Ela vem escrita somente abaixo de cada nota, como deve ser cantada. Não obstante este detalhe, transcrevemos a letra:

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

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

9. Por este danado muitas vezes
10. me perdi na caminhada
11. E nem Padre Nossa me livrou
12. desse malvado da estrada.

13. Curupira feiticeiro!
14. Sai de traz do castanheiro,
15. Pula pra frente,
16. defronta com a gente,
17. negrinho covarde, matreiro,
18. Deixa o caboclo passar!

Em relação aos compassos a canção está assim dividida:

³⁰ “Curupira” é o ANEXO 4 deste trabalho e corresponde à FAIXA 4 do CD.

Seções	Introdução	A	B	A'*	C
Versos		1 – 4	5 – 8	9 – 12	13 – 18
Compassos	1 – 2	3 – 6	7 – 10	11 – 14	15 – 20

A **Introdução** antecipa o tema que será cantado pelo eu lírico. Trata-se de uma escala ascendente e descendente que provavelmente descreve o movimento do curupira. No compasso 2, há alguns acordes figurativos executados pelo piano podem ser associados às distrações e chamamentos com que o “negrinho matreiro” confunde o eu poético.

Em A inicia-se a narrativa sempre construída sobre o mesmo tema da introdução e daí depreenderemos a movimentação do curupira.

A **Seção B** confirma a expectativa gerada pelo material musical argumentando que o curupira não sossega e vive “ora aqui, ora ali se escondendo, sem parar num só lugar...”. A movimentação da escala ascendente e os acordes na oitava aguda demonstrarão o final da seção.

A **Seção A'*** possui o mesmo material musical de A com exceção de que os versos 11 e 12 são executados uma quarta acima. Talvez pelo assunto que contém em si: “E nem Padre Nossa me livrou desse malvado da estrada”. A menção da oração do Padre Nossa transporta a enunciação para outra região vocal e é tradição que os intervalos preferidos das cadências religiosas são os intervalos de quarta.

Na **Seção C** tudo será alterado o material rítmico será alterado e o eu poético se dirige ao curupira. Em seguida, fala sobre o movimento do “malvado” e, num ritmo de tercinas **apressando*, descreve os pulos do curupira. Com um extenso arpejo prepara o final da canção. Volta os curtos acordes figurativos com a expressão **fugindo* que nos dá a certeza de que realmente este é o movimento do curupira que agora sai de cena.

Um dos mais espantosos e populares entes fantásticos das matas brasileiras. De *curu*, contrato de *corumi*, e *pira*, corpo, corpo de menino segundo Stradelli. O Curupira é representado por um anão, cabeleira rubra, pés ao inverso, calcanhares para frente. A mais antiga menção de seu nome fê-la o venerável José de Anchieta, de São Vicente, 30 de maio de 1560. Demônio da floresta, explicador dos rumores misteriosos, desaparecimento de caçadores, esquecimento de caminhos, pavores súbitos, inexplicáveis, foi lentamente o Curupira recebendo atributos e formas físicas que pertenciam a outros entes ameaçadores e perdidos na antiguidade clássica. (CASCUDO, 1988, p. 273)

Tal área [a Amazônia] sustenta uma relação comum e intensa com a natureza e o meio ambiente, participando de uma comunidade imaginária que denomina de diferentes modos os mesmos fenômenos, pois o que num extremo do rio se chama curupira, no

outro lado, aos pés da cordilheira andina, sua região de nascimento, se chamará chullachaqui. Com uma imagem protetora, às vezes hostil, ambos são temidos por defender a selva dos invasores, seja pela astúcia de seus gestos, ou por sua figura de pés defeituosos ou com os pés voltados para trás. Os dois são figurações de um mesmo perfil: a milenar resistência da natureza à ingerência do homem. (PIZARRO, 2012, p. 19).

“Curupíra” é uma das peças mais descritivas de Waldemar Henrique. Como já dito acima, as escadas iniciais produzem um efeito que alude ao movimento desgovernado e perdido do caboclo que não sabe para onde ir já que é distraído pelos chamamentos do curupira. Os chamamentos e deslocamentos do curupira se repetem em diversos compassos: 2, 4, 6, 10, 12 e 14. Pode-se depreender os deslocamentos devido às regiões em que o piano é tocado. Ora na região grave, ora na média e ainda na região aguda.

Um bom exemplo desse deslocamento inicia-se entre os compassos 8 e 10 e que equivalem aos versos 7 e 8: “Ora aqui, ora ali se escondendo, sem parar num só lugar...”. Ao término desta sentença do cantor, o pianista deve executar uma escala ascendente que denota uma das fugas do “malvado”.



Exemplo 5 – Escala ascendente: fuga do Curupíra

A partir do compasso 15 inicia-se a seção C e o esquema rítmico do piano realizando a mesma linha melódica da voz se altera. No compasso 17 o verso “Pula prá frente, defronta com a gente, negrinho covarde, matreiro” é alterado pelo ritmo de tercinas que demonstram os saltos do Curupira. Outro compasso que convém destacar é o compasso 20 cuja sequência de notas associada à marca *fugindo* (na partitura) só confirmam nossa análise.

O compositor, nessa peça, dialoga com os *Lieder* de Schumann. O compositor alemão insere o piano como um participante ativo na construção da *performance*. A partir de suas composições o piano deixará de ser um mero “acompanhante” e passará a interagir com a linha do cantor, como se fizessem um dueto. Em *In der Fremde* (Em terra estrangeira ou No estrangeiro) – *Liederkreiss*, op. 39 – , ao musicar os versos de Eichendorff, Schumann compõe uma melancólica melodia que é antecipada pelo piano em alguns pontos da canção.

O mito do curupira pode ter desembarcado na região amazônica no imaginário de seu conquistador. Observemos que, assim com os ciclopes gregos, esses seres possuem um olho só no meio da testa. De acordo com Pizarro (2012, p. 68) é um dos seres imaginários centrais do “olímpo” local. O curupira é o protetor das selvas e representa uma tentativa de barrar as intromissões do homem em sua ecologia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nosso trabalho, optamos por observar um objeto de natureza heterogênea: a canção. Ao observarmos as canções sob o paradigma da Análise Dialógica do Discurso levamos em conta o fato de que elas se constituem por meio de interações entre sujeitos-discursos situados em contextos espaço-temporais, isto é, buscamos compreender o modo como se comportam (enquanto enunciados) nas esferas de produção, circulação e recepção.

As quatro canções por nós analisadas foram produzidas na primeira década do governo de Getúlio Vargas que visava à construção de identidade nacional, de um momento de construção da Pátria e carregam, portanto, a característica de possuírem o que é genuinamente brasileiro, a temática folclórica. Porém, acreditamos que as produções de sentido que decorrem das canções não se darão meramente por seus elementos verbais, mas na síntese de seus distintos elementos materiais (verbais, musicais, visuais) e translingüísticos.

A sua circulação se dava por meio de partituras editadas por grandes casas musicais, por meio de registros fonográficos em discos 78 RPM e ainda propagadas nas ondas do rádio: é a denominada canção popular urbana.

Bakhtin, em seu conceito de gênero como enunciado relativamente estável, permite-nos trabalhar com as canções de modo mais confortável dada a “instabilidade” de definição deste objeto. Para nós, a relação entre a letra e a música é algo que não se dá de forma estanque havendo a primazia de um ou outro elemento. Sob o ponto de vista dialético que assumimos, percebemos que em alguns momentos o elemento verbal adquire o protagonismo na condução da canção, como por exemplo os “Crédo! Cruz” na canção “Cobra Grande”. (Anexo 2) Porém há momentos em que a carga semântica fica à cargo da execução pianística: como as escalas que descrevem o movimento da cobra na mesma canção. Ou ainda há instantes em que ambos realizam como um dueto, sintetizando perfeitamente os elementos das diversas semioses que a constituem realizando um equilíbrio perfeito, por exemplo, a canção “Tamba tajá” (Anexo 3) que em sua letra vai contando a história do “macuxy” e na execução pianística vai carregando a audiência com o mesmo embalo com que o índio carregou sua amada.

Em nossas análises, concluímos que as canções não são apenas lendas musicadas, mas constituem parte de um enunciado diverso. Tais gêneros da literatura oral - mitos e lendas - são incorporados e reelaborados, tornam-se parte integrante deste enunciado, agora, verbo-musical.

Observe que a leitura das lendas que estão inscritas nos boxes que integram a capa das partituras que compõem nosso *corpus* produz sentidos totalmente distintos. Vê-se que para a composição das canções há um trabalho de transcrição, reelaboração poética do texto narrativo oral para um poema lírico, como em Foi, Bôto Sinhá, ou ainda um ajustamento da prosódia do texto narrativo às notas musicais, como em “Cobra Grande”. Este texto, trabalhado em “musicalidade” que adquire ritmo, é rico em aliterações e assonâncias, porta um sentido contíguo ao todo temático da canção e não deve ser desvinculado de sua organicidade. A canção é a totalidade típica, o enunciado em que há a alternância de sujeitos.

Outra discussão que levantamos foi a articulação recíproca entre os gêneros primários e secundários. Entendemos que as “Lendas Amazônicas” constituem canções, elaboradas, complexas, artísticas, desenvolvidas, organizadas, mas que “pretendem ser” gêneros primários, isto é, não querem se desgarrar do seu contexto imediato de gênero simples, que pertencem a uma esfera de comunicação discursiva imediata. Em nossas análises verificamos os diversos modos com que os autores realizam essa simulação. Em “Foi Bôto, Sinhá” observamos o próprio tratamento “Sinhô”/“Sinhá”, a supressão dos “r” finais em vocábulos como “tentá”, “dansará”, “doutô”. Em Cobra Grande há expressões da oralidade como a persignação “Crédo! Cruz”, a interjeição “Eh, Cobra-grande” e as entonações de assombro “a-a”.

Ainda em “Foi, Bôto Sinhá” fomos conduzidos a outro questionamento: a questão da autoria. Esta canção possui letra de Antonio Tavernard e música de Waldemar Henrique. Podemos verificar então que se tratam de dois autores-criadores um que ficou a cargo do elemento verbal e outro que compôs a música. Há uma dupla materialidade, e uma dupla autoria. Porém, precisamos levar em conta que estamos analisando partituras que apresentam também capa e contracapa, elementos visuais e um terceiro autor, o autor-editor. Em nossas canções, observamos que todos os autores (verbal, musical, visual) estão compondo um mesmo projeto de dizer e podemos afirmar que neste caso tanto os elementos verbais quanto visuais validam o projeto enunciativo do autor-compositor WH. Entender as lendas (narrativas orais), penetrar seus significados, compreender seu funcionamento: são condições necessárias para entendermos as canções. Como já dito, as lendas, deslocadas de seu *topos* regional e incorporadas a um *topos* nacional, precisam ser compreendidas já que seu tom primitivista ressoa nas canções conferindo-lhes, também, uma entonação nacional, singular, no que se diz respeito a sua pertença a uma cultura brasileira autêntica.

Enfim, cremos que jamais serão esgotadas as possibilidades analíticas de um objeto tão multiforme quanto à canção principalmente sob a perspectiva a que nos propusemos a analisar.

REFERÊNCIAS

- AGAWU, V. K. **Music as discourse:** Semiotic Adventures in Romantic Music. New York: Oxford University Press, 2009.
- ANDRADE, Mário de. Evolução social da música no Brasil. In: **Aspectos da música brasileira.** 2^aed.São Paulo: Livraria Martins Fontes Ed.,1939. Brasília: INL, 1975.
- ANDRADE, Oswald. **Estética e política.** Rio de Janeiro: Editora Globo, 1992.
- ARANHA, Graça. A emoção estética na arte moderna. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Europeia e modernismo brasileiro:** apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 1983
- ALIVERTI, M. J. Uma visão sobre a interpretação das canções amazônicas de Waldemar Henrique. **Estudos avançados.** São Paulo: Universidade de São Paulo, v. 19, n. 54, 2005. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142005000200016&lng=en&nrm=iso. Acesso em 12/06/2013.
- BAKHTIN, M. M. (VOLOCHÍNOV). **Marxismo e filosofia da linguagem.** 9 ed. São Paulo: Hucitec, 2009.
- BAKHTIN, M. M. Os gêneros do discurso. In: _____. **Estética da criação verbal.** 6 ed. São Paulo: WMF Martins, 2011.
- _____. **Discurso na vida e discurso na arte.** Texto traduzido por Carlos Alberto Faraco para fins acadêmicos. (Mimeo).
- _____. O autor e o herói na atividade estética. In: _____. **Estética da criação verbal.** São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- _____. **Problemas da Poética de Dostoiévski.** 5 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- BAKHTIN. M. M. **Estética da criação verbal.** São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BENNETT, Roy. **Uma Breve História da Música.** Rio de Janeiro, J.Zahar, 1986.
- BOPP, Raul. **Vida e morte da antropofagia.** 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. (Sabor Literário)
- BRAIT, Beth (org). **Bakhtin:** conceitos-chave. São Paulo: Contexto,2007.
- BRAIT, B. (Org.). **Bakhtin:** outros conceitos-chave. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2012.
- CANDIDO, A. A revolução de 1930 e a cultura. In: **A educação pela noite e outros ensaios.** 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, A. Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade. In: **Vários Escritos**. 4. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro sobre Azul, 2004.

CARPENA, Lucia Becker . Sobre a qualidade das tonalidades e seu efeito na expressão dos affecten. (Johann Mattheson, 1713). Tradução e breve introdução.. **Revista Musica**, v. 13, p. 219-241, 2012.

CASCUDO. L. C. **Dicionário do folclore brasileiro**. 6 ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988.

CASSOTTI, R. S. Music, Answerability, and Interpretation in Bakhtin's Circle: Reading together M.M. Bakhtin, I.I. Sollertinsky, and M.v. Yudina”, in Orehov, B.V. **Chronotope and Environs**, Fetschift N. Pan'kov, Ufá, Vagant, 2010, pp. 113-120.

CASSOTTI, R. S. Ressonância musical no Círculo de Bakhtin: Ivan I. Sollertinsky intérprete de Mozart. In: PAULA, L. de; STAFUZZA, G. (Orgs.). **Círculo de Bakhtin – diálogos in possíveis**. 2 Vol. Tradução: Adail Sobral. Revisão musical: Cristiane Fonseca da Conceição. Campinas/SP: Mercado de Letras, 2011, p. 149-164.

CLAVER FILHO, J. **Waldemar Henrique**: o canto da Amazônia. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978. 124 p. (Coleção MPB, 2).

COELHO, G. M. Na Belém da belle époque da borracha (1890 - 1910): dirigindo os olhares. **Escritos** (Fundação Casa de Rui Barbosa), v.5, p. 141, 2011.

COELHO de SOUZA, Rodolfo . Nepomuceno e a gênese da canção de câmara brasileira (1a parte). **Música em Perspectiva**, v. 3, p. 33-53, 2010.

FARACO, Carlos Alberto. O espírito não pode ser o portador do ritmo. **BAKHTINIANA**, São Paulo, v. 1, n. 4, p. 17-24, 2º sem. 2010

GALVÃO, E. **Santos e Visagens**. São Paulo: Brasiliiana, 1955.

GONÇALVES, M. A. **1922 A semana que não terminou**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GRILLO, S. V. C. Fundamentos bakhtinianos para a análise de enunciados verbo-visuais. **Filologia e Linguística Portuguesa**. Brasil. v. 14, n. 2. 2012. Disponível em: <http://revistas.usp.br/index.php/filolinguistica>

GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **História da música ocidental**, 4 ed. Lisboa: Gradiva, 2007.

KIMBALL, Carol. **Song**:a guide to art song style and literature. Revised edition. Milwaukee: Hal Leonard, 2005.

MALCUZYNSKI, M.-Pierrette. Musical theory and Mikhail Bakhtin: Towards a Dialectics of Listening”.**Dialog. Karnaval. Khronotop**. (Moscú – Vitebsk). 1(26):94-133. 1999

MEDVIÉDEV, P. N. **O método formal nos estudos literários**: introdução, crítica a uma poética sociológica. São Paulo: Contexto, 2012.

MORSON, G. Saul; EMERSON, Caryl. **Mikhail Bakhtin**: criação de uma prosaística. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 2008

NAPOLITANO, M. **História & música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. (Coleção História &... Reflexões, 2)

PAULA, Luciane de . Círculo de Bakhtin: uma Análise Dialógica de Discurso. **Revista de Estudos da Linguagem**, v. 21, p. 239-257, 2013.

PAULA, Luciane de [Org]. **Semiose Verbivocovisual**. São Carlos: Pedro & João Editores, 2015.

PEREIRA, F. Kreüther. **Painel de Lendas e & Mitos da Amazônia**. Belém: Falangola Editora, 2003.

PIZARRO, Ana. **Amazônia**: as vozes do rio: imaginário e modernização. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012 (Humanitas).

SIMÕES, M. P. S. G. . Metamorfose: a relevância do tema em narrativas orais da Amazônia paraense. **Organon** (UFRGS), v. no.42, p. 233-243, 2007.

SOBRAL, A. **Do dialogismo ao gênero**: as bases do pensamento do Círculo de Bakhtin. Campinas: Mercado de Letras, 2009.

STEIN, D.; SPILLMAN, R. **Poetry into song**: performance and analysis of Lieder. New York: Oxford University Press, 1996.

TINHORÃO, J. R. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

WISNIK. J. M. **O som e o sentido. Uma outra história das músicas**. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

ANEXOS

ANEXO 1

F O I B Ô T O , S I N H Á

TOADA - AMAZONICA

LENDA —

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

Nessas noites, avce-se bem alto o chôro do Tâj-punema, a planta alma da beira dos rios, avisando a população do mal que se approxima ...

MUSICA DE
**VALDEMAR
• HENRIQUE**

Gravado em disco VICTOR n. 33807
por
GASTÃO FORMENTI

LETRA DE
**ANTONIO
TAVERNAR**

"FOI BÔTO, SINHA" é, sem menor favor, uma verdadeira obra-prima. Folklore integral e autêntico, porque, ao mesmo tempo, musical e literário.

BENJAMIN LIMA

"A MELODIA"

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

Versos de
 ANTONIO TAVERNARD

Musica de
 VALDEMAR HENRIQUE

Canto 2

3 Vozes

Piano

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

diminuindo

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

Lamentoso

nhô que ve - io ten - ti... ea mo - ca le -

3

vou no lar dansa - rá, aquell e dou - tó, foi Bô - to, Si - nhá, foi Bô - to, Si -
 acelerando merrendo rallen.
 nhô Tu já pa -
 D.C. AL §
 tando morrendo FIM
 FOI BÔTO, SINHÁ
 FOI BÔTO, SINHÔ
 QUE VEIO TENTÁ
 E A MOÇA LEVOU
 NO TAR DANSARÁ
 AQUELLE DOUTÓ
 FOI BÔTO, SINHÁ
 FOI BÔTO, SINHÔ!...

bis { TAJÁ-PANEMA CHOROU NO TERREIRO (bis)
 { E A VIRGEM MORENA FUGIU NO COSTEIRO
 FOI BÔTO, SINHÁ
 FOI BÔTO, SINHÔ
 QUE VEIO TENTÁ
 E A MOÇA LEVOU
 NO TAR DANSARÁ
 AQUELLE DOUTÓ
 FOI BÔTO, SINHÁ
 FOI BÔTO, SINHÔ!...

bis { TAJÁ-PANEMA SE POZ A CHORÁ (bis)
 { QUEM TEM FILHA MOÇA É BOM VIGIÁ!
 O BÔTO NÃO DORME
 NO FUNDO DO RIO
 SEU DOM É ENORME,
 QUEM QUER QUE O VIU
 QUE DIGA, QUE INFORME
 SE LHE RESISTIU
 O BÔTO NÃO DORME
 NO FUNDO DO RIO...

E.S.M.-580

d
a
E
d
i
c
ã
o
A
M
E
L
O
D
I
A



SUCESSOS DE FILMS

- Tudo me faz sonhar comigo! - FOX
 Do Film «TRES AMORES»
- Que importa a chuva e o vento - FOX
 Do Film «VINTE MILHÕES DE NAMORADAS»
- "Como tu y yo" - FOX - Jirame - TANGO
 Do Film «MELODIA PROIBIDA»
- Um sonho de felicidade - VALSA
 Do Film «QUERO SER UMA GRANDE DAMA»
- Hoje é domingo para mim - VALSA
 Do Film «SINFONIA DO AMOR»
- Carioca - Voando para o Rio - FOXS
 Do Film «VOANDO PARA O RIO»
- Você é o "Porque" dos meus sonhos - FOX
 Do Film «WONDER BAR»
- Construindo um pequenino lar - FOX
 Do Film «ESCANDALO ROMANO»
- Alameda dos sonhos - FOX
 Do Film «MOULIN ROUGE»
- Tentação - Colheita do amor - FOXS
 Do Film «DELIRIO DE HOLLYWOOD»
- Sentadinhos no mar da vida - Shanghai Lil - FOXS
 Do Film «BELLEZAS EM REVISTA»
- Procura esquecer - FOX
 Do Film «O GATO E O VIOLINO»
- Aprenda esta canção - FOX
 Do Film «MOCIDADE E FARRA»
- Quando se perde o coração - TANGO
 Do Film «COMIGO QUERO SONHAR»
- Sobre o Denubio Embriagador - VALSA
 Do Film «GUERRA DAS VALSAS»
- Nada tão bello como teu amor - VALSA
 Do Film «SANGUE HURGARO»

ANEXO 2*Ao Dr. DECIO PACHECO SILVEIRA*

Cobra Grande

Canção Amazonica

*Banjo e Mara
Sofá 1/2 1/4
de 1/6 1/4*

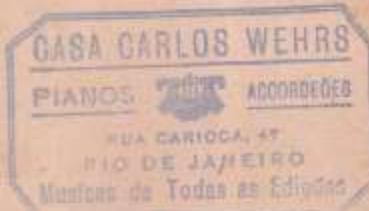
LENDA

*Uma vez por anno a Boi-una sai
dos seus domínios para escolher uma
noiva entre as cunhatas da Amazonia.
E, diante daquelle enorme vila pra-
teado de luar que atravessa vertiginosa-
mente o Grande-Rio, os pagés rezam,
as rôdes tremem, os curumins escon-
dem-se chorando, immenso delírio de
horror rebenta na matta illuminada...
Grédo ! Cruz !*

VALDEMAR HENRIQUE

Gravada em disco 

por GASTÃO FORMENTI
Esta canção construiu grande exito
nos recitais de MARA - a maior
intérprete do folclore amazonico.



(da série "LENDAS AMAZONICAS")

- I — Foi Bôto Sinhá
- II — Cobra Grande

Ao dr. Décio Pacheco Silveira

COBRA GRANDE

Canção-amazonica

Gravado em disco Victor por GASTÃO FORMENTE
Esta canção constitue grande êxito nos recitais de
MÁRA—a maior interprete do folk-lore amazonico.

VALDEMAR HENRIQUE

CANTO

PIANO

Lento

misteriosamente

Cré-do! Cruz!

com lamento

brusco

La vem a Co-bra Grande, lá vem a bô-na de pratal A dança-da vera rente - a beira da

rio..... e o ven-to gri-la al-to ne mé-lo da multa... Crê-do! Cruz! Co-nhan-ta es-

rall. assombrado

con de lá vessa Cobra Grande... a Faz de pressa num ora- A Ho-re-ta-fre-
cão prêlanzante levar... a... ... A noiv-a-cham-

alarganda com expressão

meu quando el - la sa - hio... quem'sta - va lá pér-to de me - do fu - glo... ea Boi -
tâ estri dor-min - do me - dro-sa, agarra da cum fór - ga no pa-nho-dá réde e o lu -

cresc. *alarg.*

1. *Aos*

u - na passou, lô go tão de - près so que su - mente um clá - rão foi que se viu Cunhanhâ te es -
ar - imortelha em el - la della pe - la frés - ta que bra da ia ja

Alto

2. *Cobra*

nella Eh Co - bra Gra - de, lá val elle... *hrusco*

Grédol'rua!
Tô sem a Cobra-Grande
lôrem o Boi-Uva de prata...
a domida vem renir à beira do rio
e o venâ grila alto no meso da matia!
Grédol'rua!

II
Cunhanhâ te esconde
Id sem a Cobra-Grande
o - o...
faz depressa uma oração
pra elle não te levar
o - o...

III
A floresta tremeu quando elia sahi,
quem estava lá perto de medo, fugiu
e a Boi una passou lôgo tão de pressa,
que somente um clá - rão foi que se riu...
Cunhanhâ te esconde, riu.

IV
A unha cunhanhâ está dormindo medrosa,
agarrada com força no punho da rife,
e o luar faz mortalha em osma dela,
pela fresta quebrada da janella ...
Eh, Cobra-Grande
la vat ella!

E. S. M. 1028

ANEXO 3

TAMBA-TAJÀ

CANÇÃO AMAZONICA

DE

VALDEMAR HENRIQUE

da série LENDAS AMAZONICAS

- I — FOI BÔTO-SINHÁ
- II — COBRA GRANDE
- III — TAMBA-TAJÀ

Homenagem de admiração e simpatia a
 Vera Janacopulos
 Isa Kremer
 Barrôso Netto
 Murillo de Carvalho
 Brenno Rossi
 Ulysses Lelot F.º (Sivan)
 Oscar Lorônzo Fernandes
 Arnaldo Estrella
 e
 Carlos Estevão

A MUSICAL

Rua Frei Gaspar, 65
MATRIZ - Tel. 2-9222

LENDAS:

Andro, um jovem índio da tribo, Macuxy Amazonas nutria profundo amor por sua esposa. Certo dia ela não pode levantar-se: estava paralisada nas pernas. Andro ficou muito triste e não quis abandonar; arrouou uma tipóia em seus ômbros fortes e carregou-a consigo para toda a parte. Passado algum tempo, sentiu que o precioso fardo pesava demaisadamente. Verificou então que sua esposa havia falecido e ainda para não abandoná-la abriu uma grande cova e enterrou-se junto o seu amor. Nasceu então uma planta estranha que os índios denominam TAMBA-TAJÀ. Venerada como símbolo de um grande amor, há sempre um pô desta planta ao lado da barraquinha de uma cabocla apaixonada. E contam que seu poder miraculoso jamais foi desmentido...

N. 1.117



A MUSICAL

RUA Frei Gaspar, 65
MARES - Tel. 2-0224

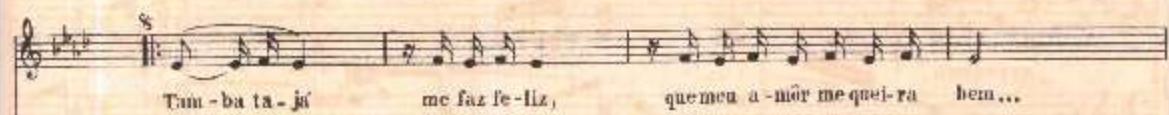
TAMBA-TAJÁ

CANÇÃO AMAZONICA

Do repertório folclórico de

MÁRA Costa Pereira

VALDEMAR HENRIQUE



E. S. Mangione editor autorizado para todos os países
Edição "A Melodia" São Paulo-Rio-Brasil

E. S. M. 1117

93

Tam - ba - tajá me faz fe - líz assim o in - dio car - re - gousou "macu - xy"
 Tam - bu - ta - já me faz fe - líz que mais nínguem tem pes - sa beijar o que beijei

f exaltado *rall.*

pa - rao ro - çado pa - ra a guerra para a morte assim car - regou nosso amôr a boa sor - te
 que mais nínguem es - cu - te a - quillo que es - cu - tel nem pessao - lhá dentro dos olhos que olhei

arrivando *dim.* *ten.*

Tam - ba - tajá Tam - ba - tajá
 Tam - ba - tajá Tam - ba - tajá

calmo *dim.* *rall* *p* *FIM*

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

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 mais nínguem possa beijar o que beijei,
que mais nínguem escute aquillo que escutei
nem possa olhar dentro dos olhos que olhei...
Tamba-tajá,
Tamba-tajá...

E. S. M. 1117

ANEXO 4

LELDA

O Curupira é o duende-pantaneiro de cauda escura e longa, os olhos de plântula amazônica. É um espírito-mal-sabichinho de um metro de altura, fazendo com um narizinho brilhante no meio da testa e os olhos azuis ruborosos, para trás. Usa se quando tem raios como de foice e tem a cabeça raspada. Gosta de se aterrar na estrada ou subir em árvores para atracar a passagem da floresta. Encantado, abraça e devora os homens que passam desprotegidos, mas devora os maus, ainda por perder completamente o rumo. O espírito de homem assim desorientado e alucinado, provoca no turista amazônico a mais desmuntada felicidade. Suas visões estranhas vibraram então por toda a selva floresta virgem.

Mara - a interprete máxima do folk-lore amazônico

CURUPIRA
CÂNCÃO

de Valdemar Henrique

Da Série LENDAS AMAZÔNICAS

I -- Poi-Boto-Sinha
II -- Cobra-Grande
III -- Tamba-Tojó
IV -- Motimaperliza
V -- Uisopuriá
VI -- Curupira
VII -- Manha-Nunagro

N. 3305

A. Iraxay

CURUPÍRA

Canção

Letra e Música de VALDEMAR HENRIQUE

CANTO

Moderato ($\frac{4}{4}$ = 84)

PIANO

lyrics:

Já an - del - tres di - as e três noi - tes pe - lo ma - te sen pa - sar

e no meu camin - hão encon - trei nem um traço praia - lar,

Só eu... caiu pe la freste pelas lá - das curupíras mocha.

Copyright exclusive para todos os países © E. S. Mangione - Edição "A MELODIA" - São Paulo - Brasil
— Registrada na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro
Copyright by E. S. Mangione — Editor — São Paulo — Brasil (1945)

MAR... O ra a - qui, e - tra - il se - escon - den - do, sem parar um só lu - gar...

Perdão Aca - de mui - tas ve -zes a me - pe - cê - na ca - mi - nha - za E seu Pa - dre Nos - sasme - li - trou - desse da - na - do da ca - mi - nha - za

tra - da. Carapira futilo - re rit. Sá - de tra - de cas - ta - che - lo, Pol - a prâ - brava de for - ma - ção ag - res - sa - do apressando

grido, co - van - do, mi - trei 3305 Deixa - ão ca - bô, eis pa - sar! dimin. rit. fngindo

PÁGINA RESERVADA AO CD
COM A GRAVAÇÃO DAS CANÇÕES