

INSTITUTO POLITÉCNICO DO PORTO
ESCOLA SUPERIOR DE MÚSICA, ARTES E ESPECTÁCULO
MESTRADO EM INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA - CANTO

ELVIRA REGINA REBELO GONÇALVES

Variações da temática do *Boi* na canção de câmara brasileira

Porto, Portugal

Setembro de 2014

ELVIRA REGINA REBELO GONÇALVES

Variações da temática do *Boi* na canção de câmara brasileira

Trabalho de Projeto apresentado ao curso de Mestrado em Interpretação Artística, da Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música–Interpretação Artística, Área de Especialização em Canto.

Orientador: Prof. Dr. António Gabriel Castro Correia Salgado

Porto, Portugal

Setembro de 2014.

ELVIRA REGINA REBELO GONÇALVES

Variações da temática do *Boi* na canção de câmara brasileira

Trabalho de Projeto apresentado ao curso de Mestrado em Interpretação Artística, da Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música – Interpretação Artística, Área de Especialização em Canto.

Banca examinadora:

Profº Dr. António Gabriel Castro Correia Salgado

Orientador

AGRADECIMENTOS:

Agradeço aos professores e colegas com quem trabalhei durante estes dois anos, ao pianista David Baptista Ferreira, pelo trabalho em conjunto e, ao professor António Salgado, pela orientação, apoio e incentivo durante todo o processo. Por fim, agradeço à minha família e a meu querido Max, pelo apoio incondicional.

PROJETO DE INVESTIGAÇÃO
VARIAÇÕES DA TEMÁTICA DO BOI NA CANÇÃO DE CÂMARA
BRASILEIRA

ELVIRA REGINA REBELO GONÇALVES

RESUMO: O presente projeto tem como foco o repertório para Canto e Piano, dos compositores brasileiros Oswaldo de Souza, Ernani Braga, Waldemar Henrique e C. Guerra-Peixe, que tem como tema as variações da temática do boi na cultura brasileira. O trabalho foi desenvolvido no âmbito do curso de Mestrado em Interpretação Artística, com base em pesquisas acerca da cultura e do folclore brasileiro, bem como na análise performativa da apropriação erudita desta cultura popular, realizada pelos compositores referidos no processo de composição das suas obras, e onde se procurou abordar o contexto e a origem das diversas tradições.

PALAVRAS-CHAVE: Canto, canção, aboio, boi, folclore, música de câmara

ABSTRACT: This project focuses on the repertoire for Voice and Piano of Brazilian composers Oswaldo de Souza, Ernani Braga, Waldemar Henrique and C. Guerra-Peixe. These songs explain about variations of the theme of the ox in Brazilian culture. This work was developed under the Master course in Artistic Interpretation, based on research about the Brazilian culture and folklore as well as in the performative analysis of the appropriation of this popular culture made by the composers mentioned in the process of composition of their works, and where we mentioned about the context and the origin of the different traditions.

KEY WORDS: Singing, song, aboio, ox, folklore, vocal chamber music

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| INTRODUÇÃO..... | 8 |
| OBJETIVO..... | 9 |
| CAPÍTULO I: Revisão Bibliográfica..... | 10 |
| I.1 A Figura do Boi..... | 10 |
| I.2 Boi-Bumbá..... | 11 |
| I.3 O Aboio..... | 12 |
| I.4 Entre o folclore, o popular e o erudito..... | 17 |
| CAPÍTULO II: Interpretação Artística..... | 19 |
| II.1 Introdução..... | 19 |
| II.2 Metodologia..... | 19 |
| II.3 Os Compositores..... | 21 |
| II.4 As Canções | 23 |
| II.4.1 <i>Retiradas</i> (Oswaldo de Souza)..... | 23 |
| II.4.1.a) O Poema..... | 24 |
| II.4.1.b) Aspectos musicais e interpretativos..... | 27 |
| II.4.2 <i>Abôio</i> (Ernani Braga)..... | 28 |
| II.4.2.a) O Poema..... | 28 |
| II.4.2.b) Aspectos musicais e interpretativos..... | 29 |
| II.4.3 <i>Boi-Bumbá</i> (Waldemar Henrique)..... | 31 |
| II.4.3.a) O Poema..... | 32 |
| II.4.3.b) Aspectos musicais e interpretativos..... | 33 |
| II.4.4 <i>Ê- Boi!</i> (César Guerra-Peixe)..... | 34 |

| | |
|--|----|
| II.4.4.a) O Poema..... | 35 |
| II.4.4.b) Aspectos musicais e interpretativos..... | 36 |
| CONCLUSÕES..... | 38 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 39 |
| OUTRAS REFERÊNCIAS..... | 41 |
| ANEXOS..... | 42 |

INTRODUÇÃO

A pesquisa realizada ao longo deste trabalho surge da constatação de que, na canção de câmara brasileira, a temática do *Boi* foi escolhida por muitos compositores eruditos brasileiros para tema de suas obras. O *Boi*, representado fortemente no cotidiano rural, no imaginário popular e na cultura folclórica do Brasil, é representado na cultura musical erudita brasileira, e no repertório da canção de câmara brasileira. Partindo-se desta constatação, surge a necessidade de investigar acerca da origem dessa tradição no Brasil, que aponta em alguns casos para a herança cultural portuguesa, mais especificamente, das regiões do Minho e da Ilha da Madeira, como mais provável condutor desse legado para o Brasil.

Um dos focos do trabalho será o *aboio* característico do sertão do nordeste brasileiro, transcrito para a canção de câmara. A principal razão dessa escolha é a interseção que existe entre o Canto e o *aboio*, a saber, o uso da voz.

No *aboio*, caracterizado como *canto de trabalho*, o *aboiador* utiliza-se da voz para criar uma relação de confiança e para conduzir o gado. A voz é o instrumento através do qual, o cantor comunica e revela ao público sua arte, enquanto intérprete da mensagem original do compositor. Na música de câmara o cantor necessita, além de sólida preparação técnica, conhecimento acerca da obra e da temática para uma coerente recriação do personagem e/ou do conteúdo musical e poético, e conseqüentemente para uma eficaz comunicação com o público.

Além do *aboio*, outras variações da temática do *boi* aparecem no repertório vocal de câmara brasileiro, como por exemplo o personagem do vaqueiro, que pastoreia, guia e amansa o gado. A paisagem e o cenário onde estas cenas cotidianas acontecem é outro aspecto retratado nestas composições.

A escolha de um conjunto de quatro canções em torno desta temática foi o ponto de partida desta investigação para a compreensão das diferentes abordagens literário-musicais utilizadas pelos compositores em questão, bem como suas implicações na prática performativa do Canto, uma vez que este projeto científico está diretamente ligado ao projeto artístico da autora do trabalho, no qual a mesma dedica parte de seu recital de conclusão à execução destas peças.

OBJETIVO

O presente trabalho tem por objetivo principal a abordagem da cultura do *Boi*, como ferramenta para entendimento dessa cultura e consequente aplicação prática no processo criativo, analítico e interpretativo de um conjunto de canções da música de câmara brasileira que tem como tema as variações da temática do *Boi*.

A análise interpretativa e performática das peças escolhidas, resulta numa proposta de estudo, como uma sugestão para a interpretação destas obras.

Neste trabalho serão mencionados aspectos acerca da origem da cultura do *boi* no folclore brasileiro, como também da tradição do *aboio* no sertão nordestino, levantando como prováveis fontes, a ibérica, para um maior entendimento do legado cultural levado ao Brasil neste âmbito.

A apresentação deste repertório no recital final, componente do projeto artístico, configura-se como resultado prático deste trabalho e consiste em um dos principais objetivos deste projeto.

CAPÍTULO I: REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

"O aboiar dos nossos vaqueiros, ária tocante e maviosa com que êles ao pôr do sol tangem o gado para o curral. São os nossos ranz sertanejos... Quem tirasse por solfa êsses improvisos musicais, soltos à brisa vespertina, houvera composto o mais sublime dos hinos à saudade."

José de Alencar

I.1 A FIGURA DO BOI

A figura do *Boi* está presente no imaginário do povo e enraizada na cultura, através do folclore, e mesmo no quotidiano rural brasileiro.

Na História do Brasil, o *Ciclo do Gado* substitui, de certa forma, o *Ciclo da Cana-de-Açúcar*, que teve vigência até por volta de 1888. Cascudo (p. 9, 1956) escreve a respeito destes dois ciclos de forma que caracteriza a influência destes dois ciclos no âmbito social e humano na vida do brasileiro:

Há uma distância sideral entre a vida do senhor de engenho e a de seus homens. Alimentação, indumentária, divertimentos e os riscos profissionais. Desta indústria, que é uma fórmula de aglutinação coletivista, o canto será sempre uníssono e coral, a mentalidade surge condicionada aos interesses imediatos do grupo humano a que pertence o trabalhador. O ciclo da cana-de-açúcar não pode produzir o cangaceiro, o cantador de pandeiro e de viola, o improvisador, o dançarino solista, o artesão independente o cavalariano afoito, o beato aliciante, o jagunço, o fanático. O ciclo do gado determina o individualismo do seu participante. Fundada a fazenda, o vaqueiro, antigamente um escravo, ficava senhor do gado, da casa, dos cavalos, responsável pelas iniciativas imediatas para defender os animais entregues à sua energia. Movimentava-se livremente nos plainos dos tabuleiros e caatingas, no galope árduo do seu cavalo de fábrica, caçando as teses tresmalhadas ou ariscas. A solidão ensinava-o a povoar de criações individuais o seu ermo, fazendo a sua viola, indo tomar parte nos bailes vizinhos, improvisados já sob o regime da quota ou da venda de bebidas e pequenos manjares. (...) Foi possível nascer o cantador, improvisador, o violeiro semiprofissional (...). Todo o ciclo do gado projeta para o folclore a multidão dos cantadores, dos vaqueiros poetas e dançadores, dos cangaceiros, dos violeiros e batedores de emboladas com

pandeiros, iguais, idênticos, sensíveis, no nivelamento psicológico de uma formação que lhes dera independência e movimentos no mesmo âmbito do trabalho diário. (...) Quem diz sertão diz vaqueiro, gado, aboió, vaquejada, louvação, derrubada, elementos presentes e preciosos na cultura popular do nordeste brasileiro.

Este período da história brasileira certamente influenciou o homem da época, desde os donos da fazenda até seus trabalhadores e a dinâmica social daquele tempo, de tal forma que aspectos desta cultura permanecem no legado cultural do brasileiro.

O *cantador* é uma figura marcante remanescente deste tempo. Cascudo (p. 126, 1956) descreve o *cantador* como descendente "dos menestréis, trovadores, mestres-cantadores da Idade-Média. Cante ele (...) a história da região e a gesta rude do Homem." De certa forma, os *cantadores* foram grandes responsáveis pela permanência da tradição oral da cultura nordestina brasileira, justificando, portanto, a breve menção deste personagem neste projeto.

I.2 BUMBA-MEU-BOI

No Brasil, como folgado, a lenda mais comumente disseminada acerca do *boi* refere-se à estória da escrava *Catirina*, que pede a seu marido, *Pai Francisco* ou também chamado *Mateus*, para comer carne de boi, o que era impossível para ele, uma vez que não tinha posses para comprá-la. Atendendo ao desejo de *Catirina*, *Pai Francisco* mata o boi, que pertencia ao patrão, e no final, o boi ressuscita. Essa é a origem do enredo, que é permeado de conotações sócio-política e religiosa, onde também aparece a crítica a vários setores da sociedade. Tudo isto, literariamente, é feito em versos à maneira da literatura de cordel e também através dos repentistas nordestinos, porém nos deteremos no nosso objeto de pesquisa, a cultura do *boi* na canção brasileira.

No folclore, este folgado percorre as diversas regiões do Brasil, com seus rituais peculiares, diferenciando-se entre si nos seus rituais, dança e música, e são assim designados: *Boi-Bumbá* (Amazonas); *Boi-Santo* (Ceará); *Boi Calemba* (Rio Grande do Norte); *Bumba-meu-Boi* (Alagoas, Maranhão e Piauí); *Boi dos Reis* (Rio de Janeiro); *Boitatá* (Bahia, Minas Gerais, São Paulo e CentroSul) e *Boi Barroso* (Rio Grande do Sul).

A respeito da origem desse folgado, Mário de Andrade (1982, p. 54) cita que:

“Ficou assim um Reisado único, que não tem popularmente este nome, a dança dramática do Bumba-meu-boi, que embora não seja nativamente brasileiro,

mas ibérica e européia, e coincidindo com festas mágicas afro-negras, se tornou a mais complexa, estranha, original de todas as nossas danças dramáticas. Por vezes mesmo uma verdadeira revista de números vários, com a dramatização da morte e ressurreição do boi, como episódio final”

Sobre a representação do *Boi*, como forte fator identitário da cultura brasileira, Gilda de Melo e Souza (2003, p. 17) cita que:

“A análise das representações coletivas brasileiras revelara a Mário de Andrade que o boi era “o bicho nacional por excelência” e se encontrava referido de norte a sul do país, tanto nas zonas de pastoreio como nos lugares sem gado. Ocorria em todas as manifestações musicais do populário: “na ronda gaúcha, na toada de Mato Grosso, no aboio do Ceará, na moda paulista, no desafio do Piauí, no côco norte-riograndense, na chula do Rio Grande e até no maxixe carioca”. Num país sem unidade e de grande extensão territorial, de povo desleixado, onde o conceito de pátria é quase uma quimera”, o boi –ou a dança que o consagra –funcionava como um grande elemento unificador dos indivíduos, como uma metáfora da nacionalidade.”

O boi está simbolicamente representado tanto na vida cotidiana, como no imaginário popular através das tradições folclóricas e nas manifestações artístico-musicais do Brasil.

I.3 O ABOIO

O *aboio* é um tipo de canto de trabalho, lânguido e melancólico, emitido pelo vaqueiro ou boiadeiro, que cuida e conduz o gado ou o rebanho para longas ou pequenas distâncias. Apesar da maioria dos pesquisadores caracterizar o autêntico *aboio* como sendo sem versos, durante a pesquisa encontramos fontes que atestam a existência de *aboios* com versos.

Para a investigadora alemã Regine Allgayer-Kaufmann, a mistura do aboio com versos é recente. A autora descreve, ainda, características peculiares deste Canto:

"Originally the aboio was a simple but characteristic shout. Its main objective was the communication between the cattle and

the herders as well as the communication among the herders which are called vaqueiros. However, recently the aboio in verses has melted with poetry - and in particular with the art of vers improvisation which is widespread and highly appreciated in the region. The melodic analysis brought forth that the aboio is based on the mixolydic scale, the poetry is a six line stanza with seven syllables called sextilha. Due to socio economic change cattle herding not any longer is the dominant economic factor and hence singing the aboio has become rare in everyday life. However, it still can be heard when people sit together after work or in the weekend on the occasion of a vaquejada, a festivity which still takes place in the former grazing grounds of northeast Brazil. (ALLGAYER-KAUFMANN, *in* Abstract, 1987)

Em relação ao *aboio* com versos, é provável que seja uma variante do repente e da literatura de cordel, tradicionais na região nordestina. Para Téo Azevedo pode-se classificar o *aboio* de três partes:

Toada de Aboio –É a música improvisada ou decorada, e que ao seu final, faz-se o aboio original e sem letras, feitos de imprevisão com melodia só de sussurros.

Canto de aboio ou aboio de improviso - São pequenos sussurros de aboio original vindo a seguir os versos que podem ser em Quadras ou Sextilhas, decorados ou improvisados e depois com mais sussurros feitos por um ou mais cantadores. A segunda rima com a quarta, e esta com a sexta.

O improviso de melodia sem letra musical –Esta é, sem dúvida, a parte mais bonita do Aboio, onde um vaqueiro, numa melodia dolente e chorada vai improvisando o canto, levando, assim, toda a boiada. Este é o aboio autêntico e original que somente podemos ver nos campos e não nas festas e shows de repentismo. (BREGUÊZ, p. 3, 2005)

Sobre a definição e a provável origem do *aboio*, Guerra-Peixe (1954, p.1) afirma que:

“*Abôio* vem de *abôiar*, isto é, de reunir o gado, mantendo-o manso e ordenado. Por extensão, o termo *abôio* designa também a cantoria feita pelo vaqueiro ao conduzir a boiada de um para outro lugar, servindo, ainda, para embelezar o aboiar. Praticado em vários países, é abundante no Brasil e, segundo se pode deduzir, herdado de Portugal, onde subsiste no Minho. Entretanto, se em algumas expressões mais vulgares do nosso *abôio* é entoada a sua origem portuguesa, os seus traços melódicos já acusam profunda modificação processada no Brasil.”

Ainda sobre a definição de *aboio*, o historiador e antropólogo Luís da Câmara Cascudo (p. 25, 1956) defende que é um "canto sem palavras, marcado exclusivamente em vogais, entoado pelos vaqueiros quando conduzem o gado. (...) O canto finaliza sempre por uma frase de incitamento à boiada, 'ei-boi, boi-surubim, boi-meia-lua, êi-boi, êi-lá...'"

O *aboio* é característico da região norte de Minas Gerais e, mais fortemente, do sertão da região nordeste do Brasil. A particularidade do *aboio* é ser, portanto, um canto emitido pelo vaqueiro, com as vogais E, O ou A, seguido por expressões como *Êh! Boi; Ôh! Boi quiá; Meu boi Surubim!; Êh, Boiato!; Ei lá, Boizinho*. Uma variação deste canto é o improviso de versos sobre a vida no campo, feito pelos cantadores, mais característica na região nordeste do Brasil, porém os autores consultados enfatizam que o *aboio* legítimo não contém versos, somente vocalizações, seguido das expressões faladas supracitadas. Sobre este aspecto, o escritor José de Alencar (p. 66, 19--) cita em *O Sertanejo*, publicado em 1875, que "não se distinguem palavras na canção do boiadeiro; nem ele as articula, pois fala do seu gado, com essa linguagem do coração que entenece os animais e os cativa", embora fontes citem que alguns boiadeiros cheguem a formar uma quadra.

Apesar de a maior parte dos pesquisadores afirmarem que não há texto no *aboio*, o sociólogo e antropólogo Alceu Maynard Araújo, em seu livro *Cem melodias Folclóricas* (1957), discorre sobre a diferença entre o *aboio de roça* e o *aboio de gado*, citando que o primeiro é em dueto e o segundo é sempre homófono. Cita ainda que o *aboio de roça* é um canto de trabalho e tem letra, diferentemente do *aboio de gado*, que é pra orientar o gado e feito em solo. Porém Araújo registra peculiaridade do *aboio de gado* por ele registrado em Piaçabuçu (Alagoas/Brasil), onde há o canto de uma quadra seguida do *aboio*, melancólico, longo e de uma só sílaba.

No Brasil, já no século XVIII, a presença do *aboio* é registrada por Antonil (CASCUDO, p. 25, 1956): "Guiam-se as boiadas indo uns tangedores diante cantando, para serem desta sorte seguidos do gado." O ato de cantar aos bois, para guiá-los, é conhecido no sertão nordestino como *aboiar*.

Quanto à origem do termo *aboiar*, Cascudo (p. 26, 1956) afirma:

"não conheço o vocábulo em documento anterior ao século XIX. Creio-o brasileiro, levado nesta acepção a Portugal, porque lá 'aboiar' é deitar por água abaixo, marcar com bóia, atirar, tornar flutuante, alijar, assim registado por João de Barros, Diogo Couto, e diferentemente não o empregou a padre Antônio Vieira, sinal de não conhecer ou não haver no seu tempo brasileiro o aboiar como sinônimo de 'cantar aos bois'."

Neste contexto, de acordo com pesquisa de Câmara Cascudo, o termo *aboiar* tem origem no Brasil. Cascudo menciona a inclusão do termo *aboiar* no Novo Dicionário da Língua Portuguesa, do filólogo e escritor português Cândido Figueiredo, que foi publicado originalmente em 1889, além de citar o registro do termo *aboiar* do professor e naturalista Gonçalo Sampaio em seus estudos sobre o cancionário minhoto:

"Cândido Figueiredo incluiu o aboiar como falar ou cantar aos bois, dizendo-o do Minho e Brasil, e aboiar, cantar aos bois, em Minas Gerais. (...) Gonçalo Sampaio, o eminentíssimo estudioso do *Cancioneiro Minhoto* (Porto, 1940, edição póstuma) já regista as Toadilhas de Aboiar. Escreve Gonçalo Sampaio: - Nas cessadas de maior importância, quer dizer: nas lavradas dos campos mais extensos, é de antiquíssimo costume minhoto incitar o gado cantando. Chama-se a isto aboiar. O canto, entoado invariavelmente pelo rapazito que dirige os bois, a sogá, ou pela tangedeira, munida da respectiva aguilhada, é sempre uma melodia lenta, em compasso ternário e bem adaptada ao andar vagaroso e certo daqueles animais. Por via de regra não tem letra que vá além das exclamações 'ei boi! ei lá, boi!' e 'ei lá, bozinho!', todavia numa ou noutra localidade adaptam-lhe excepcionalmente dísticos, em que se pedem cigarros, vinho ou pestiscos para o homem do arado." (CASCUDO, p. 26, 1956)

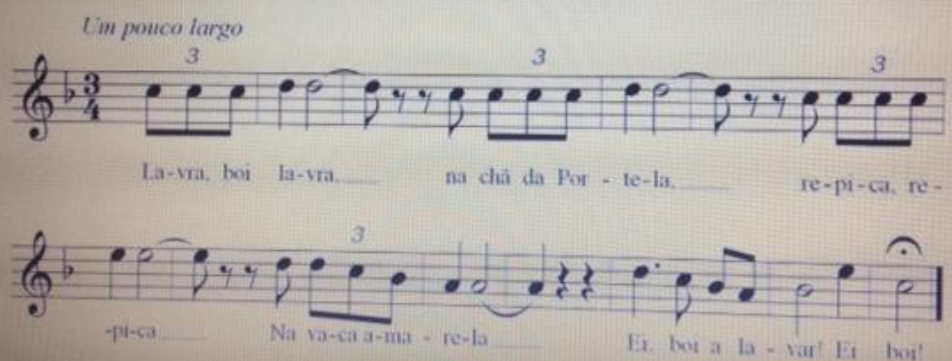
A partir das informações deste texto, o ato de *aboiar* já era um costume antigo da região do Minho e tem traços semelhantes ao *aboio* do sertão nordestino brasileiro, com algumas diferenças citadas por Cascudo (p.27, 1956): "No sertão do Brasil o aboio é sempre solo, canto individual, entoado livremente. Jamais cantam versos tangendo o gado. *Aboio* não se repete nunca. Cada *aboio* é uma improvisação. É coisa séria, velhíssima em uso, respeitada."

A provável interseção entre estas culturas, cada uma com suas especificações, como a utilização dessas de versos no *aboio* do Minho, está em *Lavra, boi, lavra*, recolhida por Gonçalo Sampaio em seu *Cancioneiro Minhoto*, de 1940.

20. Lavra, boi, lavra
Canto de trabalho (aboio)

Gonçalo Sampaio Cercosa / Viana do Castelo
Cancioneiro Minhoto (2ª ed., 1944) (Minho)

Um pouco largo



La-vra, boi la-vra, na chã da Por - te-la, re-pi-ca, re -
-pi-ca Na va-ca a-ma - re-la Ei, boi a la - var! Ei boi!

Além do Minho, outra região de Portugal de que se tem registro da existência do *aboio* é a Ilha da Madeira. Cascudo (p.27, 1956) menciona a descrição de Carlos Maria dos Santos, estudioso sobre o folclore da Ilha da Madeira, sobre o *aboio* naquela região:

"O seu maior pitoresco reside na 'boiada', série de instigações aos bois para a marcha da debulha. Ao terminar o I verso, o boieiro instiga com ela os animais: 'oh, oh, oh, oh,...' Chega a meio do segundo verso, continua; 'ah, há, ah, ah...' depois no fim e assim por diante sem nunca perder a entoação ou o fio da cantiga. Está canção tem bastante acentuado o estilo oriental principalmente na numa, e extraordinária semelhança com a Mourisca donde parece ter saído."

Um forte indício da herança da tradição portuguesa desta cultura é a semelhança das expressões utilizadas nos *aboiros* recolhidos pelo compositor Fernando Lopes Graça e pelo etnomusicólogo Michel Giacometti, no álbum *Música Regional Portuguesa – Cantos e Danças de Portugal*.

Além das semelhanças explícitas entre o *aboio* característico do sertão nordestino brasileiro e os do Minho e da Ilha da Madeira, em Portugal, há que se enfatizar a curiosa

provável herança moura desta tradição. Quanto a isso Câmara Cascudo (p. 27, 1956) enfatiza: "E o nosso aboio? Creio ser a mais legítima presença do canto oriental no Brasil. O processo é o mesmo que no Canto Gregoriano ouvimos nas longas vocalizações da *Jubilationes* (...) O aboio é uma *jubilatione*, tôasca, bravia, primitiva."

Em seu blog, Glauber Ramos¹ aborda a provável influência árabe no canto do vaqueiro nordestino:

“Sobre a influência árabe, é importante lembrar que muitos dos escravos que desembarcaram no Brasil eram de origem moura, vindos da ilha da Madeira. Outros tantos, também muçulmanos, vieram de países como Nigéria e Sudão, de população islâmica. Dessa forma, o contato desses povos com os sertanejos primitivos promoveu uma espécie de miscigenação cultural, onde o aboio pode ser citado como exemplo.

Ilustrando esse caso, basta lembrarmos da figura do almuadem, ou muezim, que é o encarregado de chamar os muçulmanos para as cinco orações diárias do Islã. Assim, do alto do minarete - a torre mais alta de uma mesquita - o muezim entoava o azan, que é o chamado à oração...”

Por serem cantos melismáticos, modais e sem tempo definido estas culturas parecem se relacionarem entre si, porém este é um tema mencionado aqui somente com o intuito de sugerir futuras pesquisas mais aprofundadas sobre o tema.

I.4 ENTRE O FOLCLORE, O POULAR E O ERUDITO

O recurso de utilizar temáticas populares ou folclóricas para a composição de estruturas musicais eruditas é uma prática comum em diversos compositores, a exemplo de J. Brahms, P. Tchaikovsky, B. Bartók e F. Lopes Graça. Do mesmo modo, compositores brasileiros também assim o fizeram, ao transportar a cultura do *boi* e do *aboio*, principal foco do nosso trabalho, para a canção de câmara brasileira.

Sobre a dinâmica da composição da música erudita brasileira com a temática folclórica, Mário de Andrade (1989, p. 132) afirma que:

¹Citação encontrada no site: <http://quintavelho.blogspot.pt/2011/04/aboio-sertanejo.html>. Acesso em 23/07/2014.

“Um [ideal] nacional de vontade e de procura. Nacional que digere o folclore, mas que o transubstancia, porque se trata de música erudita. E um nacional que digere as tendências e pesquisas universais, por essa mesma razão do Brasil ser atual, e não uma entidade fixada no tempo.”

Uma das questões interpretativas a serem abordadas no projeto será sobre a adequada forma de cantar a canção brasileira. Waldemar Henrique, um dos compositores de duas canções das canções selecionadas, defendia que

“A intérprete que eu considero ideal para as minhas músicas é a intérprete que põe seu primeiro cuidado na interpretação do texto; seria uma declamadora que cantasse, porque a cantora lírica habituada a cantar textos para os quais ela dá pouca importância... ela se preocupa com a emissão vocal privilegiada,...mas não se percebeu o texto que ela cantou... todas as minhas canções mereceram um respeito ao texto; esse texto, para mim, é que tem valor.”(PEREIRA, 1984, p. 119)

Em artigo escrito em 1930 para o *Diário Nacional*, Mário de Andrade descreve particularidades da cantora Elsie Houston, as quais ele considerava um modelo para a interpretação da canção brasileira:

“Nos cantos brasileiros então Elsie Houston é um modelo. Riqueza e espontaneidade rítmica; variedade de côr, a cantora sabendo até com muita habilidade, dar aquela timbração branca elevada das mestiças, ou o nasal africano, ou a vibração europeia, tudo com uma distribuição adequadíssima pelos diversos cantos, conforme o fundo de origem deles. Quanto à dicção... pode-se afirmar que de todas as nossas cantoras de concerto... pode-se afirmar que Elsie Houston é a única que de fato canta em brasileiro já. A naturalidade de sua dicção é por si só uma qualidade excepcional de arte.” (COLI, 1998, p. 232)

Outros parâmetros serão levados à questão, como os regionalismos, os sotaques, a dicção e a emissão adequados para o desenvolvimento do modelo interpretativo destas canções.

CAPÍTULO II:

INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA

Que é o cantador ? É o descendente do Aedo da Grécia (...), dos menestrelis, trovadores, mestres-cantadores da Idade-Média. Canta ele, como há séculos, a história da região e a gesta rude do Homem. (...) É o registo, a memória viva, (...), a voz da multidão silenciosa, a presença do Passado, o vestígio das emoções anteriores, a História sonora e humilde dos que não têm história."

Luís da Câmara Cascudo

II.1 INTRODUÇÃO

As canções escolhidas para este estudo são: *Retiradas*, de Oswaldo de Souza; *Aboio*, de Ernani Braga; *Boi-Bumbá*, de Waldemar Henrique; *Ê-Boi!*, de Guerra-Peixe.

Desde o início, idéia de o projeto artístico e científico deveriam estar alinhados foi decisivo para a percepção clara de que o conhecimento das peças em questão seriam fundamentais para o sucesso da interpretação artística daquela seleção de canções de câmara, assim como para a objetividade da reflexão científica aqui realizada.

Partiu-se da premissa de que conhecer a obra profundamente, estar íntimo da provável intenção do compositor e consciente dos momentos de clímax e tensão de cada peça proporcionaria uma performance mais consciente e precisa. Portanto, a imersão artística e reflexiva no universo e no tema das peças criou a possibilidade de entender mais a fundo a dinâmica do tema em questão, o que permitiu, por sua vez, a abertura a outras possibilidades expressivas e dinâmicas na interpretação das peças, bem como à performance em si.

II.2 METODOLOGIA

O processo metodológico seguiu as seguintes etapas:

- Pesquisa, análise e seleção das peças.

- Processo de aprendizagem das peças:
 - Trabalhos com o texto:
 - Recitar texto com métrica poética; recitar texto com o tempo da música; compreensão das palavras e termos desconhecidos; seleção de palavras importantes para ser dado maior ênfase objetivando melhor compreensão da idéia ao ouvinte;
 - A memorização das peças deu-se facilmente devido ao estudo do texto, do enredo, da recitação do texto, escrita livre sobre o tema e escrita fiel o poema pra atingir um acento natural das palavras nas frases;
 - Compreensão e interpretação do eu-lírico das peças. Este aspecto foi determinante para a motivação da criação do personagem e da observação de que a música também determinava o caminho da interpretação.
 - Trabalhos com a partitura:
 - Tonalidade da peça; observação de possíveis modulações; relação entre harmonia e melodia; relação entre melodia e interpretação do texto poético, identificação de frases musicais importantes para a coerência e da mensagem musical e poética; identificação de possíveis sugestões e indicações interpretativas e expressivas do compositor na partitura através da estrutura musical e das suas diversas indicações expressivas;
 - Pesquisa de prováveis análises musicais e idéias interpretativas já existentes destas canções.
- Preparação para a performance:
 - Aulas de Canto/Técnica Vocal com o professor António Salgado e acompanhamento do pianista David Baptista Ferreira, nas quais foram trabalhadas as canções;
 - Ensaios com o pianista David Baptista Ferreira;
 - Ensaios com o professor António Salgado;
 - Ensaios com o professor António Salgado e o pianista David Baptista Ferreira.

- Performance:
 - No programa do Recital Final, a primeira parte foi composta de árias de ópera trabalhadas durante os dois anos de curso. A segunda parte foi composta das canções de câmara brasileiras objeto de investigação deste projeto. Seguido ao nome de cada canção, um pequeno texto descrevia o contexto das peças.

II.3 OS COMPOSITORES

Pelo fato de o foco de trabalho deste projeto serem quatro canções de diferentes compositores, a abordagem mais aprofundada da biografia de cada um deles o tornaria extenso em demasia. Portanto, abaixo segue uma tabela comparativa e descritiva acerca de aspectos biográficos destes compositores, bem como aspectos distintivos de suas obras. Durante a análise das peças, são abordados aspectos complementares a estas informações, para efeito de entendimento de cada canção.

| | Oswaldo de Souza | Ernani Braga | Waldemar Henrique | C. Guerra-Peixe |
|--|--|--|--|--|
| Naturalidade/Região | Natal/Rio Grande do Norte/Região Nordeste | Rio de Janeiro/Rio de Janeiro/Região Sudeste | Belém do Pará/Pará/Região Norte | Petrópolis/Rio de Janeiro/Região Sudeste |
| Ano Nascimento/Morte | (1904-1995) | (1888-1948) | (1905-1995) | (1914-1993) |
| Lugares/Estados Brasileiros em que viveu/trabalhou | Rio Grande do Norte, Pernambuco, Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia. | Exterior: França. Brasil: Rio de Janeiro, Pernambuco, São Paulo. | Exterior: Portugal. Pará, Rio de Janeiro, São Paulo. | Rio de Janeiro, Pernambuco, São Paulo, Minas Gerais. |
| Canção trabalhada neste projeto | Retiradas | Abôio | Boi-Bumbá | Ê-Boi! |

| | Oswaldo de Souza | Ernani Braga | Waldemar Henrique | C. Guerra-Peixe |
|---------------------|--|--|---|---|
| Aspectos relevantes | <p>A grande característica de suas canções é o cenário nordestino brasileiro, o sertão e da gente deste lugar. Fez inúmeros arranjos de melodias folclóricas e populares. Sua canções estavam inseridas nos critérios da Semana de Arte Moderna de 1922. Realizou importantes pesquisas musicais e folclóricas nos estados de Rio Grande do Norte, São Paulo, Minas Gerais e Bahia, além da valiosa expedição feita no médio São Francisco, convite de órgãos oficiais destes lugares.</p> | <p>Fundou o Conservatório de Pernambucano de Música e a Orquestra Sinfônica da Sociedade de Concertos Populares, atual Orquestra Sinfônica do Recife/Participou da Semana de Arte Moderna de 1922, juntamente com Heitor Villa-Lobos e outros.</p> | <p>Suas canções são marcadas por elementos da cultura brasileira popular e folclórica, com um forte enfoque na cultura amazonense. Dizia que compunha preferencialmente canções apoiadas em poemas que revelassem a música e o ritmo intrínsecos e que sua preocupação era com o texto em função do cantor. Trabalhou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e foi diretor do setor de música orquestral da Rádio Roquete Pinto, no Rio de Janeiro e diretor do Teatro da Paz, em Belém do Pará.</p> | <p>Com o intuito de pesquisar sobre o folclore nordestino, foi trabalhar como arranjador na Rádio Jornal de Recife. Parte de seus escritos desta pesquisa foi publicada pela <i>Ricordi</i> sob o título <i>Maracatus do Recife</i>. A partir de seus estudos de melodias e ritmos nordestinos, sua obra ganha nova dimensão. Foi professor de Composição na Escola de Música Villa-Lobos, e de orquestração e composição, na Universidade Federal de Minas Gerais.</p> |

| | Oswaldo de Souza | Ernani Braga | Waldemar Henrique | C. Guerra-Peixe |
|---|---|--------------------------------------|---|---|
| Relação com compositores contemporâneos e outros pensadores | Foram seus amigos, Mário de Andrade e Waldemar Henrique, este um grande incentivador de sua carreira. | Camargo Guarnieri foi seu discípulo. | Teve uma forte e duradoura amizade com Heitor Villa-Lobos e Mário de Andrade. | Sua obra é dividida em três fases, a inicial, a segunda marcada pela influencia dodecafônica de Hans-Joachim Koellreuter e a terceira, a fase nacionalista, influenciada pelo pensamento de Mário de Andrade. |

II.4 AS CANÇÕES

II.4.1 Canção: *Retiradas* (Oswaldo de Souza)

Com a descrição de *Cena Nordestina*, esta peça retrata o cenário do período da seca no sertão nordestino brasileiro. O vaqueiro tenta salvar o seu boi e ir para um lugar onde haja água. Para sua sobrevivência e a de seu gado, o vaqueiro tem de ir embora, mas há sempre a esperança do retorno ao seu chão natal.

O período de estiagem é característico da área conhecida como *Polígono das Secas*. Segundo o engenheiro agrônomo Emerson Gonçalves, em entrevista² concedida em 09 de agosto de 2014, o *Polígono das Secas* abrange sete estados nordestinos (Alagoas, Bahia, Sergipe, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Ceará e Paraíba, mais uma parte de Minas Gerais (norte de Minas).

²A entrevista completa está nos anexos deste trabalho.

A seca é um período de poucas chuvas, de baixo índice pluviométrico e de baixa umidade, gerando o solo seco, a vegetação cinzenta da caatinga e a temperatura elevada na região. Este período ocorre por causas naturais e também pela devastação do meio-ambiente.

O impacto social na vida das famílias que vivem nestas áreas, causado por este fenômeno, é enorme, uma vez que, em sua maioria, a população sobrevive da lavoura que cultivam e dos animais que criam. A falta de água para o consumo próprio, para os animais e para a irrigação da vegetação é uma das principais razões para o êxodo rural.

II.4.1.a) O Poema

Na edição da editora Ricordi Brasileira, de 1955, na partitura da canção *Retiradas*, de Oswaldo de Souza, há a descrição *cena - Nordestina* e a dedicatória *Ao Dr. Antonio de Souza, com muita estima, o autor*. O poema é de autoria do próprio compositor. O texto descrito abaixo respeita a ortografia desta edição.

Ô, ô, ô, dá!

Ê marruá³

Não vae trambecando⁴, meu boi!

Ê, ô, boi dá!

Vaqueiro aboia, vae tocando a retirada do sertão.

Aboio ecoa longe!

Urubutingá⁵ 'stá voando bem baixinho,

Vae farejando a rez que cáe pelo caminho.

Não tem mais água na cacimba da ipueira⁶, faz horror!

sêca está de arrazar!

O gado triste com o olhar amortecido,

³ boi bravo; boi desgarrado; boi não domesticado.

⁴ andar cambaleando, tropeçando.

⁵ espécie de ave de rapina.

⁶ charco, causado pelo transbordar de rios.

espia longe sem ter forças pra marchar.

O sertanejo já não teme mais desgraça, criou força:

tem sustança pra sofrer!

Tudo é tristeza quando deixa a terra ingrata:

mas se conforma há de voltar quando chover!...

Na primeira parte da canção, há a entoação de vogais, seguida das expressões "ô, dá!"; "Ê marruá!" e "ô, boi dá", sendo estas expressões intercaladas pela frase "Não vae trambecando, meu boi!".

Na estrutura do *aboio*, após o canto sem palavras, os vaqueiros emitem frases que incitam a boiada. Portanto, conforme descrições referentes ao *aboio* do primeiro capítulo, a primeira parte desta canção remete à estrutura do *aboio* tradicional, defendida por Cascudo, e em seguida, a expressão "não vae trambecando, meu boi", que pode ser relacionada ao *aboio de gado*, mencionada em pesquisa de Alceu Maynard Araujo, no qual são emitidas frases para orientar o gado.

A partir desta conclusão a respeito da primeira parte do poema da canção, surge a idéia de que esta parte deveria ser cantada como um lamento, com tristeza e com uma certa liberdade rítmica.

Quanto ao ritmo desta primeira parte, foram escolhidos quatro possibilidades a serem exploradas, uma vez que a primeira parte é cantada no início da peça e repete-se seguidamente a três estrofes, com letras diferentes, porém com melodias iguais.

A escolha da execução rítmica da primeira vez, foi seguir o ritmo escrito na partitura, com pouco tempo *rubato*, porém de forma muito expressiva. Nas vezes seguintes há mais liberdade, tendo sido distintas entre si a execução da última frase em cada vez. A segunda vez foi semelhante à primeira. Na terceira vez, há um pequeno retardo para cantar a última frase e na quarta vez, esta é cantada de forma mais expressiva e é dada ênfase à última palavra, que se alonga, juntamente com o piano.

Nesta primeira parte, foi escolhido o ornamento da *apoggiatura* para dar expressão de cansaço e significado tristeza às vocalizações de "ô, dá" e de "marruá".

O poema dá-nós indicação de que a peça retrata a realidade dura da seca em alguma região do Nordeste brasileiro.

Contrastando com a primeira parte da canção, a sugestão de interpretação é que as estrofes sejam cantadas a tempo, sob um andamento constante, que remeta ao sentido da retirada, de caminhar, de seguir em frente.

A primeira estrofe já introduz o personagem do vaqueiro como retirante, que entoia o *aboio*, e também já nos fornece elementos da paisagem da seca no sertão nordestino, citando a ave urubutinga, que vai farejando a rês que cai, fraca, pelo caminho. Para esta primeira estrofe, de acordo com os elementos apresentados pelo compositor, segundo a nossa interpretação, deve haver certa tristeza, mas também força e coragem, aspectos tão representativos do homem sertanejo brasileiro. Aqui é fundamental que o intérprete entenda a força deste personagem, bem como sua motivação e sua fé. A compreensão do homem do sertão nordestino, sua vida e sua lida, como um todo, para trazer para a performance a verdade deste personagem tão peculiar.

Na segunda estrofe, há a descrição mais detalhada da realidade do lugar, a falta de água e suas conseqüências. Quando diz que "não tem mais água na cacimba da ipueira, faz horror!", o significado é de que nem no charco existe mais água. Para a conclusão disto com a frase "sêca está de arrazar", que denota e enfatiza aquela realidade dura, o compositor sugere que a mesma seja emitida quase falando, o que pensamos que não só é coerente com o pensamento interpretativo, como traz um caráter mais primitivo e, portanto, pungente à performance. A seguir, a descrição da situação do gado, que tem o olhar amortecido, sem forças pra continuar a marcha, encerra uma clara visão daquela paisagem e daquele enredo.

Diferentemente das duas primeiras estrofes, a terceira nos fornece aspectos do pensamento do sertanejo e a forma como ele lida com a situação da seca e da retirada. Nesta parte, a proposta é de que o intérprete se assumia mais como o próprio personagem e não somente como um narrador. As características do eu-lírico do sertanejo no poema fornece claramente as características que são supostas na primeira estrofe para lidar com aquela realidade, como a sua força para enfrentar as dificuldades da seca, sua coragem para sobreviver e salvar o gado e sua fé em dias melhores.

Um aspecto relevante relativamente à escolha da dicção para esta peça foi o regionalismo. Oswaldo de Souza era nordestino do Estado do Rio Grande do Norte e prezava por disseminar a cultura nordestina em sua música, portanto a escolha da dicção foi a do sotaque praticado naquela região do Brasil, como por exemplo, os sons puros do T e do D e o R no final das palavras não ser pronunciado.

II.4.1.b) Aspectos musicais e interpretativos: sugestões

Para a escolha da interpretação da peça, além de aspectos do texto poético e das indicações do compositor, as escolhas interpretativas da performer foram levadas a efeito, a partir da compreensão de que o cantor é o próprio instrumento acústico produtor do som, de onde vêm as sensações e que, além de ser o cantor, é necessário ter o respaldo do conhecimento a respeito daquele texto e do tema abordado na peça. Segundo Domenici (2012, p. 169) "falar sobre a voz do performer é resgatar a oralidade e o aspecto acústico da música, e ao mesmo tempo afirmar o conhecimento daquele que pesquisa a sua prática artística."

A peça está na tonalidade de Fá menor, sendo a estrutura da primeira parte, a forma de um *aboio*, que segundo indicação na partitura "deve ser cantada num andamento amplo, bem plangente, sem restrita obediência às barras de divisão 3/4". Esta também foi a nossa escolha interpretativa para esta parte.

A peça inicia-se na dominante da tonalidade, tocada pelo piano e, em seguida a voz entra na tônica do mesmo acorde. Para mim, como soprano lírico, a região da peça impõe uma concentração maior que o normal no que se refere cantar apoiado no corpo, com o cuidado de não pesar a voz na região grave, que estende-se até o dó central.

Nas estrofes, onde a peça tem um sentido maior de fraseado, de tensão e de resolução, o apoio no corpo foi mantido, porém a postura vocal foi menos dramática, sendo o texto cantado com o caráter mais narrativo. Este aspecto foi o que caracterizou esta parte como também proporcionou diferentes dinâmicas entre as duas partes da peça. Segundo (Castro, 2010, p. 62), em sua análise desta mesma peça, "as estrofes são intercaladas pelo refrãos que aqui cumprem seu papel motivador na marcha da boiada na medida em que são descritas as fases do movimento da retirada."

No terceiro compasso da segunda parte da canção, a sugestão de cantá-la *quasi falado*, poderia ter sido melhor aplicada para cantores com vozes médias. Para minha voz, senti que pesava um pouco quando dava a intenção da voz falada, portanto a escolha foi mesclar voz de cabeça com voz de peito para ter um efeito mais pungente e expressivo.

Penso que nesta peça, no seu conjunto, i.e, os elementos de expressividade, a utilização de recursos ornamentais como o *sforzato* e *appoggiatura*, e a integração do cantor com o universo imagético do tema, conferem a dosagem ideal para uma boa interpretação desta canção, que apesar de singela, porém, é como poucas, reveladora do paisagismo do sertão nordestino, bem como de sua musicalidade.

II.4.2 Canção: *Abôio* (Ernani Braga)

A canção *Abôio*, de Ernani Braga tem como descrição *Toada de boiadeiros do sertão cearense*. O poema da canção é de autoria do próprio compositor. Provavelmente por ser inspirada ou ter sido o tema transcrito a partir de melodia já existente, há a menção do termo *Harmonização*, portanto, como descrito na partitura, *Letra e Harmonização de Ernani Braga*.

A canção é dedicada a Maria Kareska, famosa cantora àquela época e uma das favoritas intérpretes de Ernani Braga.

II.4.2.a) O Poema

O poema desta canção remete ao fator da solidão e da andança do boiadeiro ou vaqueiro. A solidão é notada em todas as estrofes da canção.

*Vais cantando a tua canção tristonha e dolente;
E cantando esqueces a dor que tua alma sente. a, a, a, ...*

*Bem ao longe, lá no horizonte o sol já se esconde;
Boiadeiro, cantas o aboio, o eco responde: ô, ô, ô, ô, ...*

Boiadeiro dorme o teu sono à luz do cruzeiro! a, a, a, ...

Na primeira estrofe, o canto solitário, e sendo a canção descrita como *tristonha e dolente*, o canto solitário expressa desta forma um forte aspecto desta solidão. Em seguida, na segunda frase, a dor da alma do eu lírico é tida como esquecida enquanto este canta. A introspecção contida nesta frase revela um diálogo do próprio eu lírico com sua própria dor.

Em nenhum momento do poema é mencionada a presença do boi, comum companheiro do vaqueiro. Outros elementos da paisagem do sertão nordestino são citados como o sol, na segunda estrofe, e o cruzeiro, na última estrofe, mas não o boi.

Um outro aspecto deste poema é a andança do vaqueiro. A paisagem do vaqueiro nordestino é o sertão, que apesar de ter a caatinga e seus obstáculos para a travessia, é o *habitat* no vaqueiro desde o surgimento de seus ancestrais índios. Segundo o historiador Dirceu Lindoso (2011, p. 32):

"O Grande Sertão nasceu do nomadismo da conquista. Foi o nomadismo da conquista que criou o Grande Sertão, com suas múltiplas *entradas*, seus muitos *caminhos* de bandeiras, suas subidas de rios a contracorrentes, aportando às margens dos grandes rios e seus afluentes que secam no longo estio. Mas a conquista sertaneja evitou o negro escravo, não deixou o negro, nem escravos nem fugitivos, ir ao sertão. Os currais de boi não careceram dos negros escravos como força de trabalho porque tinham o índio, a um tempo prisioneiro de guerra, servo-tangedor e servo-soldado. O índio prisioneiro adaptou bem ao papel de vaqueiro-tangedor, tocador de trompa de chifre e aprendendo a aboiar o aboio melancólico do sertão. Acostumou-se com a roupa de couro, com a alpercata de vaqueiro, com o costume de bater a binga para o fogo da chaminés cachimbo e acender o cigarro de corda, com as luvas de couro, com o chapéu de vaqueiro, com a camisa de algodão por baixo da couraça do peitoril. E o vaqueiro todo vestido de couro parece um guerreiro medieval. Na mão traz a vara de ponteira com que cutuca o boi. Está pronto para correr a cavalo na catinga de matos tortos e espinheiros onde se esconde o garrote vadio e bravo: o marruá."

Este texto descreve a paisagem e a característica nômade do vaqueiro do sertão nordestino brasileiro.

II.4.2.b) Aspectos musicais e interpretativos: sugestões

A peça está na tonalidade de sol maior, tendo na última estrofe uma pequena modulação para dó menor e no final, retomando a sua tonalidade original.

A canção inicia-se com o tema que é cantado pelo intérprete no início de cada estrofe da peça. Este é tocado pelo piano em uníssono. A indicação de andamento é que seja *andante calmo*. Há um ritmo constante no acompanhamento do piano, por vezes sendo escrito com *apoggiaturas* nas células das semínimas pontuadas. O tempo constante foi interpretado por mim como o aspecto rítmico e continuado da caminhada do vaqueiro. Já nas *apoggiaturas* encontrei o aspecto emotivo, pungente e sofrido da peregrinação do boiadeiro, como que significassem além da sua dor, o impulso da obrigatoriedade da continuidade de sua marcha, a despeito do que estava sentindo.

O aspecto da solidão foi uma das bases para a escolha da interpretação desta peça. O *Canto* por si só é um ato que se exerce solitariamente, independente de estar-se cantando com acompanhamento instrumental ou juntamente com outras vozes.

Para mim, como intérprete, a princípio esta *solidão* não foi bem interpretada, causando um errôneo pensamento de que a peça era monótona, igual em suas partes, mas quando percebi que o aspecto da solidão tem inúmeras possibilidades de expressividade e de interpretação, a peça tomou o rumo que fez sentido e que acredito ser o ideal para as minhas possibilidades como intérprete.

Na segunda estrofe a narração de que o boiadeiro canta o *aboio* e o eco responde, bem como a descrição de sua tristeza e da dor de sua alma, na primeira estrofe, dá-nos margem a diversas interpretações relativas à situação do vaqueiro. A imagem que fez sentido para minha interpretação foi a de que o seu boi não resistiu àquela retirada, às andanças sob o sol e à falta de água para dessedentá-lo.

Após cada estrofe da canção há vocalizes em *a* e *ô* que caracterizam perfeitamente o canto de *aboio* mais genuíno, aquele emitido somente com vogais. Quando mencionamos que estas vocalizações remetem ao *aboio* há a ressalva de que estas vocalizações estão escritas na peça com determinação de alturas e de tempo, além de estarem subordinadas à tonalidade da mesma, portanto não são improvisadas, como fazem os boiadeiros.

A primeira vocalização, em *a*, cantada após a frase *e cantando esqueces a dor que tua alma sente*, é emitida numa região médio-aguda que vai do si³ ao lá⁴. Tem, no início, o mesmo ritmo constante do piano, semínimas pontuadas, seguido de nota longa, e depois grupo de colcheias que finalizam respectivamente com semínima pontuada e com nota longa.

O fato de este vocalize atingir a região mais aguda da peça e de ter sido cantada após esta frase, possibilitou-me a concepção de que esta parte teria que ter o caráter de liberdade e de certa leveza significando a vontade de esquecimento daquela dor, e, portanto, o pensamento aqui foi o de expressar uma característica mais ligeira, ainda que atrelada ao forte fator emocional, passível de ser reconhecido como intenção no conjunto das notas acidentadas e em colcheia deste trecho.

A segunda vocalização é cantada após a frase *boiadeiro, cantas o aboio, o eco responde*. Esta frase apresenta o que será a vocalização do eco em si, cantada em *ô*. A primeira emissão é cantada em *f*; a segunda, o eco, responde *pp*; a terceira *ff*; e seu eco, *pp*. Estes ecos poderiam ser tocados pelo piano, mas o compositor fez a escolha de o ser próprio intérprete emiti-lo. A meu ver, isto endossa ainda mais o aspecto solitário do boiadeiro.

A última vocalização é cantada após a frase *boiadeiro, dorme o teu sono à luz do cruzeiro*. Esta é a única estrofe da peça que só tem uma frase, já que as outras duas estrofes têm duas frases. A possibilidade de interpretação foi a de que esta estrofe é narrada (cantada) enquanto o boiadeiro já estava dormindo. A vocalização denotaria o sonho do vaqueiro, portanto, em uma atmosfera mais leve e onírica.

II.4.3 Canção: *Boi-Bumbá* (Waldemar Henrique)

Esta canção foi composta em 1934. Letra e música, são de autoria do próprio compositor. O *Boi-Bumbá* é uma dança de origem afro-brasileira tradicional em diversas regiões do Brasil. Esta peça representa a dança dos tradicionais festejos joaninos de Belém do Pará.

Esta peça difere das demais trabalhadas neste projeto por não ter a temática do *aboio* nordestino, porém tem como tema a dança que, segundo Silvio Essinger⁷, tem como raiz, no Brasil, a região Nordeste:

"Bumbá-meu-boi – É um dos folguedos mais tradicionais do Brasil, tendo englobado até vários reisados, o bumba-meu-boi é uma espécie de auto em que se misturam teatro, dança, música e circo. Ele é representado sob os mais diferentes nomes em localidades que vão do Rio Grande do Sul (como boizinho) e Santa Catarina (boi-de-mamão) aos estados do Nordeste (boi-de-reis) e o Amazonas (boi-bumbá). Sua provável origem é o Nordeste das últimas décadas do século XVIII, onde a criação de gado era feita por colonizadores com mão-de-obra escrava. Nas fazendas, os cativos teriam misturado suas tradições africanas (como a do boi geroa) a outras européias dos senhores (como a tourada espanhola, as tourinhas portuguesas e o boeuf gras francês), numa celebração que tematizava as relações de poder e uma certa religiosidade, sendo, inicialmente, alvo de grande repressão."

A figura do *boi* representativa da cultura brasileira encontrou nesta dança grande expressividade no Estado do Pará. *Boi-Bumbá* está inclusa na série de canções *Danças Dramáticas Regionais* na obra de Waldemar Henrique.

⁷Fonte: <http://cliquemusic.uol.com.br/generos/ver/bumbameuboi> Acesso em 15/09/2014.

Waldemar Henrique foi um compositor que explorou aspectos da cultura e do folclore brasileiros com grande maestria. Segundo Miranda (1978, p. 12) "a poesia que o atira para frente, o fluxo intuitivo e criador, em Waldemar Henrique estão sempre atentos e penetrados de brasilidade."

II.4.3.a) O Poema

O poema traz aspectos da festividade e da dança do Boi-Bumbá.

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

*E vem de longe o eco surdo do bumbá sambando
A noite inteira, encurralado, batucando, ...
Bumba, meu "Pai do Campo" ô-ô
Bumba meu Boi-Bumbá*

*Ele não sabe que o seu dia é hoje
Estrela d'Alva lá no céu já vem surgindo
Acordou quem 'stá dormindo
Por ouvir galo cantar
Na minha rua resta a cinza da fogueira
Que levou a noite inteira
Fagulhando para o ar...*

As duas estrofes, apresentam a expectativa da apresentação do boi e o momento após a festividade. No refrão, o momento em que o boi está chegando e finalmente, a repercussão do *Boi-Bumbá*.

II.4.3.b) Aspectos musicais e interpretativos: sugestões

A peça está na tonalidade de mi bemol. É descrita como *Batuque Amazônico*.

A respeito do *batuque*, Buarque de Holanda (1987, p. 163) descreve como "(Bras.) designação genérica das danças negras acompanhadas por instrumentos de percussão"; e segundo Nícia d'Ávila⁸ "uma das faces da identidade musical brasileira - a 'face matriz rítmico-percussiva que trazemos à luz - denomina-se **Batuque**, ou o "ato de bater" que se soma à dança constituindo, assim uma práxis enunciativa nos rituais." Portanto, o *batuque* configura-se como forte elemento musical da cultura brasileira.

Sobre *Boi-Bumbá*, Renato Almeida fala que "esta canção possui exacerbado ritmo sincopado, principalmente na mão esquerda e notas repetidas tão comuns na música brasileira. (MIRANDA, 1978, p. 41).

Esta canção possui linha melódica extremamente *cantabile*, característica inerente à obra para canto de Waldemar Henrique. Em depoimento, o compositor afirma que "comentários e detalhes de harmonização completam a missão do compositor. No meu caso, sou mais preocupado com o texto em função do cantor." Esta canção é um exemplo do cuidado na escrita da linha melódica para que a compreensão do texto seja clara.

A grande intérprete das canções de Waldemar Henrique foi sua irmã, Mara Costa Pereira. Vicente Salles cita que "o repertório de Mara não foi exclusivo de Waldemar Henrique, pois logo muitos compositores descobriram seu jeito gracioso e descontraído de cantar com os olhos, com as mãos, com o corpo todo."

A comunicação da mensagem da canção, através de uma dicção clara, de gesto corporal sem exageros e de uma colocação vocal que não atrapalhe o entendimento do texto seria a condução ideal para a performance desta canção.

Uma atenção especial às palavras do refrão, explorando ritmicamente as síncopes, que caracterizam o *batuque*. Na segunda parte do refrão, a evocação de *Bumba, meu "Pai do Campo"*, ô-ô, *Bumba, meu Boi-Bumbá*, deve ser cantado em caráter alegre e solene.

⁸Fonte:

http://www2.metodista.br/unesco/1_Celacom%202009/arquivos/Trabalhos/Nicia_Batuque.pdf
f Acesso em: 20/09/2014

II.4.4 Canção: *Ê- Boi!* (C. Guerra-Peixe)

Esta canção, inspirada no *aboio* dos vaqueiros nordestinos⁹, foi composta em São Paulo, em 05 de novembro de 1956 e foi dedicada à cantora Madalena LÉbeis.

O texto foi feito por Guerra-Peixe, porém o mesmo adotou o pseudônimo de Célio Rocha para a publicação. O próprio compositor explica: "em São Paulo, eu quis fazer um aboio e expliquei a dois poetas, mas eles não quiseram fazer porque não acharam artístico. Então eu fiz, eu mesmo, os versos, usando o pseudônimo de Célio Rocha." (NONNO, 2012, p. 134)

Esta peça, como a maioria das músicas estudadas neste projeto, possui em seu texto poético, alguma descrição da paisagem do sertão do Nordeste. Na verdade, as especificações do panorama sertanejo são necessárias para a identificação desta paisagem, a partir de características únicas e muitas vezes, endêmicas daquele povo e região. No tocante a esse aspecto na literatura, Vicentini (1998, p. 42) afirma que

"a literatura regionalista trabalha sempre a um passo da estereotipia da paisagem, da personagem e da ação, da reprodução da linguagem, seguindo de perto o imaginário que se encontra pronto - matéria feita, elaborada pela realidade na sua concretude física e pela história e pelo pensamento social no seus valores. caso contrário, não se consegue se identificar como região, ou como sertão. Os cangaceiros, boiadeiros, caatingas, veredas, (...)"

Diferentemente das outras peças, nesta, o autor identifica, no próprio texto poético, o lugar específico onde ocorre o enredo, o sertão do Piauí.

Algumas características da paisagem do sertão já foram mencionadas tanto no corpo do texto do trabalho, como na descrição da paisagem sertaneja das canções. Quanto ao significado e surgimento do termo *sertão* no Brasil, Vicentini esclarece que:

"(...) o adjetivo *certum* através da expressão *domicilium certum* e da forma que tomou em português arcaico, *certão*, pode haver contagiado a significação (não a forma) de *desertanum* como "lugar incerto", *sertão*, vocábulo que aponta sempre para um sítio oposto e distante de quem está falando. Deve ter-se formado também no século XV, na época da supremacia

⁹Informações contidas no site do Projeto Guerra-Peixe: <http://guerrapeixe.com> Acesso em 04/08/2014.

portuguesa nos mares, quando as naus portuguesas começaram a chegar às costas da África, cujo interior, visto do navio (ou litoral), era tido como *sertão*, assim como foi todo o continente africano visto por Portugal. Foi com esse sentido que a palavra chegou ao Brasil, em 1500, na carta de Pero Vaz de Caminha, que dizia: "de pomta a pomta he toda a praya parma mujto chaã e mujto fremosa. Pelo sartaão nos pareceu do mar mujto grande".

Quanto ao Piauí, uma característica importante é que a região do sertão compreende quase todo o Estado do Piauí, diferentemente de outros estados do Nordeste, que têm faixas menores com esta característica.

II.4.4.a) O Poema

O poema descreve a atividade do vaqueiro Juca com seu gado.

Juca Vaqueiro do sertão do Piauí

Quando grita o Abôio mais penoso ouvido ali

O gado bravo disperso no descampado

Devagar vai se chegando, atendendo ao aboiado.

Êia! Ô êia! Ê Boi! Ê Boi Á! Ô boizinho meu!

Êia Boi Á! Á! Ê! Ô Boi dá! Á! Boi! Á! Boi dá!

Boi! Á, á, á! Boi dá! Boi, á!

Depois distante de onde a vista pouco alcança,

Inda ressoa no campo o Abôio que amansa,

Á! Ê! Boi á! Boi dá! Boi á!

O texto do poema é descritivo em si. A primeira estrofe retrata a função do *aboio*, acalmar e guiar o gado. O vaqueiro Juca entoava o *aboio* para chamar o gado bravo solto no descampado, e este, ao ouvir o *aboio*, vai aproximando-se do vaqueiro.

Entre as duas estrofes da canção, há *oaboio*.

Na segunda estrofe, o texto dá ênfase ao *aboio* entoado pelo vaqueiro anteriormente, quando afirma que mesmo em campo distante, onde nem mal pode-se enxergar, o *aboio* que amansa ainda ressoa.

No final há o último *aboio* da canção.

II.4.4.b) Aspectos musicais e interpretativos: sugestões

Um aspecto interessante da canção é que o piano, na maior parte da peça, é composta por acordes na mão direita, enquanto a mão esquerda tem a função melódica. (Ex.: compassos 4-6)¹⁰

Nonno (2012, p. 135), em sua análise desta mesma canção, descreve assim a linha melódica da voz nesta peça: "A melodia da voz é construída sobre escalas dos modos Mixolídio, Lídio e Dórico em Mi e Lá." A característica modal de Ê- Boi! harmoniza-se com a concepção da peça pelo autor, como sendo baseada no *aboio* dos vaqueiros nordestinos, uma vez que uma das principais características da música nordestina brasileira é o modalismo, sendo o modo mixolídio, um forte atributo da música desta região.

A primeira estrofe do texto poético descreve o *aboio* entoado pelo personagem e a reação do gado bravo, que vai amansando-se ao ouvir o *aboio*. Aqui, vale a pesquisa do sotaque de alguma região do sertão nordestino como ferramenta de valorização do texto poético, bem como da expressividade das frases musicais.

O ambiente dissonante iniciado pelo piano e na entrada da voz, a indicação de *crescendo*, sugere o início do canto despretenso e casual, assim como o é, a ação do vaqueiro. Cantar este trecho com simplicidade, vislumbrando a companhia única do gado, do ambiente bucólico e da paisagem do sertão. Até o primeiro *aboio* ser emitido, seria esta a ideia primordial para a execução deste trecho.

No primeiro *aboio* da canção a indicação expressiva para a voz, na partitura, é que seja cantado *f dramático* e o andamento *andantino*, mais lento que o do início. Para o piano, há a indicação do mesmo andamento *andantino* e um caráter *solene*. Segundo Nonno (2012, p. 135) neste trecho há *oaboio* "com a linha da voz bem individualizada, em que o acompanhamento ora pontua, ora dialoga com esta, sugerindo um ambiente de canto improvisado". Partindo destas características, este *aboio* deve ser cantado com caráter dramático, diferentemente da primeira estrofe cantada. A intenção do improvisado pode ser explorada na execução livre das *quialteras*; e o caráter dramático, na valorização das notas alteradas.

¹⁰Partitura completa consta nos Anexos.

Na sequência, a segunda remete a um caráter narrativo por parte do cantor, quando este menciona que em um lugar distante o *aboio* ainda ressoa. A sugestão para a execução deste trecho é que seja cantado alegremente e que o andamento vá diminuindo até a transição para o último *aboio*, que deve soar distante, como a indicação de *pp* feita pelo compositor. Segundo Andrade (1987, p. 54), "o aboio é um canto melancólico com que os sertanejos do Nordeste ajudam a marcha das boiadas. É antes uma vocalização oscilante entre as vogais *a* e *ô*" e menciona a citação do poeta Ascenso Ferreira que diz que o aboio "é um canto todo pessoal que varia de indivíduo para indivíduo." A partir deste conceito, este último *aboio* deve ser cantado com grande expressividade e com ainda mais liberdade rítmica, expressando, além da improvisação do *aboio*, a ideia de eco e de lembrança da ação passada. As últimas expressões cantadas sem acompanhamento do piano estão numa região mais grave e são, geralmente faladas pelos vaqueiros após o canto do *aboio*, então a sugestão é que elas sejam cantadas com a mescla de voz de cabeça e de peito, para dar um caráter da voz falada. Esta é uma sugestão para a interpretação deste trecho, mas o que deve ser valorizado aqui é o conhecimento adquirido pelo *performer* nas pesquisas, bem como suas impressões sobre o tema.

CONCLUSÕES

O estudo e a pesquisa sobre as manifestações da tradição do *boi* na música na cultura, bem como sua implicação na música brasileira proporcionou o conhecimento e a compreensão necessárias para a análise e as escolhas performáticas e interpretativas das quatro canções escolhidas para o trabalho.

Quanto à relação das canções entre si, foram observados alguns pontos em comum: a autoria do poema e da música são dos próprios compositores; nas canções *Abôio* e *Êh - Boi!* Há elementos que podem ser interpretados como *eco*; com exceção de *Boi-Bumbá*, que tem como tema a dança dramática folclórica, as canções possuem texto poético e partes que caracterizam ou remetem ao *aboio*.

Os trabalhos desenvolvidos na pesquisa teórica, como na escrita e na preparação para a performance foram elucidativos para minha experiência como cantora, pois possibilitou aliar aspectos do conhecimento da tradição oral, do empirismo do processo criativo e conhecimento formal, através da constatação de informações na bibliografia consultada.

A performance das peças, na execução do projeto artístico, configurou-se como o resultado do laboratório de que foram as aulas e os ensaios do repertório das quatro canções em questão.

Durante as pesquisas de repertório, foram encontradas outras canções que se encaixariam na proposta deste trabalho, como as canções *Ô, vaquêroe Carreiros* (C. Guerra-Peixe); *Canção do Carreiro* (H. Villa-Lobos); *Meu boi barroso* (Ernani Braga) e *Meu boi vai-se embora* (Waldemar Henrique).

Desta forma, concluo que foram extremamente enriquecedoras todas as fases deste projeto, desde a concepção à performance e à conclusão da escrita, sendo este tema, uma proposta que gostaria de desenvolver e aprofundar no âmbito de uma outra pesquisa acadêmica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, José de. *O Sertanejo*. 5. ed. São Paulo: Melhoramentos, [19--]

ALLGAYER-KAUFMANN, Regine. *Der Gesang der vaqueiros im Nordeste Brasiliens*. Hamburg: Karl Dieter Wagner, 1987. 2v.

ANDRADE, Mário de. *Danças Dramáticas do Brasil*. Vol. 1, 2 e 3. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1982.

_____. *O Banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1989.

_____. *As melodias do boi e outras peças*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1987.

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Cem melodias folclóricas*. Documentário musical nordestino. São Paulo: Ricordi, 1957.

BREGUÊS, Sebastião G. *Uma análise da obra de Téo Azevedo: A literatura de cordel como produção de notícia e jornalismo popular*. In: Sala de Prensa, Ano VII, Vol. 3, 2005.

BUARQUE DE HOLANDA, Aurélio F. *Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Ed. Nacional, 1987.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*—11 ed. Edição ilustrada—São Paulo: Global, 2001.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário dos mitos brasileiros*. 2ªed. Rio de Janeiro: JoséOlympia Editora/ Brasília: INL, 1976.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Tradições populares da pecuária nordestina*. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura. Serviço de Informação Agrícola: Edições SIA, 1956.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e Cantadores*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.

CASTRO, John Kennedy Pereira de. *Paisagismo musical no nordeste brasileiro em quatro canções de Oswaldo de Souza: uma abordagem analítico-interpretativa*. Dissertação (Mestrado) - Departamento de Música / Escola de Comunicação e Artes / USP, 2010.

COLI, Jorge. *Música Final*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1998.

DOMENICI, Catarina Leite. *A voz do performer na música e na pesquisa*. In: Anais do II Simpósio Brasileiro de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012.

GUERRA-PEIXE Cesar. *Variações sobre o Boi*. In: O Tempo. São Paulo, 1954.

HENRIQUE, Waldemar. *Canções*. Belém: Imprensa Oficial do Estado, 2011.

LINDOSO, Dirceu. *O grande sertão: os currais de boi e os índios de corso*. Brasília: Fundação Astrojildo Pereira, 2011.

MILANI, Margareth; SANTIAGO, Diana. *Signos, interpretação, análise e performance*. R. Cient./FAP, Curitiba, v.6, jul./dez. 2010.

MIRANDA, Ronaldo. *Waldemar Henrique: compositor brasileiro*. Belém: Falangola, 1978.

NONNO, Joaquim Inacio de. *De Petrópolis a Passárgada - o cancionero de Guerra-Peixe: contextualização, processo criativo e análise*. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP, 2012.

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

GONÇALVES, Émerson L. Rebelo. *Émerson Leandro Rebelo Gonçalves: depoimento*. Olho d'Água das Flores-Alagoas-Brasil. Entrevista concedida a Elvira Rebelo via troca de e-mails, no período entre 29 de julho e 09 de agosto de 2014.

SOUZA, Gilda de Mello. *O Tupi e o Alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2003.

VICENTINI, Albertina. *Literatura e sertão*. In: *Sociedade e cultura*. 1 (1): 41-54, jan./jun. 1998.

OUTRAS REFERÊNCIAS

<http://cliquemusic.uol.com.br/generos/ver/bumbameuboi> Acesso em 15/09/2014.

<http://guerrapeixe.com> Acesso em 04/08/2014.

<http://quintalvelho.blogspot.pt/2011/04/aboio-sertanejo.html> Acesso em 23/07/2014.

<http://www.mafua.ufsc.br/wildmandossantos.html> Acesso em 26/07/2014.

http://www2.metodista.br/unesco/1_Celacom%202009/arquivos/Trabalhos/Nicia_Batuque.pdf Acesso em: 20/09/2014

ANEXOS

PARTITURA DE *RETIRADAS* (Oswaldo de Souza)

Ao Dr. Antonio de Souza, com muita estima, o autor.

Retiradas

Cena - Nordestina

Letra e Música de
OSWALDO DE SOUSA
(1904-1995)

A primeira parte, inspirada num motivo de aboiô deve ser cantada num andamento amplo e bem plangente, sem estrita obediência às barras de divisão 3/4.

meno

Lento.

Canto

Ô — ô - ô - dá! — — — — — Ê — — — — — mar - ru -

PIANO

P triste

pesante

P

á!

Não vae — — — — — tram - be - can - do, meu boi!

alarg.

P calmo

Ê — — — — — ô - boi - dá! Va queiro a — — — — — bo - ia, vae to - can - do a re - ti -
Não tem mais a - gua na ca - cim - ba da i - pu -
O ser - ta - ne, - jo já não te - me mais des -

pp (dolge)

smorz.

Fine

P mais animado

(quasi falado)

ra-da do ser-tão. a boi-o e-cô-a longe! U-ru-bú
ei-ra, faz hor-ror! sê-ca es-tá de ar-ra-zar! O ga-do
gra-ça; cri-ou for-ça: tem sus-tan-ça pra so-frer! Tu-do é tris-

tin-ga 'sta vo-an-do bem bai-xi-nho, vae fa-re-
tris-te com o o-lhar a mor-te-ci-do, es-pi-a
e-za quan-do dei-xa a ter-ra in-gra-ta: mas se con-

jan-do a rez que cáe pe-lo ca-mi-nho. Ô ô-ô
lon-ge sem ter for-ças pra mar-char.
for-ma ha-de vol-tar quan-do cho-vêr!...

PARTITURA DE ABÔIO (Ernani Braga)

Para Maria Kareska

ABÔIO

Toada de boiadeiros do sertão cearense

Andante calmo

Letra e Harmonização de ERNANI BRAGA

Canto: 

Piano: 

pp *f*

andante, sem aritar!

p

Vais can - tan - do a tu - a can - ção tris - tonha do - len - te; *canta*

pp *f*

E can - tan - do esqueces a dôr que tu aal - ma

pp

sen - te. a *mf*

2 *3*

RICORDI BRASILEIRA S.A.E.C.-São Paulo: Unicos editores para todos os paises do mundo
Todos os direitos de edição, execução, reprodução, arranjo, gravação e harmonização difusão são reservados
B.R.668

f

mf

pp

p

Bem ao lon - ge, lá no ho - ri - zon te, sol ja sees.

BRITO

con de: Boi - a

FATIM

devagar

dei - ro can - tas o a - boi - o, o é co res - pon de: ô

devagar

pp ff pp

pp I Tempo (menos)

I Tempo (menos)

mf

ppp

Boi - a - dei - ro, dorme teu so - no a luz do cru - zej - ro!

ppp

Nad. lib.

pp ppp

anda

Emira Rebelo

PARTITURA DE BOI-BUMBÁ (Waldemar Henrique)

Boi-Bumbá

BATUQUE AMAZÔNICO

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

Letra e Música de
VALDEMAR HENRIQUE

Allegro

CANTO

1. 2. *f*
É - le não

PIANO

f *batucado*

mf 1. 2.
sa-be-que-se-udia é hoje É - le não sa-be-que-se-udia é hoje É - lo não O céu for-

ra - do de ve - lu - da - zul ma - ri - nho, ve - lo ver do - va - ga - ri - nho on - de o Boi i - a dan - çar... êl - le pe -

diu prá não fa - zer mui - to rü - í - do que san - ti - nho dis - tra - í - do foi dor - mir sem se lem - brar e vem de

rall.

The musical score is written for voice and piano. The vocal line is in a 2/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Allegro'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern labeled 'batucado' in the right hand and a steady bass line in the left hand. The score includes two systems of music. The first system shows the vocal melody with two endings, the first ending leading to the second ending. The piano accompaniment follows the vocal line. The second system continues the vocal melody with lyrics and piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings such as 'f' (forte) and 'mf' (mezzo-forte), and a 'rall.' (ritardando) marking towards the end of the piece.

PARTITURA DE Ê - BOI! (C. Guerra-Peixe)

À Madalena Lêbeis.

1

Ê - BOI!...

Palavras de
CÉLIO ROCHA

GUERRA PEIXE

Moderato

CANTO *Moderato*

PIANO *p*

Ju...ca Va

— quei...ro do sep...tão do Piauí — Quando grita o A...bôio —

mf

— Mais pe...no sogu...vi...doz...li, — o ga...do

2 na vi-va pes-so no des.cam-pa do, De-va-gar vai se che-gan-

First system of musical notation. The vocal line (treble clef) begins with a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment (grand staff) features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

do A-ten-den-do a boi a do:

Second system of musical notation. The vocal line continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern.

Third system of musical notation. The piano accompaniment features a crescendo leading to a piano (*p*) dynamic. The vocal line continues.

Andantino
E i

Fourth system of musical notation. The tempo is marked *Andantino*. The vocal line has a fermata over the note 'i'. The piano accompaniment is marked *f* *dramatico*.

Andantino
..... *molto* *poco rit.* *f solene*

Fifth system of musical notation. The piano accompaniment includes a *poco rit.* section and a *f solene* section. The vocal line continues.

á! ô é i á!

Sixth system of musical notation. The vocal line features a fermata over the note 'á!'. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note bass line.

È i Boi! È Boi Á! Ô 3

mf *dim...*

mf *dim*

p *mf*

p

f *a piacere*

mf *f* *col canto*

mf

bov_xi_uho mau! È i Boi

Á! Á!

Ô Boi

4 A! Boi A! Boi dá! Boi A! Boi A! Boi dá! Boi

p *con rit.* *mf* *cresc...*

A! A! A!

f *a piacere e disperato* *f* *col canto*

A! A! Boi A! Boi dá! Boi

ff *dim...* *mf con rit.* *dim...* *mf*

A! Moderato De' pois dis

p *Moderato* *mf* *cresc... e poco accel.* *rit.* *f* *mf*

— tante, De onde a vista pou co al can — ça, In da res soa a no campo ⁵

o A bói o que a — manea — *Andantino*
 Á!

p *mit.* *pp*

Andantino

Ê! — Bói Á! Bói dá! Bói — Á!

a piacere *con ritmo*

pp col canto

ENTREVISTA COM ÉMERSON GONÇALVES*

*Émerson Gonçalves é Engenheiro Agrônomo e Fiscal Agropecuário da Agência de Defesa e Inspeção Agropecuária do Estado de Alagoas (ADEAL). A entrevista foi realizada via troca de e-mails, no período entre 29 de julho e 09 de agosto de 2014.

1) ERRG - O QUE CARACTERIZA A SECA? E QUAL O TERMO CORRETO A SER UTILIZADO, "SECA" OU "ESTIAGEM"?

EG - Qualquer um dos dois está certo. Seca é mais usado, e acho que mais apropriado à nossa realidade. Estiagem há, ocasionalmente, por exemplo, em Minas, São Paulo. Eles chamam "veranico". Mas, entre nós, há seca, mesmo. É o período em que as chuvas são escassas, em determinada época do ano, geralmente a partir de setembro. Porém, a seca mesmo que nos flagela, é periódica, vem-nos de 5 em 5 anos, por exemplo, outras vezes demora mais, outras menos para acontecer."

2) ERRG - A SECA OCORRE NO POLÍGONO DAS SECAS, CORRETO? QUE ÁREA COMPREENDE O POLÍGONO DAS SECAS?

EG - Isso, o Polígono das Secas, no nosso Sertão Nordestino, abrange 7 estados nordestinos (Alagoas, Bahia, Sergipe, Pernambuco, Rio Grande do Norte, Ceará e Paraíba, mais uma parte de Minas Gerais (norte de Minas).

3) ERRG - A SECA AINDA ASSOLA ESTAS REGIÕES? QUAL A REALIDADE ATUAL?

EG - Esta última seca, da qual estamos saindo, dura desde o final de 2011. Dizem que foi a pior dos últimos 70-80 anos. Pior que a famosa seca de 70 (1970). Só que as conseqüências não são tão nefastas quanto antes, pois hoje há muitos programas sociais do governo que amenizam o sofrimento do povo. Mas o gado, dizem que morreram mais de 3 milhões de reses no ano passado, no Nordeste.

4) ERRG - E EM RELAÇÃO AO BOI. QUAL A RELAÇÃO DO BOI COM O SERTÃO NORDESTINO?

EG - O boi foi a base da colonização do Sertão, o que constituiu o Ciclo do Gado, e, com a influência moura na Ibéria, temos hoje o aboio. Acho que nunca deixará de existir gado bovino aqui. Está impregnado no povo, na alma da gente, na paisagem.

5) ERRG - NO TOCANTE À PECUÁRIA, AINDA HÁ CRIAÇÃO DE GADO NO SERTÃO ALAGOANO?

EG - Está havendo uma mudança, principalmente aqui em Alagoas: o pessoal está deixando de criar "gado de leite" para criar "gado solteiro", que é o gado de recria/engorda, para abate, pois é muito mais fácil o manejo, e menos cara a sua manutenção, em relação às vacas de leite. Eles abatem, mas o ciclo continua, há sempre uma nova geração para suprir as que se vão. É uma pena, porque, segundo vi num livro, técnicos estrangeiros, se não me engano da FAO, na década de 1960 chegaram a dizer que não havia, em todo o mundo, melhor lugar para a produção de leite do que a Bacia Leiteira de Alagoas, que é onde nos encontramos.

6) ERRG - E COMO É A RELAÇÃO DO VAQUEIRO COM O BOI?

EG - "É, realmente, o vaqueiro, o sertanejo ama a lida com o gado. É uma festa quando se reúne o gado para vacinar, p. ex.: Cada que um se aventure mais, que queira ser o tal, que pegue o boi "manual", como dizem, que é quando se pega o animal sem auxílio de corda nenhuma!

7) ERRG - SEGUNDO O LEXICÓGRAFO AURÉLIO BUARQUE DE HOLANDA, O TERMO "RETIRADA" SIGNIFICA "Bras. (NE) Emigração dos sertanejos que abandonam as regiões assoladas pela seca, procurando trabalho e condições de vida em outras regiões do país. / Bras. (NE) Mudança provisória do gado para regiões ainda livres da seca." HÁ RETIRADA NO SERTÃO DO ESTADO DE ALAGOAS?

EG - Quanto à retirada do gado, eu não sei. Deve ser uma terminologia de outra região do Sertão... (ele é tão grande, né?). Mas pode ser que seja quando o gado é levado para outro local onde há "bebida" (água), ou alimento, mesmo. Quando o proprietário é pobre, muitas vezes ele não tem o que fazer, e o gado morre à míngua, ou ele vende quase de graça... para não ver morrer em seu curral.

A retirada da gente do Sertão para outras regiões ainda existe hoje em dia, embora em menor escala que antigamente. Mas muita gente ainda vai tentar a sorte no Sul, no Sudeste, no Centro-Oeste. A maioria vai ser operário, trabalhador rural, e deve-se ressaltar que é mão-de-obra de boa qualidade, a do nordestino.