

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA**

JORGE IGNACIO MATHIAS LIMA

**A INFLUÊNCIA DA CULTURA AFRICANA
NA MÚSICA VOCAL BRASILEIRA E NORTE-AMERICANA**

Rio de Janeiro
2017

JORGE IGNACIO MATHIAS LIMA

**A INFLUÊNCIA DA CULTURA AFRICANA
NA MÚSICA VOCAL BRASILEIRA E NORTE-AMERICANA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música. Linha de Pesquisa: Processo de desenvolvimento artístico

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Veruschka Bhum Mainhard

Rio de Janeiro
2017

CIP - Catalogação na Publicação

L732i Lima, Jorge Ignacio Mathias
A influência da cultura africana na música vocal
brasileira e norte-americana / Jorge Ignacio
Mathias Lima. -- Rio de Janeiro, 2017.
105 f.

Orientadora: Veruschka Bluhm Mainhard.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de
Pós Graduação Profissional em Música, 2017.

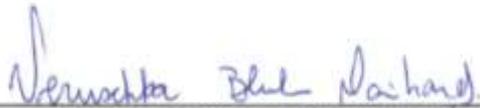
1. Influência africana. 2. Pesquisa. 3. História.
4. Música. I. Mainhard, Veruschka Bluhm, orient.
II. Título.

JORGE IGNACIO MATHIAS LIMA

A INFLUÊNCIA DA CULTURA AFRICANA NA MÚSICA VOCAL BRASILEIRA E NORTE-AMERICANA.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Profissional Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovada em 19 de dezembro de 2017.



Profa. Dra. Veruschka Blum Mainhard (UFRJ)



Prof. Dr. Paulo Henrique Loureiro de Sá (UFRJ)



Profa. Dra. Laura Tausz Rónai (Uni-Rio)

A todos os escravos negros africanos e seus descendentes, que, através da sua história, contribuíram enormemente para o enriquecimento cultural da música.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer a Deus, por essa imensa oportunidade de aprimoramento.

Agradeço a minha mãe, Yara Mathias, pelo apoio incondicional.

Agradeço a minha filha, Bruna Mathias, por sua relevante contribuição.

Agradeço a minha mulher, Daiane Granja, pelo apoio, paciência, disponibilidade e todo amor para a realização deste trabalho.

Agradeço a minha orientadora, Veruschka Mainhard, por inúmeros motivos, mas principalmente pela dedicação, carinho e amizade.

Agradeço aos músicos Marco Campos, Gabriel Policarpo, Pedro Braga, Marcelo Martins e Junior Castanheira, pelas fundamentais participações nos ensaios e gravação do CD e por abraçarem o projeto com tanto zelo.

Agradeço ao professor e amigo Carlos Gomes, pelos muitos anos de parceria e apoio.

Agradeço também a Giana Araújo, pela essencial ajuda.

Finalmente, agradeço a todos os professores do PROMUS, pela gratificante e educadora jornada.

RESUMO

LIMA, Jorge Ignacio Mathias. **A influência da cultura africana na música vocal brasileira e norte-americana.** Rio de Janeiro, 2017. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

O presente estudo teve por finalidade a elaboração de um CD, cujo repertório exemplificasse a importância da influência da cultura africana na música vocal brasileira e norte-americana, tanto por meio de canções produzidas pelos escravos e seus descendentes, como no caso dos *Negro Spirituals*, quanto através de músicas escritas por compositores interessados em retratar os contextos culturais, socioeconômicos e religiosos do Brasil e dos Estados Unidos. O resultado, obtido a partir de pesquisas literárias, fonográficas e de repertório, além das considerações pessoais, aponta para o papel da música enquanto importante instrumento na compreensão da formação e desenvolvimento das sociedades. Do mesmo modo, ressalta a necessidade do aprofundamento histórico-musical por parte do intérprete na busca do aperfeiçoamento artístico.

Palavras-chave: Influência africana. Pesquisa musical. História. Música vocal afro-americana.

ABSTRACT

LIMA, Jorge Ignacio Mathias. **The influence of African culture in Brazilian and North American vocal music.** Rio de Janeiro, 2017. Dissertation (Master Degree in Music) – Music School, Federal University of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

The purpose of present study was the elaboration of a CD with a music repertoire that exemplifies the importance of African influence in Brazilian and North American vocal music, through songs produced by slaves and their descendants as in the case of *Negro Spirituals*, and through songs written by composers interested in portraying the cultural, socioeconomic and religious contexts of the Brazil and the United States of America. The result obtained both from literary, phonographic and music repertoire research, and from personal considerations, points to the role of music in understanding the formation and development of societies. In the same way, it highlights the need for a deepening in historical-musical perspective of the performer that aims artistic improvement.

Keywords: African influence. Musical research. History. African American vocal music.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS

Figura 1. O Africano nas Américas	12
Figura 2. Canto Difônico	16
Figura 3. Violão Dobro Resonator, tocado com slide	19
Figura 4. Bouzouki	19
Figura 5. Rotas do tráfico negreiro	22
Figura 6. Máscara de Flandres	31
Figura 7. Execução do Açoite	32
Figura 8. Marcas de açoitadas em escravo de Louisiana	33
Figura 9. O vira-mundo	33
Figura 10. Escravos no tronco	34
Figura 11. Hekel Tavares	40
Figura 12. Disco de Phyllis Curtin Cantigas y Canciones of Latin America	42
Figura 13. Disco Music of The Bonampak Mexican Ballet	42
Figura 14. Ilustração André de Leão e o Demônio de Cabelo Encarnado	43
Figura 15. Disco Hekel Tavares – 2 Concertos Em Formas Brasileiras	44
Figura 16. Anhangüera, de Hekel Tavares	44
Figura 17. Waldemar Henrique	46
Figura 18. Mara e Waldemar Henrique	49
Figura 19. Projeto Uirapuru – O Canto da Amazônia	50
Figura 20. Capa do primeiro LP com músicas de Waldemar Henrique	50
Figura 21. Waldemar Henrique e o Theatro da Paz	50
Figura 22. Pedro Braga	63
Figura 23. Marcelo Martins	63
Figura 24. Marco Campos	65
Figura 25. Gabriel Policarpo	65
Figura 26. Junior Castanheira	65
Figura 27. Jorge Mathias	66
Figura 28. Capa e contracapa do CD	67
Figura 29. CD	68

TABELAS

Tabela 1. Tráfico de escravos africanos, por quantidade, entre 1550 e 1800	22
--	----

QUADROS

Quadro 1. Tráfico de escravos africanos (período, local, reino e/ou povo de origem)	27
Quadro 2. Principais produtos oferecidos em troca de escravos africanos	29

EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo musical 1. Escala pentatônica de Si bemol maior	38
Exemplo musical 2. Wade in the Water	39

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA	20
2.1 A DIÁSPORA AFRICANA	20
2.2 A ESCRAVIDÃO	23
2.3 A VIOLÊNCIA	30
3 NEGRO SPIRITUALS	35
4 COMPOSITORES BRASILEIROS	40
4.1 HEKEL TAVARES	40
4.2 WALDEMAR HENRIQUE	46
5 COMPOSIÇÕES	52
5.1 CANÇÕES NORTE-AMERICANAS	52
5.2 CANÇÕES BRASILEIRAS	57
6 O CD	62
CONSIDERAÇÕES FINAIS	69
REFERÊNCIAS	71
ANEXOS	79

1 INTRODUÇÃO



Figura 1. O Africano nas Américas.

O presente estudo surgiu a partir de dois questionamentos que interagem entre si: qual seria a relevância da gravação de um CD que abordasse a temática africana, e como este registro fonográfico e todos os processos nele embutidos poderiam contribuir para o aprimoramento artístico de outros músicos.

Assim sendo, fez-se imprescindível responder a tais indagações como ponto inicial da pesquisa, a partir de uma análise de três fatores que se complementam: a bibliografia pesquisada; o estudo comparativo entre as músicas afro-americanas e brasileiras, tendo o negro africano como ponto de interseção (Figura 1); a experiência pessoal.

A dissertação mostrou-se relevante, primeiramente, ao dar a devida importância às raízes africanas. Raízes essas que influenciaram direta ou indiretamente diversos estilos que muito contribuíram para a história da música popular ou erudita, como, por exemplo, os *Negro Spirituals*, o Blues e o Jazz nos Estados Unidos, e o Samba, o Baião e o Maracatu no Brasil. Compositores como George Gershwin, Antonin Dvorák, Aaron Copland, Hekel Tavares, Waldemar Henrique e muitos outros foram em algum momento inspirados pela herança africana, enriquecendo e contribuindo para os desdobramentos musicais decorrentes da escravização e vinda dos negros para terras americanas. O acadêmico francês Denis-Constant Martin faz a seguinte observação:

A escravidão colocou em contato povos de diferentes origens em situações radicalmente novas, em um contexto de violência e dominação extremas. Apesar disso, tais contatos, a despeito da brutalidade que os fundava e das profundas desigualdades então engendradas, resultaram também em processos de mistura e criação cultural que produziram, especialmente, novas formas de expressão musicais. (MARTIN, 2009, p 15)

O resgate desse nascedouro cultural como consequência da *Diáspora Negra*¹ tem consonância direta com a aprovação da Lei 10.639/03 (BRASIL, 2003), que torna obrigatório o ensino da história e da cultura afro-brasileira e africana em todas as escolas, públicas e particulares do ensino fundamental ao ensino médio. Tal lei é necessária uma vez que o preconceito no Brasil ainda é frequente, como atesta a pedagoga Vanda Maria Ferreira:

A discriminação racial no Brasil é responsável por parte significativa das desigualdades entre negros e brancos, mas também das desigualdades em geral. Essas diferenças são resultado não somente da discriminação ocorrida no passado, mas também de um processo ativo de preconceitos e estereótipos raciais que legitimam, cotidianamente, procedimentos discriminatórios. A persistência dos altos índices de desproporções raciais compromete a evolução democrática do país e a construção de uma sociedade mais justa e coesa. Para poder reverter esse quadro e promover um modelo de desenvolvimento no qual a diversidade seja um de seus sustentáculos, no qual prevaleça a cultura da inclusão e da igualdade, faz-se necessário entender que a desigualdade racial no Brasil resulta da combinação de diversos fenômenos complexos, tais como o racismo, o preconceito, a discriminação racial, incluindo a discriminação institucional. (FERREIRA, 2014)

O enfrentamento desses fenômenos acima citados passa fundamentalmente pela educação. Segundo o artigo publicado por Luciene Souza na página do Centro de Estudos das Relações de Trabalho e Desigualdades:

Existe a crença de que a discriminação e o preconceito não fazem parte do cotidiano da Educação Infantil, e de que não há conflitos entre as crianças por conta de seus pertencimentos raciais. [...] É preciso urgentemente que as escolas avancem com relação a estratégias, ações e construam novas práticas pedagógicas e novas posturas, visando a valorização da cultura negra, tendo como foco principal uma educação que contemple a igualdade racial. (SOUZA, 2016)

¹ *Diáspora Africana* - também chamada de *Diáspora Negra* - é o nome que se dá ao fenômeno sociocultural e histórico que ocorreu em países fora da África devido à imigração forçada de habitantes daquele continente, por fins escravagistas mercantis que perduraram da Idade Moderna ao final do século XX, em especial de africanos de pele escura, chamados pela cultura ocidental de negros ou afrodescendentes. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Diáspora_africana>. Acessado em 03 de abril de 2017.

A Lei 10.639/03 propõe novas diretrizes curriculares para o ensino da história e da cultura afro-brasileira, e a música, por seu caráter didático e ilustrativo, aparece como uma poderosa ferramenta, permitindo que os professores abordem este conteúdo de maneira diferenciada, leve e eficaz. Isso sem mencionar o fato de que a inserção da música como matéria escolar está respaldada pela Lei 13.278/2016 (BRASIL, 2016), que a inclui, além das artes visuais, dança e teatro, nas ementas curriculares dos diversos níveis da educação. Ou seja, a adoção dessas novas práticas pedagógicas, além de estar fundamentada legalmente, vem preencher uma lacuna educacional no que diz respeito à construção de uma identidade nacional, a partir de uma percepção sociocultural mais completa.

Desta maneira, surge a segunda justificativa deste trabalho. Se a música é a expressão de um povo, nada mais lógico do que utilizar essa música para alcançar um melhor entendimento sobre a formação cultural de um país. Segundo a cientista social Cristiane Paião (2010), na árdua tarefa de compreender períodos históricos e pensar a sociedade em que vivemos, a música é cada vez mais percebida como um importante objeto de estudo ao se investigarem momentos marcantes em que as relações intrínsecas entre a música e a sociedade estejam evidenciadas. Muito apropriada é a afirmação do antropólogo John Blacking:

Para se descobrir o que é a música e o quão musical é o homem, precisamos questionar o porquê de quem ouve, quem toca e quem canta, em qualquer sociedade. Esta é uma questão sociológica e situações em diferentes sociedades podem ser comparadas sem qualquer referência às formas musicais, porque estamos focados somente na sua função na vida social. Neste sentido, não há significativas diferenças entre Black Music, Country, Rock, Pop, Óperas, Música Sinfônica ou Cantochão. O que agrada a um, e não a outro, não é a qualidade absoluta da música, mas sim o que ela significa para este indivíduo enquanto membro de um grupo sociocultural [...] O som da música pode fazer recordar um estado de consciência que foi adquirido através da experiência social. (BLACKING, 1973, p. 32,33,53)²

Para se entender a música e os diferentes gêneros musicais, é necessário compreender a sociedade na qual ela está inserida; assim como para se entender uma

² Tradução livre do autor para: *In order to find out what music is and how musical is man is, we need to ask who listens and who plays and sings in any given society, and why. This is a sociological question, and situations in different societies can be compared without any reference to the surface forms of music because we are concerned only with its function in social life. In this respect, there may be no significant differences between Black Music, Country and Western Music, Rock and Pop Music, Operas, Symphonic Music, or Plainchant. What turns one man off may turn another man on, not because of any absolute quality in the music itself but because of what the music has come to mean to him as a member of a particular culture or social group. [...] The sound of music may recall a state of consciousness that has been acquired through process of social experience.*

sociedade, é preciso, entre outros fatores, analisar a música que nela se insere. Fundamentais são as palavras do antropólogo e etnomusicólogo americano Anthony Seeger, ao atestar que se procura estudar a sociedade e a cultura por meio da música porque há certos elementos e informações as quais não se pode ter acesso e compreensão a não ser por intermédio dela. É o caso do paralelo traçado entre a colonização portuguesa no Brasil e a inglesa nos Estados Unidos, no qual se demonstra que a música pôde influenciar e refletir importantes transformações sociais dos dois países. Por ela, foi possível se aprofundar tanto em semelhança quanto em diferença. Dentre as semelhanças, citam-se o sofrimento, a luta, a dor, os anseios e as duras condições de vida dos africanos nas colônias. Como diferença, entra a questão da cristianização forçada do escravo negro pela utilização dos testamentos bíblicos como base para sua desafricanização, especialmente nos Estados Unidos da América.

Os fatores que influenciam a produção musical são os mais diversos possíveis e estão sempre interligados, passando por questões culturais, políticas, sociais, econômicas e religiosas. O entendimento dessas questões é relevante para o desenvolvimento artístico do intérprete, explicitando a necessidade da pesquisa aplicada à música. É no mínimo desaconselhável a formação de profissionais qualificados para o exercício das práticas interpretativas sem a devida contextualização entre um repertório escolhido e seu respectivo momento histórico. Do mesmo modo, para a compreensão de certos estilos musicais atuais, torna-se valiosa uma pesquisa que retome as origens desses estilos a fim de que se alcancem interpretações mais consistentes e fundamentadas. Em outras palavras: para que o músico possa assimilar e interpretar com mais propriedade o programa selecionado, é interessante que ele faça um minucioso estudo teórico.

“O primeiro instrumento humano é a voz”³ (GREEN, 2003, p. 88). Só esta afirmação bastaria para justificar a opção pela escolha da música cantada para este projeto. Mas, além de ser o primeiro, a voz é o mais completo instrumento, pois é o único que tem o privilégio de unir as palavras à música. Segundo o doutor Paulo Pontes:

A comunicação por meio da palavra é a característica mais expressiva da espécie humana. [...] Conhecer a comunicação humana implica no domínio

³ Tradução livre do autor para: *The first human instrument is the voice.*

da biologia, da sociologia e da psicologia, além da compreensão dos valores humanos. [...] Não nos podemos ater somente à ciência quando falamos em comunicação humana. Muito antes de as regras científicas serem definidas, a arte já trabalhava com a comunicação humana. Hoje, a comunhão entre a arte e a ciência é indissociável. (PINHO; PONTES, 2008, prefácio)

Neste instrumento (a voz), além da palavra, encontra-se a melodia, o ritmo e até mesmo a harmonia, se tomarmos como exemplo o *Canto Difônico*⁴, ou também chamado de *Overtone Singing*, em que ficam claras as construções harmônicas a partir de uma nota pedal, como a que ilustra a Figura 2.



Figura 2. Canto Difônico.

Mas o essencial é que a voz, através de suas inflexões, tem possibilidades praticamente infinitas de comunicar interjeições e expressões presentes no texto musical. A professora de canto Shirlee Emmons e o escritor Stanley Sonntag afirmam que:

O que separa a tarefa de um recriador instrumental da de um recriador vocal é a existência do texto. Embora a influência sobre o compositor possa muito bem ter sido de grau [...], é virtualmente impossível para ele não ter sofrido qualquer influência de seu texto. Alfred de Musset, o grande poeta romântico francês, declarou: “No melhor verso de um verdadeiro poeta há sempre duas ou três vezes mais do que realmente foi dito; depende do leitor suprir o restante de acordo com suas ideias, seus instintos, e seus gostos.” A atitude do cantor no que concerne às palavras deve, por isso, variar largamente com épocas, estilos e as intenções do compositor. As teorias de interpretação – o quanto e de que tipo – devem ser conectadas com o tipo de texto empregado e

⁴ O canto difônico (ou canto dos harmônicos) é o canto de um ou mais sons simultâneos produzidos por uma única pessoa, que, ao manipular os espaços da cavidade bucal, ressalta os harmônicos da própria voz. Essa experiência conduz a novos planos de escuta e de emissão vocal. Em certas culturas, é usado para a meditação. Essa técnica é muito popular na Ásia Central, de onde vem sua origem entre os mongóis e tuvanos. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Canto_difônico>. Acessado em 07 de Abril de 2017.

a filosofia do compositor, que comanda seus métodos. Portanto, a primeira tarefa do cantor é apontar exatamente quais foram as intenções do compositor ao musicar o texto. [...] Historicamente, os procedimentos tradicionais de musicar um texto nunca realmente previram o envolvimento emocional do cantor, simplesmente variaram o grau. Quando os conceitos composicionais e poéticos mudaram radicalmente no século XX, no entanto, técnicas tais como a pintura tonal, a ornamentação vocal para iluminar determinadas palavras, a expressão musical do subtexto, as expressões musicais pessoais e as representações programáticas do próprio texto e subtexto abriram caminho para vários tipos de significados não verbais. [...] o cantor não pode funcionar bem como intérprete sem comprometimento emocional. [...] O texto apresenta, ao mesmo tempo, a maior glória e o mais pesado fardo para o cantor. Cada decisão técnica a ser tomada tem de ser filtrada através das exigências do texto. Esta é a responsabilidade do cantor para com o poeta. *O cantor deve comunicar ao público o que ele acredita que o compositor acreditou que o poeta quis dizer.* (E ele precisa chegar a um entendimento claro a respeito de quais meios o compositor adotou para iluminar essa ideia, de acordo com a sua [própria] visão). Para fazer isso, o cantor precisa solucionar o significado literário das palavras e então relacioná-las à música. Um cantor é tocado por um poema somente se ele compreende verdadeiramente a experiência única do poeta descrita naquele poema. (EMMONS; SONNTAG, 2002, p.111)⁵ (grifo dos autores)

As composições escolhidas para ilustrar a dissertação convergem exatamente para este conceito. O intérprete tem o dever artístico de se comprometer emocionalmente com as peças, devendo ser tocado não só pelas letras, mas também pelas melodias e o ritmo, transmitindo ao ouvinte todos os sentimentos implícitos nas composições, como raiva, angústia, indignação, tristeza ou esperança.

Os *Negro Spirituals*, passados de geração em geração pela tradição oral, estão fortemente impregnados desses sentimentos, uma vez que eram os próprios escravos

⁵ Tradução livre do autor para: *That which separates the task of an instrumental re-creator from that of a vocal re-creator is the existence of a text. Although the influence of the text on the composer may well have been one of degree [...] it is virtually impossible for him to have been totally uninfluenced by his text. Alfred de Musset, the great French Romantic poet, declared: "In the best verse of a true poet there is always two or three times more than what is actually said; it is up to the reader to supply the remainder according to his ideas, his drive, and his tastes". [...] A singer's attitude toward words must therefore vary widely with epochs, styles, and composer's intentions. Theories of interpretation – how much and what kind – must be linked to the type of text employed and the composer's philosophy commanding his methods. Thus the singer's first task is to pinpoint exactly the composer's text-settings intentions. [...] Historically, the traditional procedures of text-settings never really obviated a singer's emotional involvement, just varied the degree. When compositional and poetic concepts changed radically in the twentieth century, however, such techniques as tone painting, vocal ornamentation to illuminate certain words, musical expression of the subtext, musical personality expressions, and programmatic representations of the actual and subtext gave way to various sorts of nonverbal meanings. [...] the singer cannot function as an interpreter without emotional commitment. [...] The text presents at once the greatest glory for and the heaviest burden on the singer. Every vocal technique decision to be made be filtered through the demands of the text. This is the singer's responsibility to the poet. The singer must communicate to the audience what he believes the composer believed the poet meant. (And he must come to a clear understanding of what means the composer adopted to illuminate this meaning as he saw it.) To do this the singer must solve the literary meaning of the words and the relate them to the music. A singer is touched by a poem only if he truly comprehends the poet's unique experience described in that poem.*

negros ou seus descendentes que compunham e executavam as canções, explicitando as condições de vida dos afro-americanos nos Estados Unidos da América.

A temática africana serviu como fonte de inspiração para inúmeros compositores eruditos brasileiros, como por exemplo Heitor Villa-Lobos (*Xangô* e *Estrela é Lua Nova*), Ernani Braga (*O Kinimbá* e *Nigue-Nigue-Ninhas*), Marlos Nobre (*Dengues da Mulata Desinteressada* e *Ciclo Beira Mar*) ou Francisco Mignone (*Quizomba* e *Dança do Rei Chico com a Rainha N'Ginga*). Hekel Tavares e Waldemar Henrique, os autores escolhidos para esta pesquisa por gosto estético pessoal e pela importância que ambos tiveram no cenário musical, também se utilizaram da cultura afro-brasileira para compor canções como *O Leilão*, *Preto Velho Cambinda*, *Abaluaiê* e *Boi-Bumbá*.

A ideia da elaboração de um CD que abordasse a influência africana na música vocal norte-americana e brasileira foi o ponto de partida para este estudo, que resultou em um produto final palpável. Produto este que, além do CD, pode ser ampliado para concertos e palestras em escolas e universidades interessadas em uma melhor compreensão histórica através da música, justificando desse modo a escolha por composições que transitassem pelos meios erudito e popular. Uma vez definidos o tema e o produto, foram realizadas pesquisas literárias, fonográficas e de repertório como parte do aprofundamento teórico e estilístico para a gravação, que servem também como ilustração e fonte de divulgação da pesquisa objeto desta dissertação.

Foram selecionadas 10 canções, sendo 5 *Negro Spirituals* e 5 composições brasileiras (2 de Hekel Tavares e 3 de Waldemar Henrique), cujas partituras que serviram como referência encontram-se nos Anexos, no final da dissertação.

Após as pesquisas e a seleção das composições, iniciou-se a parte da elaboração dos arranjos. Eles foram pensados respeitando a identidade cultural e estilística de cada canção e de cada país. Os *Negro Spirituals* foram arranjados e gravados com violão de aço, violão *dobro resonator*⁶ (tocado com slide, como apresenta a Figura 3),

⁶ Violão acústico com cordas de aço em que o som é produzido por ressonadores com formato de cones de metal, ao invés do comum tampo de madeira. Costuma ser tocado com slide (tubo para colocar o dedo), de metal ou vidro. Foi produzido com o objetivo de ter som mais alto do que o dos violões comuns, e o resultado é um som alto e estridente, mesmo sem amplificadores eletrônicos ou qualquer equipamento similar, podendo ser ouvido em grandes salões ou ao ar livre. Tornou-se muito apreciado por gêneros como rock, blues e country music. Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Guitarra_ressonadora>. Acessado em 16 de maio de 2017.

*bouzouki*⁷ (Figura 4), baixo acústico e bateria, assumindo por vezes um caráter mais jazzístico e por outras, um caráter mais “blues”, já que ambos os estilos foram também inspirados por raízes africanas.



Figura 3. Violão Dobro Resonator, tocado com slide.



Figura 4. Bouzouki.

Nas canções brasileiras, foram utilizados o violão de náilon e a percussão, dois instrumentos essenciais na formação da identidade musical nacional, do ponto de vista tanto da música erudita quanto da popular.

⁷ Instrumento musical levado para a Grécia no século XX por imigrantes gregos da Ásia Menor que rapidamente se tornou o instrumento central para o gênero *rebetika* e seus ramos musicais. É tocado com uma paleta e tem um som metálico, remanescente de um bandolim. Disponível em <<https://em.wikipedia.org/wiki/Bouzouki>>. Acessado em 16 de maio de 2017.

2 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

Como parte da fundamentação teórica, neste capítulo apresento os três tópicos que contextualizam historicamente o trabalho: a Diáspora Negra, a Escravidão e a Violência.

2.1 A DIÁSPORA NEGRA

O vocábulo *diáspora*, de origem grega, significa dispersão. Define o deslocamento, normalmente forçado ou incentivado, de grandes massas populacionais originárias de determinado lugar para outras áreas de recolhimento. O termo foi originalmente cunhado para designar a migração e colonização, por parte dos gregos, de diversas regiões ao longo da Ásia Menor e Mediterrâneo, de 800 a 600 a.C. É utilizado com muita frequência pelo judaísmo, para fazer referência à dispersão do povo judaico no mundo antigo, a partir do exílio na Babilônia no século VI a.C., e, especificamente a partir da destruição de Jerusalém em 70 d.C., pelo general Tito e as legiões romanas.

Em termos gerais, diáspora pode significar a dispersão de qualquer povo ou etnia pelo mundo, tendo por efeito a fundação de estabelecimentos separados da população de origem, sendo que, em sua maioria, as diásporas estão ligadas a comércio ou a peregrinações.

O historiador belga Jan Vansina afirma que:

As diásporas são movimentos populacionais muito visíveis. Elas supõem a existência de redes de comunicação estendidas e multiplicam-se com o desenvolvimento das rotas comerciais. Se algumas delas começaram muito antes de 1500, a maior parte daquelas que conhecemos na África pertencem ao período seguinte e dão testemunho de um novo aspecto do domínio do espaço por parte do homem. Elas ocorreram onde populações bem estabelecidas começavam a ter economias complementares ou trocar produtos com outros continentes. Sua presença é um sinal da luta humana para se estabelecer no espaço. (VANSINA, 2010, p. 70)

Marian Malowist, professor polonês, corrobora a afirmação acima e acrescenta que:

O período que se estendeu de 1500 a 1800 viu estabelecer-se um novo sistema geocêntrico orientado para o Atlântico, com seu dispositivo comercial triangular, ligando a Europa, a África e as Américas. A abertura do

comércio atlântico permitiu à Europa e, mais particularmente, à Europa Ocidental, aumentar sua dominação sobre as sociedades das Américas e da África. Desde então, ela teve um papel principal na acumulação de capital gerado pelo comércio e pela pilhagem, organizados em escala mundial. A emigração dos europeus para as feitorias comerciais da África e dos territórios da América do Norte e do Sul fez surgir economias anexas que se constituíram no além-mar. Estas desempenharam, em longo prazo, um papel decisivo na contribuição para a constante ascensão da Europa que impingia sua dominação sobre o resto do mundo. (MALOWIST, 2010, p. 1-2)

A formação e o desenvolvimento dessas novas economias foram fundamentados a partir do trabalho escravo.

Desde o começo do século XVI e, em particular, ao longo da segunda metade deste século, a África desempenhou um papel extremamente importante, ainda que pouco invejado, de fornecedora de mão de obra e de uma certa quantidade de ouro para uma economia mundial em pleno desenvolvimento. [...] No princípio, os europeus se interessaram pelo ouro africano, depois, a partir da segunda metade do século XVI, o tráfico de escravos passou a ocupar o primeiro plano. Ele assegurou o desenvolvimento econômico de uma grande parte da América e do Caribe, e também, acelerou a acumulação de capital na Europa (sobretudo, na Inglaterra) e na África. Nesta época, a penetração europeia na África foi do tipo pré-colonial e teve, sobretudo, um caráter comercial. As trocas entre as duas partes eram desiguais, pois os europeus exportavam produtos de baixo custo, em troca dos quais conseguiam um número abundante de mão de obra. Deste modo, se eles não tentaram conquistar o continente, do ponto de vista demográfico, causaram um grave prejuízo à África. Geralmente se subestimou o papel desempenhado pela África desde os séculos XVI e XVII, de mercado para numerosos produtos da indústria europeia. Os benefícios que a África retirou de tais contatos se limitam à introdução da cultura do milho e de diversas variedades da mandioca. Não se poderia sustentar que isto compensa a hemorragia demográfica, sem falar dos sofrimentos infligidos aos inúmeros seres humanos que foram arrancados de seu meio e levados para terras longínquas, onde tudo lhes era estrangeiro, para serem sujeitados a um trabalho pesado nas plantações. (MALOWIST, 2010, p. 11-26)

Como esclarece a doutora Laima Mesgravis (2015), durante os 400 anos em que existiu, o tráfico de escravos negros promoveu o maior movimento migratório da humanidade conhecido até então (Figura 5). Para avaliar o número de africanos trazidos para as Américas, os historiadores dispõem de dados esparsos e pouco confiáveis, porque, além das cargas oficialmente registradas, havia também o comércio clandestino feito por contrabandistas e piratas. Com isso, as estimativas oscilam entre 10 e 20 milhões de escravos (Tabela 1).

Segundo P.D. Curtin, o número de escravos arrancados da África pelos Europeus entre 1451 e 1600 subiu, aproximadamente, para 274.000. Desse número, a Europa e as ilhas do Atlântico receberam 149.000 escravos, a América Espanhola 75.000 e o Brasil, cerca de 50.000. Estes números são

muito emblemáticos do início do trato atlântico, ou seja, do período precedente ao prodigioso avanço das grandes plantações do Novo Mundo. Eles corroboram a tese segundo a qual a descoberta e o desenvolvimento da América pelos brancos impulsionaram o trato, instaurado, principalmente, assim como em geral é admitido, para remediar a pungente escassez de mão de obra que atingia os colonos espanhóis. (MALOWIST, 2010, p.9)

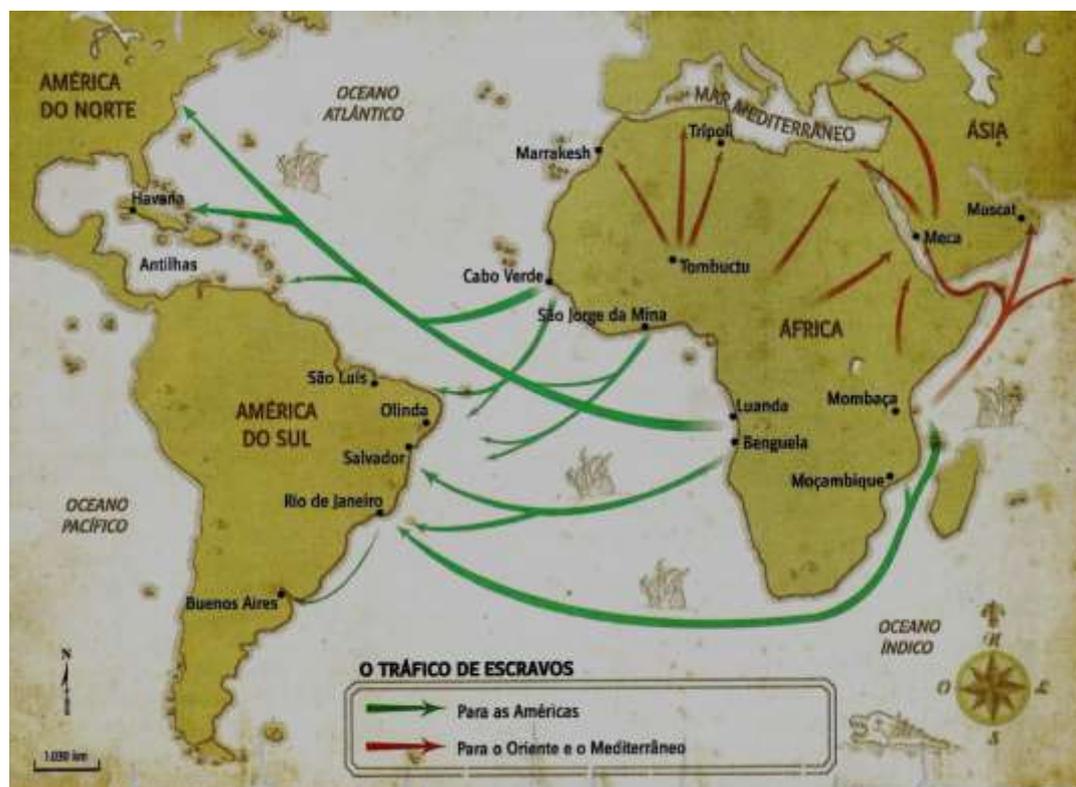


Figura 5. Rotas do Tráfico Negroiro.

ÁREA	SÉCULO XVI	SÉCULO XVII	SÉCULO XVIII	TOTAL
Mar Vermelho	100.000	100.000	200.000	400.000
Saara	550.000	700.000	700.000	1.950.000
Atlântico	328.000	1.348.000	6.090.000	7.76600
TOTAL	978.000	2.148.000	6.990.000	10.116.000

Tabela 1. TRÁFICO DE ESCRAVOS AFRICANOS, POR QUANTIDADE, ENTRE 1550 E 1800
Fonte: LOVEJOY apud MATTOS. *História e cultura afro-brasileira*. São Paulo: Contexto, 2016, p. 66.

2.2 A ESCRAVIDÃO

A doutora em História Social Regiane Augusto de Mattos (2016) informa que a maior parte das sociedades africanas já praticava a escravidão doméstica, caracterizada como uma forma de dependência pessoal. Em se tratando de pequenas comunidades, a escravidão servia para aumentar o número de componentes da família ou da linhagem, que, em média, tinha de um a quatro escravos. Em sociedades com características urbanas, como a dos iorubás e a dos haussas, havia mais escravos do que naquelas basicamente rurais. Entretanto, era um sistema em que os escravos na verdade eram tratados mais como cativos, adquirindo alguns direitos e sem perder a humanidade. Antes do século XV, quando os europeus ainda não tinham estabelecido relações comerciais na bacia do Atlântico e no oceano Índico, os escravos eram utilizados no interior das sociedades da África Subsaariana, como criados, soldados, concubinas, além de serem uma das principais mercadorias de exportação para o deserto do Saara, Mar Vermelho e Oceano Índico. A partir do século XVI, uma fundamental mudança ocorreu com a substituição de um sistema próprio da África Negra, o do *jonya* (do termo *jon*, que significa cativo), por um importado da Europa e do Oriente Médio, o da escravidão.

Segundo o doutor senegalês Paul Diagne:

O *jonya* ... era difundido principalmente no Sudão ocidental, assim como na região do Níger e do Chade. Um *jon* (jaam em wolof, maccuba em fulfude, babyi em haussa) era um escravo ligado a uma linhagem. Não era cedível e possuía a maior parte do que produzia. Nas sociedades em que reinava esse sistema, ele pertencia a uma categoria sociopolítica integrada à classe dominante; era então cidadão exclusivo do Estado e pertencia a seu aparelho político. Enquanto sistema e categoria social, o *jonya* desempenhou um papel considerável e original dos Estados e impérios de Gana, Takür, Mali, Kanem-Borno, Ashanti, Iorubá e de Monomotapa. A elite dos escravos reais pertencia à classe dominante do estado e da sociedade. Ela exercia certo poder, abarcava fortunas, além de poder, ela mesma, possuir escravos.

No entanto, a escravidão oriental e ocidental, tanto sob sua forma mais antiga, quanto sob a forma colonial que se expandiu na África no século XVIII, visava, em sua essência estabelecer um modo de produção ou uma mercadoria negociável e cedível. Os escravos formavam, por muitas vezes, o grosso da população ativa de uma sociedade, como ocorria no sistema ateniense e nas plantações colônias da Arábia medieval, ou mesmo na América pós-colombiana. Esse fenômeno engendrou um conflito que continuaria a afligir o continente africano até o século XX.

Uma instabilidade crescente e guerras contínuas contribuíram, ao menos no plano demográfico, para a expansão dos *jonya* no século XVI até que se sobrepôs geograficamente às regiões com sistemas de escravidão do tipo

antigo ou colonial sendo assim inseridas nas novas estruturas sociais. (DIAGNE, 2010, p. 28-29)

Quanto à questão do envio de escravos pelo mundo, Joseph E. Inikori, historiador nigeriano fala que:

No mediterrâneo Antigo, certamente houve, porém, de forma isolada, vendas de escravos oriundos da África subsaariana, mas somente no século IX ocorreu o desenvolvimento, de forma significativa, da exportação de escravos provenientes da África negra rumo ao resto do mundo. Esse tráfico atendeu principalmente a região em torno do Mediterrâneo (inclusive a Europa Meridional), o Oriente Médio e algumas regiões da Ásia. Tal comércio durou vários séculos, haja vista que somente se extinguiu no começo do século XX. Todavia as “quantidades” anuais assim exportadas nunca foram relevantes. Por outro lado, a partir do momento em que o Novo Mundo, após a viagem de Cristóvão Colombo, em 1492, abriu-se à exportação européia, um tráfico de escravos africanos, envolvendo números muito maiores, se superpôs ao antigo tráfico: trata-se do tráfico transatlântico de escravos, praticado do século XVI até meados do século XIX. Os dois tráficos perpetuaram-se simultaneamente durante quase quatro séculos a arrancaram milhões de africanos de sua pátria. (INIKORI, 2010, p. 91)

A partir do momento em que as metrópoles desenvolveram um sistema com o objetivo de produzir bens pela exploração do meio natural das colônias destinados à comercialização nos mercados europeus, a necessidade de mão de obra farta e barata para a sustentação desse comércio se tornou uma imprescindibilidade. Nas Américas, havia escassez de trabalhadores aptos para as tarefas mais pesadas. Com o crescimento da demanda por produtos coloniais, a busca por mais mão de obra conseqüentemente aumentou. E a opção que se tornou mais viável do ponto de vista financeiro e prático foi justamente o tráfico de escravos negros da África, uma vez que os africanos estavam acostumados a viver sob a autoridade e controle de superiores hierárquicos, já que provinham de culturas estruturadas com chefes, reis, príncipes, sacerdotes e também escravos. Sem excluir o fato de saberem lidar muito bem com a agricultura. Malowist (2010) coloca que tudo pareceu favorecer a exportação dos negros da África para a América; contudo, o tráfico negreiro só alcançou a sua grande expansão quando foram criadas as grandes plantações de cana-de-açúcar.

Primeiro na América espanhola, depois no Brasil, notou-se, desde o início, que a população indígena não poderia suportar a dura cadência do trabalho imposto nas grandes plantações, ao passo que os africanos, nas mesmas condições, mostraram-se excelentes trabalhadores. Mesgravis (2015) acrescenta que, do ponto de vista de

Portugal, os escravos negros tinham maior resistência natural às doenças epidêmicas dos europeus, como varíola, cólera, sarampo, gripes e outras infecções, pois partilhavam os mesmos anticorpos, uma vez que já tinham estabelecido contato anteriormente.

Daí o papel fundamental da Diáspora Negra enquanto fornecedora de mão de obra para o mercado entre Europa e América que visava a uma produção em larga escala. Inikori (2010) afirma também que não é possível analisar com precisão o papel histórico mundial do tráfico de escravos e o volume desse comércio ao longo dos séculos, senão através de estimativas. A amplitude, a extensão geográfica e o regime econômico, em termos de oferta, emprego de escravos e dos negócios com os bens por eles produzidos, são as marcas distintivas do tráfico de escravos africanos comparativamente a todas as outras formas de comércio de escravos. Esse tráfico foi o fator primordial para o advento da ordem econômica atlântica do século XIX.

Outro ponto que pesou consideravelmente na decisão por se optar pela utilização de escravos africanos foi o lucro extraordinário gerado pelo tráfico para os comerciantes, tanto das metrópoles quanto das colônias. O escravo se tornou uma valiosa mercadoria, chamado de *Ouro Negro*. Até o século XIX, esse comércio de negros trazidos da África favoreceu a acumulação de grandes capitais que financiaram, por exemplo, a industrialização na Inglaterra e, depois, nos Estados Unidos.

Malowist atesta que:

O período que se estendeu de 1500 a 1800 viu estabelecer-se um novo sistema geoeconômico orientado para o Atlântico, com seu dispositivo comercial triangular, ligando a Europa, a África e as Américas. A abertura do comércio atlântico permitiu à Europa e, mais particularmente, à Europa Ocidental, aumentar sua dominação sobre as sociedades das Américas e da África. Desde então, ela teve um papel principal na acumulação de capital gerado pelo comércio e pela pilhagem, organizados em escala mundial. A emigração dos europeus para as feitorias comerciais da África e dos territórios da América do Norte e do Sul fez surgir economias anexas que se constituíram no além-mar. Estas desempenharam, em longo prazo, um papel decisivo na contribuição para a constante ascensão da Europa que impingia sua dominação sobre o resto do mundo. (MALOWIST, 2010, p. 1-2)

O controle do tráfico negreiro se alternou durante os séculos. Primeiramente, Portugal deteve o monopólio sobre esse comércio em 1600, mesmo tendo ficado sob o domínio espanhol entre 1580 e 1640, como informa o professor americano Joseph E. Harris (2010), tendo inclusive feito um acordo com a Espanha, segundo o qual se

comprometia a fornecer escravos africanos às colônias espanholas. Em 1640, esse monopólio passou para os holandeses, e posteriormente, em 1701, para os franceses. No ano de 1713, o domínio do tráfico foi atribuído à Inglaterra, que se tornou assim o maior mercador de escravos do mundo.

Portugal foi atraído inicialmente para a África Negra pelo ouro, que era anteriormente exportado pelos países islâmicos. Não obstante, eles não tardaram a perceber que a África possuía uma outra mercadoria, também fortemente procurada pelos europeus: os escravos. Ainda que a escravidão fosse diferente da escravidão praticada pelos europeus, a tradição de exportar escravos para os países árabes era muito antiga em grandes partes do continente, em particular do Sudão. Nos séculos XV e XVI, esta tradição pareceu ter ajudado, em certa medida, os portugueses a conseguir, regularmente, escravos em uma grande parte da África Ocidental, notadamente na Senegâmbia, parceira econômica de longa data. (MALOWIST, 2010, p.8)

Segundo Mattos (2016), os portugueses desembarcavam as mercadorias de seus navios e as levavam até a praia. Com o intuito de se estabelecerem em terra firme, por volta de 1445, construíram a primeira feitoria portuguesa nessa área, em uma ilha chamada Arguim, onde construíram posteriormente uma fortificação. O forte Arguim, ao norte do rio Senegal, antes do século XVII, passaria a ser a mais importante localidade portuguesa de confinamento de escravos.

Os portugueses, que penetravam cada vez cada vez mais profundamente nas regiões do sudeste da África Ocidental, aplicaram, com sucesso, as práticas comerciais utilizadas na Senegâmbia. Compreendendo o caráter indispensável da cooperação dos chefes e dos mercadores locais, dedicaram-se a interessá-los ao trato de escravos. Os portugueses não ignoravam que isto pudesse resultar em uma intensificação dos conflitos entre os diversos povos e Estados africanos, os prisioneiros de guerra tornando-se o principal objeto deste comércio, mas eles deixaram muito cedo de se opor às objeções morais, pois, como muitos outros na Europa, eles acreditavam que o tráfico abria aos negros o caminho para a salvação: não sendo cristãos, os negros haveriam de ser condenados por toda a eternidade se eles ficassem em seus países. [...] Durante todo o século XV, eles tiveram um crescente interesse pelo comércio dos escravos e, ao longo do século XVI, como nos outros seguintes, os territórios capazes de lhes fornecerem escravos em grande quantidade, cada vez mais, suscitavam-lhes a cobiça. É sob esta ótica que é preciso alocar a penetração portuguesa no Congo (onde não havia nem ouro e nem prata), encetada no começo do século XVI, e a conquista posterior de Angola, que foi precedida pelo rápido avanço do comércio de escravos na ilha de Luanda. (MALOWIST, 2010, p.8)

Os escravos vinham de diversas localizações (Tabela 2). Mattos (2016) acrescenta que, por possuir baixa densidade demográfica, a região denominada Alta Guiné foi sendo substituída pela região Baixa Guiné, que compreendia a Costa do Ouro, Golfo de

Benin, também denominada Costa dos Escravos, e Baía de Biafra. Já no final do século XVII, no auge das exportações, Benin perfazia 44% dos escravos exportados da África, ou seja, cerca de 227.800 africanos saíram de seus portos. Mas a África Centro-Ocidental, que compreendia as regiões do Congo e de Angola, foi a maior exportadora de escravos de todo o continente. Entre 1660 e 1800, mais de 3,1 milhões de escravos saíram dos portos de embarque dessa região, o que representava um terço de todo o comércio de escravos africanos naquele período. Somente depois da segunda metade do século XVII, o interesse pelo comércio de escravos no lado índico da África cresceu. A distância entre a África Oriental e a América tornava o tráfico muito custoso ao aumentar a taxa de mortalidade dos africanos durante a longa viagem. No século XIX, a viagem de Moçambique até o Rio de Janeiro, por exemplo, durava aproximadamente três meses. Já uma embarcação vinda da região ocidental africana levava cerca de 35 dias para chegar ao mesmo destino.

ÁREA	SUBÁREA	PERÍODO	PRINCIPAIS REINOS E POVOS
Alta Guiné	Senegâmbia	séculos XVI, XVII	Sereres, Jalofos, Fulas
	Costa do Ouro	séculos XVII, XVIII	Axantse, Bijagós, Mandingas, Beafadas, Cassangas
Baixa Guiné	Golfo do Benin (Costa dos Escravos)	séculos XVII, XVIII	Benin, Alada, Oió, Daomé
	Baía de Biafra	séculos XVII, XVIII	Ibos, Ijós, Ibíbios, Itsequis, Igalas, Iorubás
Centro-Occidental	Congo	séculos XVII a XIX	Povos do lago Malembo
	Andongo (Angola)	séculos XVII a XIX	Lubas, Lundas, Cazembes, Lozis, Matambas, Caçanjes, Cacondas
Oriental	Vale do Zambeze	século XIX	Niamiezis, Cazembes, Lozis, Iaôs
	Sul de Moçambique	século XIX	Ngumis

Quadro 1. TRÁFICO DE ESCRAVOS AFRICANOS SEGUNDO PERÍODO, LOCAL, REINO E/OU POVO DE ORIGEM Fonte: MATTOS. *História e cultura afro-brasileira*. São Paulo: Contexto, 2016, p. 72

Os cativos eram negociados e recolhidos de diferentes lugares e de diferentes povos. Mesgravis (2015) afirma que a política de trazer escravos de diversas regiões africanas, assim como a de separar parentes, evitando o transporte de famílias, atuou também no sentido de evitar a formação de grupos de apoio que pudessem oferecer resistência contra os donos das terras em que eles iriam passar a viver e conseqüentemente a trabalhar.

Desde os primeiros contatos com a África, por volta do século XV, os europeus tiveram como estratégia para organizar o tráfico de escravos a identificação dos africanos. No início, utilizaram as expressões “negro da Guiné” e “gentio da Guiné” como sinônimo de africano, pois Guiné era o nome mais conhecido para a África. [...] com a intensificação do comércio de escravos, os europeus passaram a identificar os diferentes grupos africanos, que chamaram de “nações”, quais sejam, minas, angolas, moçambiques, jejes, cassanges, cabindas, benguelas, monjolos, entre outras. [...] Na realidade, as chamadas “nações” nada mais eram que os portos de embarque ou dos principais mercados de escravos no continente africano. Muito raramente a etnia original do africano era identificada. Portanto, essa prática estava relacionada diretamente ao tráfico atlântico de escravos africanos. Por outro lado, era muito comum a associação dessas “nações” às características físicas e morais dos africanos, o que ajudou a estabelecer estereótipos sobre os diferentes grupos. A construção desses estereótipos, muitas vezes resultado de preconceitos, estava relacionada aos interesses dos traficantes de escravos em ganhar a concorrência no comércio de escravos, pois os proprietários levavam essas características em consideração ao adquirir o escravo africano. (MATTOS, 2016, p. 113-114)

A partir do século XVII, a escravidão se expandiu no continente africano devido à procura crescente dos europeus por mão de obra como consequência da expansão das propriedades agrícolas na América e pela escassez de escravos em lugares mais acessíveis. As formas de obtenção de negros africanos se aprimoraram à medida que o mercado internacional solicitava uma produção mais ampla. Segundo Mesgravis (2015), além da captura pela força (sequestro), pela traição ou pelo engodo ao atrair os negros com tabaco e aguardente, os europeus passaram a obter escravos como consequência de disputas políticas e territoriais entre os povos africanos, estimulados e financiados pelas metrópoles com o fornecimento direto de armas. Mattos (2016) acrescenta que a escravização de pessoas em maior escala ocorreu, primeira e fundamentalmente, como resultado de conflitos como a guerra civil e o conseqüente desmembramento do reino do Congo, que o transformou em uma das principais fontes de cativos.

Os africanos eram negociados por mercadorias como armas de fogo, pólvora, tecidos, vinhos, aguardente e fumo brasileiros, facas, espelhos e tapetes (Tabela 3) em galpões e barracões geralmente localizados na costa.

ÁREA	SUBÁREA	PRODUTOS
Alta Guiné	Senegâmbia	cavalos, sal e algodão
	Costa do Ouro	tecidos indianos e objetos de ferro
Baixa Guiné	Golfo do Benin (Costa dos Escravos)	objetos de cobre, tecidos e contas europeias, armas e munição
	Baía de Biafra	tecidos e objetos de ferro
Centro-Occidental	Congo	tecidos de algodão e seda, porcelana, contas de vidro, armas, pólvora, tabaco e aguardente
	Andongo (Angola)	tecidos, contas de vidro, armas, aguardente, tabaco, trigo, facas, espelhos e tapetes
Oriental	Vale do Zambeze	contas e algodão de Cambaia

Quadro 2. PRINCIPAIS PRODUTOS OFERECIDOS EM TROCA DE ESCRAVOS AFRICANOS
Fonte: MATTOS. *História e cultura afro-brasileira*. São Paulo: Contexto, 2016, p. 90.

2.3 A VIOLÊNCIA

Além de serem arrancados de suas famílias, casas, culturas, religiões, hábitos e costumes para serem tratados como mercadoria, os negros africanos sofriam diversas formas de violência, que começavam já na África com a crueldade da captura, passando pelos maus tratos no transporte terrestre e finalizando com a espera pelos navios negreiros, em depósitos apinhados de gente.

As embarcações que faziam o transporte dos escravos da África para as Américas (os tumbeiros) conseguiam embarcar em média quinhentos africanos por viagem, que se apertavam em porões superlotados para conseguir sobreviver a duras circunstâncias, como o calor intenso, a extrema falta de higiene e a escassa alimentação. “Eles passavam quase o tempo todo acorrentados e, no momento do embarque, ou ainda nos barracões, costumavam ter o corpo marcado a ferro com as iniciais ou símbolos dos proprietários” (MATTOS, 2016, p.101). Durante a viagem marítima, feita em condições desumanas, muitos morriam de fome ou doenças. A crueldade contra os sobreviventes que desembarcavam nas Américas prosseguia com trabalhos forçados, castigos físicos e psicológicos a que eram submetidos.

A princípio, os negros africanos eram obrigados a executar, sobretudo, trabalhos pesados de lavoura e transporte de cargas nas grandes propriedades agrícolas para a exportação, como nos engenhos de cana-de-açúcar, fazendas de café e exploração de minas de ouro e pedras preciosas no Brasil, ou nos campos de algodão no sul dos Estados Unidos. A rotina de trabalho era árdua, como no caso das fazendas de café:

Logo cedo eles levantavam e, antes do sol nascer, se dirigiam para os cafezais a pé ou em carros de boi. Lá passavam 15 horas por dia trabalhando, permanecendo na labuta até o anoitecer, quando regressavam para a sede da fazenda. Ao chegarem, ainda eram obrigados a cortar lenha, preparar a comida para o outro dia e torrar o café. Já eram 10 horas da noite quando se recolhiam nas senzalas, feitas de pau a pique e sapê, sem janelas. (MATTOS, 2016 p.109)

A escravidão se estendeu até 1863 nos Estados Unidos, quando entrou em vigor, no dia primeiro de janeiro, o Ato de Emancipação assinado pelo presidente Abraham Lincoln. No Brasil, a Lei Áurea, que aboliu oficialmente a escravidão, foi assinada em 13 de maio de 1888.

Durante o longo período escravista, a violência foi uma das características mais marcantes desse sistema socioeconômico, independentemente do país. Segundo o historiador Vilson Pereira dos Santos:

Na violência implícita na escravidão aponta-se uma parcela importante e imprescindível da dominação dos senhores sobre seus escravos das diversas unidades produtivas existentes no decorrer da sociedade escravista. [...] Acredita-se que a prática da violência foi imposta com o intuito de submeter e controlar as ações de negação dos cativos frente à sociedade que os oprimia e os dominava. (SANTOS, 2013, p. 2)

O autor também cita a doutora em história Sylvia Hunold Lara, quando atesta que:

O reconhecimento social da prática dos castigos de escravos, no entanto, esbarrava na questão da justiça e da moderação, pois somente aplicado nessas condições corresponderia as que dele se esperava: a disciplina e a educação. A punição injusta e excessiva provocava, por seu turno, descontentamento e revolta. Punir o escravo que houvesse cometido uma falta, não só era um direito, reconhecido pelos próprios escravos, mas não quer dizer que os castigos eram aceitos, ou seja, por intermédio dos castigos, caberia a tarefa de educar seus cativos para o trabalho e para a sociedade. (LARA *apud* SANTOS, 2013, p. 2-3)

A violência exagerada dos senhores, feitores ou capatazes contra os escravos se dava, na maioria das vezes, por julgarem necessária uma punição exemplar, quase como um espetáculo, visível aos outros cativos para inibir prováveis crimes e rebeldias. Santos afirma que:

Como espetáculo de horrores públicos, o castigo fazia parte de um ritual e era um elemento de liturgia punitiva que deixava a vítima infame diante de si e ostentava a todos o triunfo do poder senhorial visando simbolizar, no momento de sua execução, a lembrança da natureza do crime estabelecendo, entre o suplício e o crime, relações decifráveis na certeza de anular o crime junto com o culpado. [...] Nesse sentido, o escravo poderia ser considerado uma “coisa”, uma propriedade de seu senhor, o que evidentemente não o despojaria de sua condição humana e muito menos o impediria de reagir e resistir à condição de escravizado e de atuar enquanto um sujeito histórico. (SANTOS, 2013, p. 4)

As técnicas e instrumentos de tortura para castigar os escravos foram muitas e não se tornaram excepcionalidades, mas direitos e práticas habituais. Entre os recursos mais utilizados estava a máscara, como a da Figura 6.



/Figura 6. Máscara de Flandres (ARAGO, 1839).

A máscara era usada geralmente para punir escravos que furtavam cana ou rapadura para se alimentar, ou até mesmo para os que se utilizavam da geofagia, ou seja, a ingestão de terra ou barro. A máscara era um artefato de ferro atrelado à cabeça e ao pescoço do indivíduo, impedindo que ele se alimentasse. Normalmente, o escravo ficava dias com a máscara.

Um dos mais famosos e cruéis castigos era o açoite (Figuras 7 e 8), no qual se manuseava um chicote feito de cinco tiras de couro retorcido com nós, usado para castigar o escravo por alguma falta e também acelerar o ritmo do trabalho.

O escravo era preso por correntes ou cordas, em uma coluna de madeira ou pedra de aproximadamente 2 metros de altura chamada pelourinho, e recebia de 20 a 200 açoitadas. A tortura era realizada geralmente pelo feitor ou o capataz. Muitos não resistiam e morriam no decorrer do castigo. Os que sobreviviam eram obrigados a se banhar em salmoura (uma solução de água e sal), que ajudava na cicatrização dos ferimentos mas causava dores imensas.

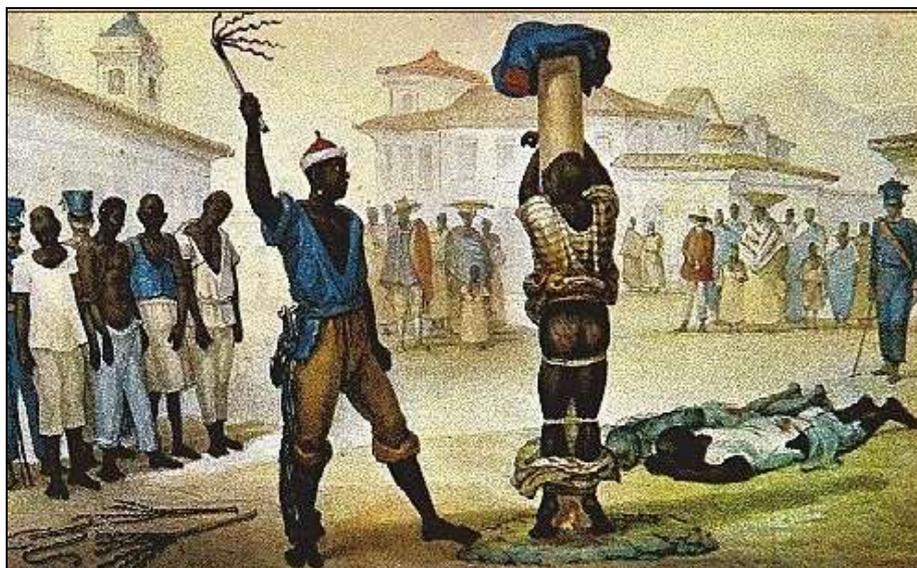


Figura 7. Execução do Açoite (DEBRET, séc XIXa)⁸.

⁸ O pintor francês Jean-Baptiste Debret, que fazia parte do Neoclassicismo francês, foi um dos principais artistas que integraram a denominada Missão Artística Francesa que veio para o Brasil em 1817, amparada por D. João VI. Ele contribuiu para o desenvolvimento das belas-artes no país, retratando também a vida do escravo negro. Disponível em <www.mundoeducacao.bol.uol.br/historiadobrasil/o-brasil-segundo-jeanbaptiste-debret-htm>. Acessado em 19 de maio de 2017.

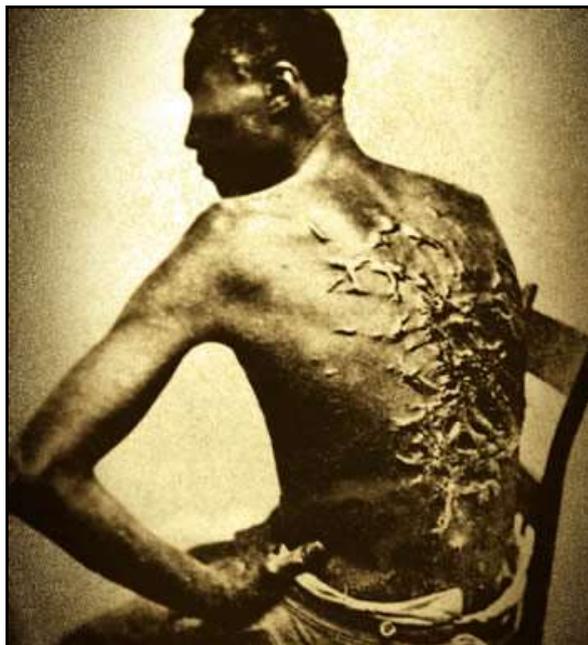


Figura 8. Marcas das açoitadas em escravo de Louisiana, EUA.

O vira-mundo era um instrumento de ferro que se abria em duas metades e se fechava por intermédio de um parafuso (Figura 9). Nele, havia buracos grandes e pequenos para por os pés e as mãos inversamente, ou seja, a mão direita com o pé esquerdo e a mão esquerda com o pé direito. Com se não bastasse a posição incômoda, o sofrimento para quem era submetido ao vira-mundo podia vir acompanhado de chibatadas e chutes.



Figura 9. O vira-mundo.

Mesmo depois da abolição da escravidão no Brasil, o tronco (Figura 10) ainda foi utilizado em diversos lugares, inclusive na África. Era um instrumento formado por duas peças retangulares de madeira, com buracos onde eram colocados os pés, as mãos e até mesmo os pescoços dos escravos. As peças eram fechadas por um cadeado. Os cativos podiam permanecer presos por dias, indefesos aos ataques de insetos e ratos e em contato com suas fezes e urinas, aumentando a degradação física e moral.



Figura 10. Escravos no tronco (DEBRET, séc XIXb).

Além dos já citados, inúmeros outros instrumentos de repressão e tortura foram utilizados naquela época. A criatividade em prol da violência era bastante fértil. Segundo Santos (2013), “os castigos físicos [...] eram um exercício do poder senhorial e da reafirmação de sua dominação, sendo que eles estavam ligados à reprodução de uma relação de exploração direta do trabalho”. O mesmo autor ainda afirma que:

A imposição senhorial não só tentava marcar no corpo dos cativos a sua submissão, a sua condição de escravos, como também reafirmava o poder e a lei dos senhores reativando e dando condições de continuidade ao poder senhorial, disciplinando e produzindo um trabalhador particular, num local de produção também particular.

Sua ação era disciplinadora, não só porque se constituía em um meio para ordenar o trabalho, dividi-lo e regulá-lo, mas também tentava marcar, nos escravos e escravas negras, as regras de sua submissão, de sua condição de seres submetidos a uma dominação e exploração. Neste sentido, as marcas físicas nos corpos dos escravos constituíam-se em suportes concretos da violência senhorial, servindo de instrumentos para a perpétua continuidade de exploração escravista. (SANTOS, 2013 p. 15)

3 NEGRO SPIRITUALS

O tráfico negreiro colocou em contato africanos vindos de diferentes lugares, pertencentes a numerosas e distintas sociedades, crenças, culturas e que, apesar dos horrores que sofriam, tinham que de alguma maneira tentar sobreviver e se adaptar às duras condições de vida, como as longas jornadas de trabalho forçado, a alimentação precária e os maus tratos a que eram submetidos. Martin afirma que:

Os sistemas sociais, as religiões, as línguas, os hábitos alimentares e as músicas de seus lugares de origem eram, portanto, extremamente diferentes. Além disso, os escravos eram dispersados sistematicamente desde sua chegada, para que não pudessem se recompor em grupos originários. [...] dispersos e sem grandes meios de comunicação uns com os outros, foi necessário que eles inventassem meios para entender juntos sua condição e os ambientes físico e social nos quais teriam de viver. Eles tiveram, portanto, de ultrapassar suas diferenças para reconstruir instrumentos para pensar, comunicar e agir em conjunto. Língua, religião e música foram algumas das áreas privilegiadas nas quais se exerceu sua vontade de criar para sobreviver. [...] Eles reagiram esforçando-se para devolver a si mesmos o sentimento de sua própria humanidade para melhor proclamá-la diante daqueles que a recusavam [...] pela necessidade de dar algum sentido ao absurdo da vida de escravo e pela necessidade de manter ainda alguma esperança. (MARTIN, 2009, p. 20 - 21)

Na África, a música e a dança ao som de tambores eram usadas para marcar e celebrar quase todo evento da vida tribal, como nascimentos, casamentos, cerimônias, religiosas, preparações para guerras, trabalhos diversos e funerais. Esse costume foi trazido pelos negros para as Américas, como pode ser atestado através dos *vissungos*⁹ no Brasil e das *work songs*¹⁰ nos Estados Unidos.

A partir da primeira metade do século XVII, o Cristianismo passa a ser imposto aos escravos, que relutavam em se converter a uma religião praticada por seus donos, e que eles consideravam hipócrita, pois pregava amor e fraternidade ao próximo,

⁹ Vissungo, em etnografia, se refere à música de caráter responsorial praticada por escravos africanos não só nas lavras de diamantes e ouro em Minas Gerais, mas também em todas as outras práticas do cotidiano dessas pessoas. Havia vissungos para o amanhecer, para a hora de comer, para o momento de desejo, para os enterros, entre outras atividades cotidianas. Disponível em <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Vissungo>>. Acessado em 20 de maio de 2017.

¹⁰ A maior parte das *work songs*, ou canções de trabalho, vinha dos campos agrícolas, com o intuito de sincronizar o movimento físico em grupos, coordenando a semeadura e a colheita. O uso de versos em canções de trabalho às vezes eram improvisados e cantados de forma diferente. A improvisação proporcionou aos cantores uma forma subversiva de expressão. Escravos cantavam versos improvisados para zombar de seus superintendentes, expressar frustrações, compartilhar sonhos de escapar, ou somente descrever os cotidianos das atividades no campo. Muitas canções serviram para criar conexão e familiaridade entre os trabalhadores. Disponível em <https://em.wikipedia.org/wiki/Work_song>. Acessado em 20 de maio de 2017.

entretanto não era exatamente isso que eles presenciavam em seu cotidiano. Mas o fascínio pelas histórias bíblicas, que podiam ser comparadas às suas próprias experiências de sofrimento, luta e perseverança, e a esperança nas mensagens de um futuro libertador pregadas pelo Novo Testamento, acabaram ganhando a simpatia das massas afro-americanas.

Por volta de 1730, o movimento revivalista chegou na Geórgia com os irmãos John e Charles Wesley, fundadores do Metodismo, se alastrando com rapidez pela América do Norte. [...] A inserção do escravo na religião dá início, ainda que de forma muito primária, à capacidade de o senhor dialogar com o mesmo, já que agora dividiam uma mesma crença e freqüentavam a mesma congregação. (COLETTI, s.d., p. 1-2)

É importante ressaltar que essa imposição religiosa fez parte da desafricanização dos escravos, como sendo um processo pelo qual se tirou ou procurou tirar dos cativos os conteúdos que o identificavam como de origem africana, como escreveu Nei Lopes (2005). A estratégia era fazer com que o escravo esquecesse o mais brevemente sua condição de africano e assumisse a de “negro” enquanto marca de sua subalternidade. Outro ponto fundamental a destacar é o fato de essa imposição religiosa ter acontecido de maneira muito mais enfática nos Estados Unidos do que no Brasil, onde foram permitidos os batuques nos terreiros e senzalas, além da adoção de religiões de origem ou de influência africana.

As primeiras manifestações unindo a nova concepção religiosa e a herança cultural africana foram os *shouts*¹¹, que eram trechos musicais responsórios, baseados nos ensinamentos bíblicos. Como eram proibidos de utilizar instrumentos musicais, os cativos afro-americanos se valiam da voz, acompanhados por palmas e batidas com os pés no chão para dar vazão aos seus sentimentos.

¹¹ Depois de um regular culto de adoração, as congregações costumavam permanecer para um “grito no círculo”. Era uma sobrevivência de uma dança africana primitiva. Então, ministros educados e membros colocaram uma proibição sobre ele. Os homens e mulheres se posicionavam em um círculo. A música começava talvez com um *Spiritual*, e o círculo começava a se mover, primeiro lentamente, depois com um ritmo mais acelerado. A mesma frase musical era repetida durante horas, produzindo um estado de êxtase. As mulheres gritavam e caíam. Os homens, exaustos, caíam fora do círculo. Disponível em <www.negrospirital.com/index.html>. Acessado em 22 de março de 2017.

Tradução livre do autor para: *After regular a worship service, congregations used to stay for a “ring shout”. It was a survival of primitive African dance. So, educated ministers and members placed a ban on it. The men and women arranged themselves in a ring. The music started, perhaps with a Spiritual, and the ring began to move, at first slowly, then quickening pace. The same musical phrase was repeated over and over for hours. This produced an ecstatic state. Women screamed and fell. Men, exhausted, dripped out the ring.*

A pesquisadora Randye Jones (2007) informa que, assim como os *shouts*, os *Spirituals* são canções criadas pelos africanos que foram capturados, aprisionados e levados para os Estados Unidos para serem negociados como mercadoria e surgiram a partir da ânsia e da necessidade de os escravos se expressarem enquanto seres humanos, retratando não só a dor, a desesperança e a árdua labuta do dia a dia nos campos de algodão no Sul, mas também os anseios e desejos de uma vida melhor baseada na fé em uma crença que prometia a libertação da alma, aprendendo e memorizando as passagens bíblicas e as transformando em canções.

Segundo Jones (2007), há registros de aproximadamente 6000 *Negro Spirituals*, que foram passados de geração para geração através da tradição oral. Entretanto, muito do que se produziu musicalmente pelos negros afro-americanos foi perdido ou modificado por conta dessa oralidade, pois era proibido ao escravo aprender a ler e escrever. A respeito da tradição oral, Mattos afirma que:

Até os dias atuais, a maior parte das sociedades africanas subsaarianas dá grande importância à oralidade, ao conhecimento transmitido de geração para geração por meio das palavras proferidas com cuidado pelos tradicionalistas – os guardiões da tradição oral, que conhecem e transmitem as ideias, sobre a origem do mundo, as ciências da natureza, a astronomia e os fatos históricos.

Nessas sociedades de tradição oral, a relação entre o homem e a palavra é mais intensa. A palavra tem um valor sagrado, sua origem é divina. A fala é um dom, não podendo ser utilizada de forma imprudente, leviana. Ela tem o poder de criar, mas também o de conservar e destruir. Uma única palavra pode causar uma guerra ou proporcionar a paz.

Os *griots* ou animadores públicos são tradicionalistas responsáveis pela história, música, poesia e contos. Existem *griots* músicos, tocadores de instrumentos, compositores e cantores, os *griots* embaixadores, mediadores em caso de desentendimentos entre as famílias, e os *griots* historiadores, poetas e genealogistas, estes são os contadores de história. Nem todos os *griots* têm o comprometimento com a verdade como os demais tradicionalistas. A eles é permitido inventar e embelezar as histórias. (MATTOS, 2016, p. 19)

As melodias das canções eram simples, derivadas basicamente da escala pentatônica, como as da canção *Roll, Jordan, Roll* (Exemplo musical 1, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=mAZhQQN758g>>), apresentada no filme *12 Anos de Escravidão* (2013), de Steve McQueen.

Roll, Jordan, Roll

Went down to the River Jordan. Where John baptised three.

Well I woke the Devil in Hell, sayin John ain't baptised me.

Exemplo musical 1. Escala pentatônica de Si bemol maior.

Segundo Martin:

Elas evidenciavam a utilização sistemática de progressões baseadas na sucessão tônica, subdominante, dominante (I, IV, V), que, com variações diversas, permanecerá na maior parte das músicas americanas do século XX, começando pelo blues. No entanto, os espectadores brancos dos serviços religiosos negros insistem na dificuldade de discernir se o modo utilizado está em modo maior ou menor, pois lhes parece às vezes que os cantores passam de um ao outro. Essa impressão, completada pela menção de ornamentações melismáticas, glissandos e trinos improvisados, nos faz concluir que as alterações eram freqüentes durante o canto e que poderiam abolir a diferença européia entre o modo maior e o menor e já anunciava o que mais tarde se chamaria de “blue notes”. (MARTIN, 2009).

A temática dos *Spirituals* vai além de temas meramente religiosos, podendo abranger, ainda que sob uma “roupagem” religiosa, temas como a dura jornada de trabalho, a opressão vivida, as dores, a tristeza, os anseios de liberdade, a esperança em um lugar mais justo e a morte. E ao falarem sobre a morte, os escravos estavam tratando de um tema que era tão presente em suas vidas, como o próprio trabalho. “O negro mostrava pouco medo da morte, falando dela com naturalidade e até mesmo afeto, como se fosse uma simples travessia das águas” (DUBOIS *apud* COLETTTO, s.d., p. 5).

Os cativos também cantavam sobre o paraíso, não somente em um plano transcendental, mas também como um lugar onde eles não estariam mais submetidos ao sistema escravista e onde encontrariam finalmente o Salvador e seus entes queridos.

As canções refletiam também profundos desejos de liberdade, sob códigos disfarçados em suas letras. *Spirituals* como *Wade in the Water*, *The Gospel Train* e *Swing Low, Sweet Chariot* se referiam diretamente a uma organização que ajudava os escravos a fugirem, a *UGRR*¹² (*The Underground Railroad*), assim denominada por causa dos termos ferroviários utilizados. As rotas de fuga eram chamadas de linhas, os locais de parada eram as estações e aqueles que ajudavam ao longo do caminho eram os condutores. A rede de rotas clandestinas levava os escravos para os estados do norte dos Estados Unidos ou para o Canadá, locais livres da escravidão.

Wade in the Water (Exemplo musical 2) era uma canção que falava da necessidade de fugir andando pelas margens dos rios, ou seja, pela água para que os cães usados para a captura dos fugitivos não farejassem suas pegadas

Wade in The Water

Wade in de wa ter. Wade in de wa ter, chil dren. Wade in the
wa ter. God's a going to trou ble de wa ter.

Exemplo musical 2. Wade in the Water.

Por meio dos *Spirituals*, é possível perceber que os escravos, apesar do desumano sistema ao qual se viam confinados, eram capazes, ainda que minimamente, de serem críticos, pensantes, dialogarem e principalmente de se articularem na sociedade. (COLETTTO, s.d., p. 7)

Talvez o essencial para se entender os *Negro Spirituals*, não seja entender de música, mas, sim, de seres humanos.

¹² Com ajuda de abolicionistas, o Underground Railroad era uma rede de rotas clandestinas existente nos Estados Unidos durante o século XVIII, era usada para a fuga de escravos africanos para os estados do norte ou para o Canadá, que eram livres da escravidão. Outras rotas os levaram para o México. É estimado que, de 1810 a 1850, mais ou menos 30.000 a 100.000 negros escravizados fugiram com a ajuda do Underground Railroad, mas o censo estadunidense calcula somente 6.000. O Underground Railroad se transformou em um símbolo de liberdade. Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Underground_railroad>. Acessado em 22 de março de 2017.

4 COMPOSITORES BRASILEIROS

Direta ou indiretamente, inúmeros compositores brasileiros se valeram da cultura africana e afro-brasileira, como fonte de inspiração para suas peças. É possível notar essa influência em autores como Francisco Mignone, Heitor Villa-Lobos, Ernani Braga e Marlos Nobre. A escolha por Hekel Tavares e Waldemar Henrique para a pesquisa se deu primeiramente por gosto estético pessoal, pois suas canções já eram por mim conhecidas, apreciadas e interpretadas, e segundo pela importância que ambos tiveram ao retratarem o cotidiano dos africanos negros no Brasil.

4.1 HEKEL TAVARES



Figura 11. Hekel Tavares.

Leopoldo Hekel Tavares da Costa (Figura 11), compositor, regente, pianista, arranjador e folclorista, nasceu em 16 de setembro de 1896, em Satuba¹³, no estado de Alagoas, filho do comendador João Tavares da Costa e de Elisa Cardoso Tavares da Costa.

Segundo o que relatam os músicos Samuel Silva e Heloísa Barra (2009) e o filho Alberto Tavares, Hekel foi criado em ambiente musical, onde o pai era flautista e mãe e tia pianistas, o que fez despertar nele o interesse e habilidade para música desde criança.

¹³ Há certa dúvida em relação à cidade natal de Hekel Tavares. Algumas fontes indicam que seu local de nascimento é Satuba-AL; porém, seu filho, Alberto Hekel Tavares, informa que o compositor nasceu em Maceió-AL.

Com apenas cinco anos de idade, começou a escrever canções e a improvisar em um harmônio¹⁴, presente do governo austríaco na época em que o pai era cônsul. Alberto Tavares acrescenta:

[...] E aí descobriram essa história dele [Hekel] e começaram a incentivar. [...] Porque vovô patrocinava aquelas festas todas, “Nau Catarineta”¹⁵ em que ele tomava parte... Enfim, todas essas manifestações, vovô ajudava que fossem feitas e ele participava disso tudo. Então ele [Hekel] nasceu no meio dessa história. Então ele nunca utilizou o tema folclore. Ele criava dentro daquele espírito que ele bebeu. (TAVARES *apud* SILVA & BARRA, 2009, p. 16)

A convivência desde pequeno com a música, tanto no ambiente familiar quanto com a cultura popular da cidade natal, possibilitou a vivência da musicalidade em dois universos distintos. Um ligado à música erudita, influenciado pelas músicas tocadas em casa, e outro relacionado à música folclórica, pelos repentes, reisados, maracatus e congadas que ouvia enquanto criança em Alagoas. Talvez a escolha por trabalhar com diversos estilos tenha contribuído para uma falta de interesse sobre o compositor, pois não há uma literatura vasta sobre sua obra e vida. As poucas existentes, muitas vezes, são contraditórias. Assim como não há uma precisão sobre o total exato de canções compostas¹⁶. Mas é possível perceber e afirmar que o ponto fundamental de seu cancionário é o costume, a vida e o espírito da “gente brasileira”.

Em 1921, Hekel mudou-se para o Rio de Janeiro, onde estudou composição, harmonia, contraponto, fuga e instrumentação com João Otaviano e Francisco Braga. Iniciou a carreira como compositor e pianista do teatro musicado em 1926, com a música *Está na hora*, de Goulart de Andrade, encenada no Teatro Glória. No teatro de revista, orquestrou peças ligeiras para um público sofisticado, não obtendo o êxito esperado. O reconhecimento veio com o sucesso da toada sertaneja *Sussuarana*, com letra de Luiz Peixoto e interpretada por Gastão Formenti em 1928. Muitas outras foram produzidas em parcerias. Ainda com Peixoto, compôs *Tenho uma raiva de vance*, *Nosso tempo de*

¹⁴ Harmônio (português brasileiro) ou harmónio (português europeu) é um instrumento musical de teclas, cujo funcionamento é muito similar ao de um órgão e parecido com o do acordeão.

¹⁵ A nau-catarineta é uma dança dramática com enredo tragicômico de uma nau sem rumo. Os personagens são o tenente-general, o capitão-patrão, o imediato, o piloto, o capitão-de-artilharia, o médico, o capelão, o contramestre, o gajeiro, o vassoura e o ração — os dois últimos, personagens cômicos. Disponível em <<https://dancasfolcloricas.blogspot.com.br/2011/07/nau-catarineta.html>>. Acessado em 04 de junho de 2017.

¹⁶ Há contradições com relação à quantidade de composições de autoria de Hekel Tavares. A maioria das publicações, artigos e teses encontrados registra mais de cem. Vasco Mariz, em *A canção brasileira de câmara* (2002, p. 118), descreve que são 103, total listado também por Hekel, embora o filho Alberto Tavares lembre que, nesse total, não estariam inclusas peças que o próprio Hekel desconsiderava.

colégio e *Era aquilo só...* também em 1928; *Casa de caboclo* e *Saudade* em 1929; *Pra sinhozinho drumi*, *No Pegi de Oxossi*, *Na minha terra tem*, *Azulão* e *Maria Rosa* em 1930. A parceria com Olegário Mariano rendeu *Sapo cururu* e *O Boiadeiro* de 1928; *Meu barco é veleiro*, *Benedito Pretinho* e *Vadeia caboclinho* em 1929; *O carreiro* e *Lavandeirinha* em 1930. Com Lamartine Babo, compôs em 1929 o cateretê *Cariocadas* e com Joracy Camargo as canções *Preto velho Cambinda* também em 1929 e *O pequeno vendedor de amendoim* em 1931.

Famosos cantores da época, como Patrício Teixeira, Elsie Houston, Inesita Barroso e Clara Petraglia interpretaram e gravaram suas canções. No exterior, Phyllis Curtin (Figura 12) gravou *Benedito Pretinho*¹⁷, e o soprano Sarita Gloria, a canção *Dança de caboclo*¹⁸ (Figura 13). Em 1932, Raul Roulien gravou, pela RCA Victor acompanhado do próprio compositor ao piano, duas de suas canções mais famosas, *Favela* e *Guacira*. Em 1933, as canções *O que eu queria dizer ao seu ouvido*, parceria com Mendonça Jr., *Banzo*, com Murilo Araújo e *Leilão* com Joracy Camargo, foram gravadas e interpretadas por Jorge Fernandes. A famosa canção *Casa de caboclo* foi regravada em 1934 na Odeon por Gastão Formenti. Ainda nesse ano, Elisinha Coelho gravou a delicada *Bia-tá-tá*, composição em parceria com Jaime d'Altavitta, além de *Dança Negra* com os Irmãos Tapajós.



Figura 12. Disco de Phyllis Curtin *Cantigas y Canciones of Latin America*.

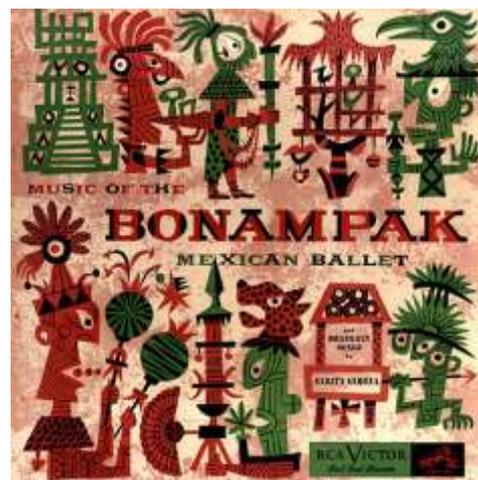


Figura 13. Disco *Music of the Bonampak Mexican Ballet*.

¹⁷ Phyllis Curtin *Sings Cantigas y Canciones of Latin America*, Vanguarda. LP, Listen 11 – Hekel Tavares: Benedicto Pretinho (Benedicto, *Little Black Boy*). Billboard, p. 65, mar 13, 1965.

¹⁸ *Music Of The Bonampak Mexican Ballet / Brazilian Songs*, RCA Victor. LP, Side B, Listen 4 – Hekel Tavares: *Dansa de Cabôclo (Frog Dance)*, 1954.

As canções singelas, românticas e populares encantavam o público, e Hekel emplacava um sucesso atrás do outro. Entretanto, as manifestações negativas surgiram quando começou a compor música de concerto. A partir daí, passou a conviver com as duas faces do sucesso: o “amor” do público e o “ódio” de alguns músicos e da crítica especializada. A intelectualidade acadêmica questionava a falta do estudo formal. O atrito cultural é perceptível no livro de recortes de jornais feito pela esposa e grande influenciadora em sua carreira de compositor erudito, Martha Dutra, e doado ao Instituto Moreira Sales, com reportagens e críticas às suas obras e concertos, como no trecho sem data, escrito pelo crítico Carlos Alberto, Maceió:

Ninguém pode tirar da memória auditiva aquela (me dêem licença os senhores modernistas!) gostosura de rythmos que tanto nos delicia em “Casa de Caboclo”. É verdade que muitos srs. finos preferem Villalobos a Hekel. Ora, não sei porque. Eu acho o Sr. Villalobos um homem complicadíssimo. (ALBERTO *apud* SILVA & BARRA, 2009, p. 12)

Hekel compôs sua primeira peça para orquestra sinfônica em 1935, intitulada *André de Leão e o demônio de cabelo encarnado* (Figura 14), baseada no poema de Cassiano Ricardo. Um poema sinfônico em seis partes que narra a saga do encontro do bandeirante André de Leão com o Curupira.



Figura 14. Ilustração para o álbum *André de Leão e o Demônio de Cabelo Encarnado*¹⁹.

Em 1941, utilizou movimentos rítmicos do folclore brasileiro, como o tempo de batuque da modinha, o ponteio e o maracatu, na composição de sua obra mais difundida

¹⁹ Oswaldo Goeldi produziu xilografias para o primeiro álbum de música erudita de Hekel Tavares.

e conhecida, o *Concerto para Piano e Orquestra em Formas Brasileiras* (incluído no disco da Figura 15), interpretado pela consagrada pianista Antonietta Rudge.

Com o apoio do Ministério da Educação e Saúde Pública, percorreu o Brasil pesquisando e recolhendo material folclórico entre 1949 e 1953. A viagem acabou influenciando em diversas obras, como o poema sinfônico para orquestra, solistas e coro misto e infantil *Anhangüera* (Figura 16), baseado nos índios do Alto Solimões, e a canção *Funeral d'um Rei Nagô*, uma de suas composições mais conhecidas, que evoca sentimentos de dor e sofrimento, originalmente composta para voz de baixo, mas curiosamente gravada pela primeira vez por Inezita Barroso em 1951.



Figura 15. Disco Hekel Tavares – 2 *Concertos Em Formas Brasileiras*.²⁰

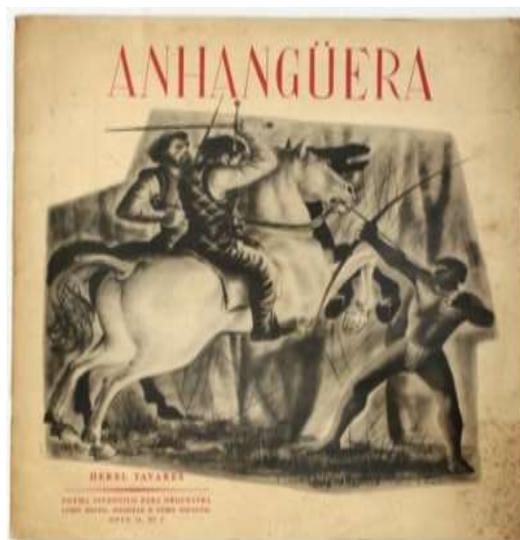


Figura 16. *Anhangüera*, de Hekel Tavares.

No livro *Hekel Tavares e o mais lindo concerto para piano e orquestra*, Fernando de Bortoli (1996) exemplifica o caráter folclórico em sua obra: “Hekel considerava *Casa de caboclo*, *Sussuarana*, *Funeral d'um rei Nagô* e *Banzo* como demonstrativas de sua evolução, sendo *Oração do Guerreiro* representativa de sua última fase”.

Apesar de não trazer novidades estéticas, *Concerto para Violino e Orquestra em Formas Brasileiras* (que também compõe o disco da Figura 15) confirma o grande

²⁰ Hekel Tavares – 2 Concertos Em Formas Brasileiras. 1. Concerto para Violino e Orquestra (em formas brasileiras) – Ops. 107 N°4. Solista: Oscar Borgeth; 2. Concerto para Piano e Orquestra (em formas brasileiras) – Ops. 105 N°2. Solista: Souza Lima. Orquestra Sinfônica Nacional sob a regência do compositor.

talento enquanto compositor. Hekel escreveu sua última obra sinfônica *Rapsódia para Violoncelo e Orquestra* em 1968.

“Schubert brasileiro”²¹, como era chamado pelo maestro Eleazar de Carvalho, Hekel Tavares faleceu aos 72 anos no Rio de Janeiro em 1969, deixando inacabado o drama folclórico *Palmares*.

Recentemente, em 1999, a composição *Você*, de Hekel e Nair Mesquita, datada de 1928, tornou-se conhecida da grande mídia, não como uma composição importante para a história da música popular brasileira, mas sim por um processo judicial de plágio. No disco *Manera Frufru Manera*, de 1973, do cantor e compositor cearense Raimundo Fagner, o sucesso *Penas do Tiê* é, na verdade, uma regravação da música de Hekel Tavares e não uma adaptação de canção folclórica de domínio público, como afirmado pelo cantor, segundo o artigo do jornalista Jotabê Medeiros:

O 'deslize' de Fagner, apontado inicialmente pelo jornalista Tárík de Souza, do 'Jornal do Brasil', demorou 26 anos para ser descoberto (de 1973 até hoje). E só o foi porque o filho do compositor Hekel Tavares, Alberto Hekel Tavares, ouviu uma gravação recente da Orquestra Pró-Música do Rio de Janeiro, tendo como solista a cantora Ithamara Koorax, e pôde comparar com as gravações anteriores de Fagner. (MEDEIROS, 1999)

Em 2006, a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (Sbat) cedeu ao Instituto Moreira Salles (IMS) parte do acervo sobre o compositor. O acervo possui uma pequena coleção de partituras produzidas por copistas e encadernadas, 13 discos de 78rpm, além de um álbum com 65 imagens fotográficas e um livro, com aproximadamente 100 recortes de jornais, colecionado pela esposa e doado pelo filho ao Instituto.

A verdade é que Hekel Tavares talvez tenha sido o grande responsável pelo Brasil cantar músicas brasileiras fora do carnaval. O mercado fonográfico passou a prestar mais atenção ao produto nacional, e as músicas estrangeiras foram dando lugar às brasileiras nas vitrolas, nas rádios e no cinema.

²¹ Em várias publicações, foi encontrada menção ao “Schubert brasileiro”, referindo-se ao apelido dado pelo Maestro Eleazar de Carvalho (1912-1996) a Hekel Tavares, comparando-o ao compositor austríaco Franz Schubert, que também fazia uso de motivos folclóricos em seus *lieder*.

4.2 WALDEMAR HENRIQUE

“Eu tinha necessidade de estudar o folclore baiano, aquelas coisas de xangô, de candomblés, porque conheci um senhor que me tinha alertado que era uma coisa maravilhosa, mas que tinha que passar um tempo lá”.

(Waldemar Henrique)



Figura 17. Waldemar Henrique.

Waldemar Henrique da Costa Pereira, compositor e pianista, nasceu em 15 de fevereiro de 1905, em Belém, no estado do Pará, filho de Thiago Joaquim Pereira, de origem portuguesa, e Joana da Costa Pereira, de origem indígena, que faleceu um ano após seu nascimento. Waldemar nasceu em um momento de transição da economia paraense, que sofria com o declínio do ciclo da borracha; assim sendo, não pôde desfrutar dos tempos áureos e prósperos que ocorreram não só na economia, mas também na música, já que, naquele período, importantes companhias de óperas vindas da Europa se apresentaram no Theatro da Paz²².

²² O Theatro da Paz, com projeto arquitetônico inspirado do Teatro Scalla de Milão (Itália), foi fundado em 15 de fevereiro de 1878, durante o período do crescimento econômico na região amazônica. Belém era considerada “A Capital da Borracha”. Com o progresso econômico e buscando satisfazer o anseio da sociedade da época por ter um espaço capaz de receber grandes espetáculos do gênero lírico, o governo da província contratou o engenheiro militar José Tiburcio de Magalhães para a execução do projeto (Disponível em <<http://theatrodapaz.com.br/>>, acessado em 28 de maio de 2017).

Mudou-se aos 6 anos de idade para a cidade de Porto (Portugal), onde passou quase toda a infância, retornando à cidade natal somente em 1917, já com 13 anos. O despertar musical ocorreu durante essa viagem, conforme relata em uma entrevista concedida ao jornalista João Carlos Pereira:

Foi nessa minha ida a Portugal que eu conheci a música verdadeiramente [...] Eu ficava ouvindo a música lá no camarote, com uma tristeza e ao mesmo tempo embevecido, a viagem toda; eu não queria dormir, eu queria ouvir essa música; toda noite eu queria ouvir essa música. Depois, eu fiquei compreendendo que desde essa época a música já tinha uma forte ação sobre minha sensibilidade. (SILVA, 2016, p. 20)

Em 1918, começou a estudar solfejos e piano com a professora Nicota de Andrade, apesar da insatisfação de seu pai, pois achava que piano “era coisa para moças”. Em seguida, fez cursos de violino, harmonia, composição e canto. Nessa época, começou a frequentar a casa de personalidades da música paraense, como Helena Nobre²³ (1888-1965).

Muitas de suas músicas catalogadas têm como tema os motivos folclóricos. Waldemar tinha tios e parentes em diversas regiões do Pará e Amazonas, sendo comum passar as férias em Tocantins, Manaus, Ilha do Marajó e Ilha do Mosqueiro, sempre se enriquecendo com o folclore, as lendas, os mitos e as cantigas regionais. Poucos souberam expressar e traduzir, com tamanha sensibilidade em canções, o multiculturalismo da região do Pará e o espírito amazônico, integrando cultura branca, indígena e negra.

Apesar de haver divergências quanto ao número exato²⁴, Waldemar Henrique foi autor de extenso cancionário. As primeiras composições remontam ao início da década de 1920 com *Olhos Verdes* (1922), resultado das andanças de férias por Soure, no Marajó, composição de grande sucesso, que depois foi transcrita para piano solo sob o título de *Valsinha do Marajó*. Destacou-se como compositor divulgando obras como *Minha Terra*, gravada por Jorge Fernandes em 1935, tornando-se sucesso somente 11 anos depois, em 1946 na voz de Francisco Alves, e *Felicidade*, ambas compostas em

²³ Helena do Couto Nobre faz parte da terceira geração da Família Nobre, que, assim como seus ancestrais e irmãos, influenciados pela música erudita europeia, destacou-se na arte do canto lírico, interpretando, compondo e dando aulas particulares, mantendo-se no cenário da música paraense até seu falecimento em 1965 (MAIA, 2011).

²⁴ Ronaldo Miranda catalogou 136 obras do compositor na publicação *Waldemar Henrique: compositor brasileiro* (Belém, Falangoga, 1978). José Claver Filho (1978, p. 105-115) catalogou 195, um número mais significativo de obras.

1923 para canto e piano. Nesse mesmo período, estudou com o compositor italiano *Ettore Bosio*²⁵ (1862-1936), que, assim como Waldemar, frequentava bairros da periferia de Belém sempre atento aos motivos populares e às danças regionais, que eram usadas como inspiração nas composições. Um dos locais preferidos como fonte enriquecedora de busca e pesquisa *in loco* era o bairro do Umarizal, que, no início do século XX, era predominantemente habitado por negros.

A carreira de compositor foi interrompida temporariamente em 1924, quando se alistou no exército, tendo que servir como recruta da Companhia de Metralhadora Mista do 26º Batalhão de Caçadores, onde foi preso e quase morreu durante a Revolução de 1924. (CLAVER FILHO, *apud* SILVA, 2016). Após sair do exército, trabalhou no Banco Moreira Gomes & Cia, em uma jornada cansativa, de segunda a sábado, das 7 às 22h, não dispondo de muito tempo para os estudos de música. Essa interrupção de Waldemar com a música durou somente até 1929, ano em que entregou o cargo no Banco e retomou seus estudos ingressando no Conservatório Carlos Gomes, que, naquele ano, estava sob a direção de Ettore.

Em 1930, viajou para o Rio de Janeiro, retornando à sua cidade natal com mais prestígio, após a aceitação de seu trabalho na capital carioca. E de 1931 a 1932, assumiu a direção artística da Rádio Clube Pará – PRC-5.

Em 15 de agosto de 1933, estreou no Palace Teatro o espetáculo *Noite da Canção Paraense*, com obras para canto, piano e orquestra, tendo recebido elogios dos críticos e cronistas da época. Com o objetivo de aprofundar os estudos e desenvolver a carreira, entusiasmado com o grande sucesso do espetáculo e da crítica, Waldemar, acompanhado de sua irmã Mara (Figura 18), mudou-se para o Rio de Janeiro no final de 1933, onde estudou piano, composição, orquestração e regência com Barroso Neto, Newton Pádua, Arthur Bosmans e Lorenzo Fernandez. No mesmo ano, compôs *Tem pena da negra* em parceria com Antônio Tavernard.

²⁵ Ettore Bosio, italiano, maestro e compositor, radicado no Pará, assumiu, em 1903, o cargo de dirigente das bandas de música do Regimento Estadual do Pará e exerceu, no período de 1929 a 1936, a função de diretor do Instituto Estadual Carlos Gomes.



Figura 18. Mara e Waldemar Henrique.

No início de 1934, trabalhou na Companhia Nestlé, somente até assinar um contrato exclusivo com a Rádio Philips, e, na voz de Gastão Formenti, teve uma composição sua executada em uma rádio carioca pela primeira vez.

As canções com temas folclóricos chamaram a atenção de vários intérpretes da época, como Gastão, que gravou pela Victor *Cabocla Malvada*, *Foi Boto Sinhá!*, *Meu último luar* e o batuque amazônico *Tem pena negra*, e Alda Verona que gravou *Meu amor* e *Exaltação*. Ainda em 1934, assinou contrato com os Irmãos Vitale e Vicente Mangione para editar suas composições. As canções *Cobra-Grande*, *Uirapuru* e *Tamba-tajá* são datadas de 1934 (Figura 19).

Como consequência do grande sucesso de suas obras, a partir de 1935, Waldemar começou a excursionar pelo Brasil, sempre acompanhado pela irmã, que se tornou a maior intérprete de suas canções. Nesse ano, compôs *Manha-Nungára*.

Na temporada que passou em São Paulo, conheceu Mário de Andrade, grande influenciador em sua obra, pois, a partir desse encontro, intensificou a produção de peças com temática afro-brasileira, perpetuando os ideais da “canção nacional”.

Em 1936, Waldemar apresentou suas canções, com a interpretação impecável de Mara e ele próprio ao piano, no cassino do Copacabana Palace, com grande sucesso de público e crítica. E ainda em 1936, compôs mais uma peça com o tema folclórico amazônico, *Curupira*.

No fim da década de 1930, foi contratado como artista exclusivo da Rádio Tupi. Na década seguinte, realiza as primeiras excursões internacionais: para Argentina e

Uruguai. E em 1949, comissionado pelo Itamaraty, viaja à França, Espanha e Portugal, com a missão de divulgar a música brasileira em terras europeias.

Com canções interpretadas pelo cantor Jorge Fernando, grava o primeiro LP em 1956 (Figura 20). Dois anos mais tarde, apresenta a versão musicada da obra de João Cabral de Melo Neto *Morte e Vida Severina*, sendo eleito para a Academia de Música do Rio de Janeiro.

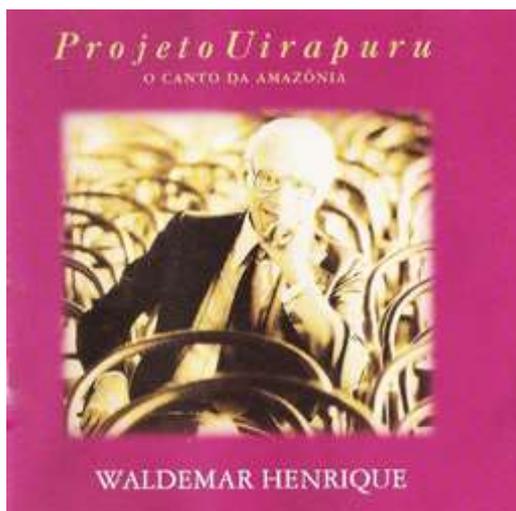


Figura 19. Projeto Uirapuru - O Canto da Amazônia.

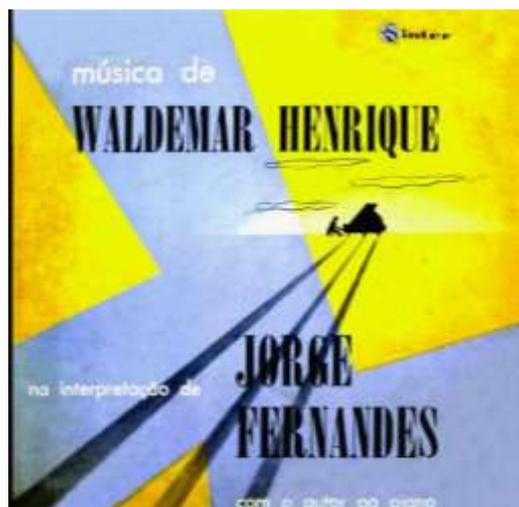


Figura 20. Capa do primeiro LP com músicas de Waldemar Henrique.

Retornou à terra natal em 1960 e, cinco anos mais tarde, foi nomeado diretor do Departamento de Cultura da Secretaria de Estado de Educação e Cultura do Pará e também do Theatro da Paz (Figura 21), em Belém, assumindo em seguida a direção do Conservatório Carlos Gomes.

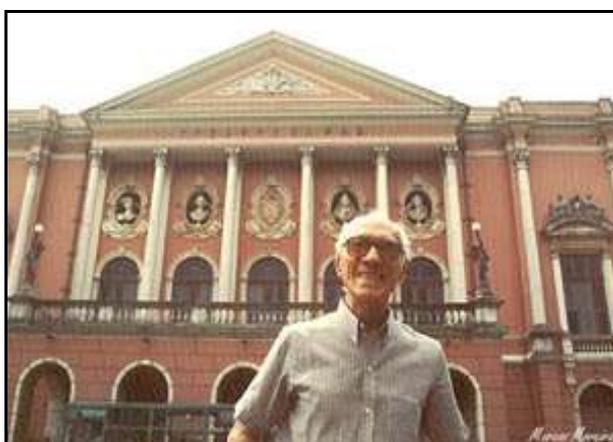


Figura 21. Waldemar Henrique e o Theatro da Paz.

No ano de 1978, a cantora Fafá de Belém regravou a música *Tamba-tajá*, e o escritor José Claver Filho publicou pela Funarte a biografia *Waldemar Henrique: O Canto da Amazônia* (CLAVER FILHO, 1978). Segundo Silva (2016), Claver tentou dividir e classificar as obras do compositor em séries: Lendas Amazônicas, Canções Amazônicas, Danças Dramáticas Regionais, Cenas Amazônicas, Temas Indígenas, Motivos Infantis, Folclore Nordestino, Folclore Negro, Motivos Folclóricos de São Paulo, Motivos Folclóricos do Rio Grande do Sul, Motivos Folclóricos do Mato Grosso e Motivos Folclóricos de Portugal.

Em 1981, foi eleito para a Academia Brasileira de Música.

Com a saúde bem debilitada, Waldemar Henrique faleceu em 27 de março de 1995, em Belém – Pará.

Numa longa entrevista cedida aos jornalistas Marton Maués e Sônia Zaghetto, às vésperas de completar 87 anos, Waldemar discorre sobre a preferência de ser classificado como compositor popular e sobre o significado da música em sua vida:

A música representa para mim o meu alimento espiritual, de alegria. De todo alimento que eu precisava para minha vivência, a música era a que me trazia mais força. Eu precisava da música. Ela me trazia alegria. Toda a minha vida passei ouvindo música. Desde os clássicos - Bach, Händel, Mozart - até os populares e modernos. E optei por ser exclusivamente compositor popular. (HENRIQUE *apud* HORTENCIO, 2014)

5 COMPOSIÇÕES

5.1 CANÇÕES NORTE-AMERICANAS

STAN' STILL JORDAN

Stan still, Jordan
 Lord, I can't stan still
 I got a mother in heaven
 Lord, I can't stan still
 When I get up in glory
 Lord, I can't stan still
 Jordan River is chilly and cold
 It will chill-a my body, but not my soul
 Stan still, Jordan
 Lord, I can't stan still

Fique parado, Jordão
 Senhor, eu não posso ficar parado
 Eu tenho uma mãe no céu
 Senhor, eu não posso ficar parado
 Quando eu me levanto na Glória
 Senhor, eu não posso ficar parado
 O Rio Jordão é frio e gelado
 Ele pode gelar meu corpo, mas não minha alma
 Fique parado, Jordão
 Senhor, eu não posso ficar parado

Este *Spiritual* cita a travessia do Rio Jordão para se chegar à terra prometida, mostrando que o escravo é resistente e perseverante. A liberdade de sua alma é mais importante que os sofrimentos do corpo. Mostra também que ele acredita nessa “terra prometida” como sendo o paraíso, e que seus entes queridos, que partiram antes dele, lá o estão esperando.

NOBODY KNOWS THE TROUBLE I'VE SEEN

Nobody knows the trouble I've seen
 Nobody knows but Jesus
 Nobody knows the trouble I've seen
 Glory Hallelujah
 Sometimes I'm up, sometimes I'm down
 Oh yes, Lord
 Sometimes I'm almost to the ground
 Oh yes, Lord.
 Nobody knows the trouble I've seen
 Nobody knows but Jesus
 Nobody knows the trouble I've seen
 Glory Hallelujah
 I never shall forget that day,
 Oh yes, Lord
 When Jesus washed my sins away
 Oh yes, Lord.
 Nobody knows the trouble I've seen
 Nobody knows but Jesus
 Nobody knows the trouble I've seen
 Glory Hallelujah

Ninguém sabe pelos problemas que tenho passado
 Ninguém além de Jesus
 Glória, Aleluia.
 Por vezes estou para cima
 Por vezes estou para baixo
 Oh sim, Senhor
 Por vezes estou quase no chão
 Oh sim, Senhor
 Nunca me esquecerei daquele dia
 Em que Jesus lavou meus pecados.
 Ninguém sabe pelos problemas que tenho passado
 Ninguém além de Jesus
 Glória, Aleluia.

A onisciência e onipotência divinas ficam claras nesta composição. Só Jesus pode me erguer, pois só ele sabe dos meus problemas. A canção deixa explícita, mais uma vez, a aceitação do cristianismo enquanto válvula de escape e alento para lidar com a escravidão.

JOSHUA FIT THE BATTLE OF JERICHO

Joshua fit the battle of Jericho
 And the walls come tumblin' down
 You may talk about yo' king of Gideon
 You may talk about yo' man of Saul
 There's none like good old Joshua
 At the battle of Jericho
 Up to the walls of Jericho
 He marched with spear in hand
 "Go blow dem ramhorns!", Joshua cried
 Kaze the battle am im my hands
 Den the lam ram sheep horns begin to blow
 The trumpets begin to sound
 Ols Joshua commanded the chillun to shout
 And the walls come tumblin' down

Josué venceu a batalha de Jericó
 E as paredes desmoronaram
 Você pode falar sobre o seu Rei de Gideão
 Você pode falar sobre seus homens de Saul
 Não há ninguém como o bom e velho Josué
 Na batalha de Jericó
 Até às muralhas de Jericó
 Ele marchou com a lança na mão
 Vão soprar os chifres de carneiro
 Porque a batalha está em minhas mãos
 Então chifres de cordeiros e carneiros começaram a tocar
 As trombetas começaram a soar
 O velho Josué ordenou para as crianças gritarem
 E as paredes começaram a cair.

Esta canção narra uma das mais gloriosas vitórias israelitas, quando estes conquistaram a cidade de Jerusalém às margens do Rio Jordão, sob o comando de Josué. Ela mostra a apropriação de personagens do Antigo Testamento pelos escravos africanos, transformando-os em heróis. Essas narrativas épicas muito contribuíam para a identificação dos negros com os israelitas, uma vez que foram também escravizados e conquistaram sua liberdade pela luta e pela crença.

SOMETIMES I FEEL LIKE A MOTHERLES CHILD

Sometimes I feel like a motherless child
Along way from home.
Sometimes I feel like I'm almost gone
Along way from home.

Às vezes me sinto como uma criança sem mãe,
Muito longe de casa.
Às vezes me sinto como se já estivesse quase partido
Muito longe de casa.

Esse era o sentimento de tristeza, desamparo e agonia dos negros escravos nos campos de algodão no sul dos Estados Unidos. A canção mostra também a saudade que sentiam da família e de suas terras de origem, semelhante ao *banzo*²⁶ dos escravos brasileiros, que podia inclusive levá-los à morte, o que é explicitado quando ele fala que se sente como já tivesse quase partido, ou seja, estivesse quase morto. Essa falta de expectativa em uma vida mais humana se contrastava com momentos de fé e esperança.

²⁶ Banzo (do quimbundo mbanza, "aldeia") era como se chamava o sentimento de melancolia em relação à terra natal e de aversão à privação da liberdade praticada contra a população negra no Brasil na época da escravidão. Foi também uma prática comum de resistência aos maus tratos e ao trabalho forçado. Pode-se falar que banzo é um sinônimo de depressão. Disponível em <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Banzo>>. Acessado em 15 de maio de 2017.

GO DOWN, MOSES

When Israel was in Egypt land
 Let my people go
 Oppressed so hard they could not stand
 Let my people go
 Go down, Moses
 Way down in Egypt's land
 Tell ole, Pharaoh
 To let my people go
 Thus saith the Lord, bold Moses said,
 Let my people go,
 If not I'll smite your first born dead,
 Let my people go.
 Go down, Moses
 Way down in Egypt's land
 Tell ole, Pharaoh
 To let my people go.

Quando Israel estava na terra do Egito
 Deixe meu povo ir
 Tão oprimidos que era difícil suportar
 Deixe meu povo ir
 Desça Moisés, até a terra do Egito
 Diga ao Faraó para deixar meu povo ir
 Assim falou o Senhor
 Brandando Moisés disse
 Deixe meu povo ir.
 Se não, ferirei de morte seu primeiro filho
 Deixe meu povo ir

Mais uma citação do Antigo Testamento, desta vez colocando Moisés como um ícone perante aos opressores egípcios. Se os israelitas conseguiram escapar da tirania e da escravidão, confiando em Deus e sem perder a esperança, os escravos negros africanos também poderiam conquistar a liberdade.

5.2 CANÇÕES BRASILEIRAS

O PRETO VELHO CAMBINDA

Música de Hekel Tavares e letra de Joracy Camargo

Pae João ta muito veio, já não pode trabaiaá
Ta duente, pede esmola, bandonado de Sinhá
Muita vez já chorou, vendo Sinhá doecê
Noite inteira vigiando te o dia amanhacê
Hoje em dia Sinhazinha quando vê o Nêgo véio
Vae simbora, foge dele
Tem vregonha de para
Preto véio ta chorando se alembrando de Sinhá.

Esta canção fala a respeito diretamente da vida do escravo no Brasil. A palavra *Cambinda* está relacionada a uma província de Angola. Uma infinidade de escravos no Brasil era chamada de negros cambindas, o que ocasionou o emprego deste termo na Umbanda, para designação de algumas entidades como Preto Velho Cambinda e Vovó Cambinda. O termo também representa um apanhado de negros e negras que trabalhavam nas casas de engenho cuidando e tomando conta da criançada.

O LEILÃO

Música de Hekel Tavares e letra de Joracy Camargo

De manhã cedo, num lugá todo enfeitado
 Nós ficava amuntado p'rá espera os cumpradô
 Depois passava pela frente do palanque
 Afincado o'pé do tanque, que chamava bebedô
 E nesse dia minha véia foi cumprada
 Numa leva separada, de um Sinhô mocinho ainda
 Minha veinha era a frô dos captiveiro
 Foi inté mãe do terreiro da famia dos Cambinda.

No mesmo dia que leváro a minha preta
 Me botáro nas grieta
 Que é p'ru móde eu não fugi
 E desde então p preto veio apercurou
 Ficou veio cumo to
 Mas como é grande este Brasil.
 E quando veio de Izabé as alforria
 Percurei mais quinze dia
 Mas a vista me fartou
 Só peço agora que me leve Sinhá Izabé
 Quero vê se ta no cè
 Minha véia, meu amô.

Esta letra de Joracy Camargo retrata o dia a dia do escravo brasileiro, colocando-o claramente como mercadoria. Cita a abolição da escravatura e fala sobre a herança religiosa africana, ao afirmar que a “veinha” tinha sido mãe de terreiro. Assim como nos *Negro Spiritual*, narra a esperança de encontrar os entes queridos que já partiram e a percepção de que a morte é o caminho para uma vida melhor, chegando até a pedir por ela.

BOI-BUMBÁ

Música e letra de Waldemar Henrique

Ele não sabe que seu dia é hoje.
Ele não sabe que seu dia é hoje.

O céu farrado de veludo azul marinho
Veio ver devagarinho
onde o Boi ia dansar
Ele pediu para não fazer muito ruído
Que o santinho distraído foi dormir sem se lembrar

E vem de longe o eco surdo do bumba
Sambando a noite inteira, encurralado, batucando.
Bumba meu Pai do Campo ôooo
Bumba meu Boi Bumba

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

Boi-Bumbá é um folguedo popular ou uma dança de origem afro-brasileira implantada nos tradicionais festejos juninos de Belém, no estado do Pará, por ocasião das comemorações dedicadas a São João. O Boi-Bumbá ou Bumba-meu-boi surgiu ainda no período da escravidão no Brasil. Sua faixa de maior incidência se estende do Amazonas à Bahia. Até o Maranhão, onde esse folguedo é muito presente, conserva o nome de Bumba-meu-boi e, ao transpor as fronteiras do Pará, recebe o nome de Boi-Bumbá (SILVA, 2016, p.64). Esta canção mostra de forma clara a influência da herança africana através das síncopes nos ritmos brasileiros, como nos batuques.

ABALUAIÊ

Música e letra de Waldemar Henrique

Perdão Abaluaiê,
Perdão
Perdão a Orixalá
Perdão
Perdão, ah! meu Deus do céu
Perdão
Abaluaiê
Perdão.
O, rei do mundo
Perdão, Abaluaiê
Ele veio do mar
Abaliaiê, ele é forte, ele veio
Abaluaiê, salvar.
Atotô lu abaluaiê
Cambone, sala na muxiba, goloê
Cambone, sala na muxiba, goloê
Bença, meu Pai.

Abaluaiê ou Obaluaiê é o grande orixá mestre das almas. Médico, por excelência, ele detém os segredos da vida e da morte. Representa a manifestação de Deus entre o mundo terrestre e o espiritual. O texto cita também Orixalá, ou Oxalá, que tem sincretismo com Jesus Cristo, por ser o maior dos orixás, assim como Jesus está acima de todos os santos. Simboliza a paz, e sua cor é o branco.

NO JARDIM DE OIERA

Melodia recolhida por Waldemar Henrique

No jardim de Oeira,
Onde eu me criei
Lá tinh'uma rosa
Nel'eu m'encantei
Aruê de minha São Benedito²⁷
Na coroa de anjo tem congá
Auê, auê, auá
Na coroa de anjo tem congá.

Esta canção é um ponto ritual de Umbanda, recolhido por Waldemar Henrique e rearranjado e re-harmonizado por Marco Campos.

A cidade de Oeiras, no Piauí, tem uma forte herança africana no que diz respeito à religiosidade e apresenta uma cultura de resistência contra a opressão e a perseguição. O nome da canção pode estar relacionado a este fato.

Segundo o Terreiro de Umbanda do Pai Maneco, Aruê ou Laroíê é uma saudação a Exu. O termo também é usado para espíritos desencarnados. A palavra *congá* ou *gongá* é de origem banto e é utilizada no ritual de Umbanda para denominar o “altar sagrado” existente dentro do terreiro. Esse altar é composto de imagens de santos católicos, caboclos, pretos velhos e outras figuras.

²⁷ São Benedito é um santo católico que, segundo algumas versões de sua história, nasceu na Sicília, sul da Itália, em 1524, no seio de família pobre e era descendente de africanos oriundos da Etiópia. Outras versões dizem que ele era um escravo capturado no norte da África, o que era muito comum no sul da Itália naquela época... No Brasil, o santo é tradicionalmente venerado pelos negros, que relacionam o período de escravidão e a origem africana do santo com seu próprio passado de escravidão e suas raízes africanas. Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Benedito,_o_Mouro>. Acessado em 16 de maio de 2017.

6 O CD

A elaboração do CD teve início com a escolha do repertório através de pesquisas de composições pertinentes ao tema, seja por meio de partituras ou de registros fonográficos. Esse trabalho se tornou bastante árduo devido à imensa quantidade de material encontrado. Para se ter uma ideia, segundo artigo do soprano e pesquisadora Randy Jones (2007), existem registros de aproximadamente 6.000 *Negro Spirituals*. Tanto nas canções americanas quanto nas brasileiras, o critério utilizado para a seleção das músicas foi completamente calcado no gosto pessoal. Por uma questão de familiaridade e afinidade, com exceção de *No Jardim de Oeira*, que era novidade para mim, escolhi peças que já havia cantado anteriormente ou que, pelo menos, já tivesse conhecimento através de gravações ou apresentações ao vivo. Inúmeros foram os intérpretes pesquisados, como Paul Robeson, Kevin Maynor, Tennessee Ernie Ford, Jessye Norman, José Tobias, Alexandre Trick e Carol Mcdavit, que influenciaram direta ou indiretamente na maneira como construí minha concepção interpretativa. Juntamente com a triagem das composições, preparei a fundamentação teórica para embasar as interpretações.

Uma vez escolhidas as composições, fiz rascunhos somente com voz e violão para começar a conceber as formas e entender os andamentos e tonalidades das canções. Esses esboços serviram também como base para a criação dos futuros arranjos.

A etapa seguinte foi a de definir quais músicos fariam parte do projeto. Depois de algumas reuniões e conversas, devido ao seu amplo conhecimento do Blues e do Country americanos, dois estilos influenciados diretamente pela música dos escravos africanos, o multi-instrumentista e produtor Pedro Braga (Figura 22) ficou encarregado de arranjar e gravar os *Spirituals*. A partir daí, foram escolhidos quais instrumentos seriam tocados em cada faixa. A opção por uma linguagem mais ligada às raízes norte-americanas, apesar de ter sido sugerida por mim, surgiu de maneira espontânea, através de instrumentos como o violão de aço e o dobro resonator executado com o slide, dando um caráter menos formal e mais “Blues” às canções, como por exemplo, em *Nobody Knows The Trouble I’ve Seen* e *Sometimes I Feel Like a Motherless Child*.



Figura 22. Pedro Braga.

Utilizando o primeiro rascunho como guia, foram feitas as bases definitivas e, posteriormente, os solos, que tiveram a participação do saxofonista e flautista Marcelo Martins (Figura 23). A voz definitiva foi gravada por último, concluindo a etapa do repertório dos *Negro Spirituals*.



Figura 23. Marcelo Martins.

Para a criação dos arranjos e gravação das composições brasileiras, convidei o violonista, compositor e arranjador Marco Campos (Figura 24), com quem já havia

trabalhado em outros projetos. Durante os inúmeros ensaios, fomos definindo as formas, os andamentos e os tons das canções, sempre utilizando registros caseiros para posterior análise e sugestões. Algumas faixas tiveram um enfoque mais intimista: optamos pela formação de voz e violão, como em *Preto Velho Cambinda*, de Hekel Tavares. Já em composições como *Boi Bumbá*, de Waldemar Henrique, a própria canção me sugeriu uma instrumentação diferente, e a presença da percussão se fez fundamental. Assim sendo, depois de organizar as músicas, colocar a voz guia, definir e gravar as bases de violão, me reuni com o músico Gabriel Policarpo (Figura 25) para a construção das partes percussivas, o que resultou na utilização de tambores, reco-reco, chocalhos e até pratos de louça, buscando sempre a identidade com o estilo de cada canção e com a concepção geral da gravação. Assim como nos *Spirituals*, a voz definitiva foi a última a ser registrada.



Figura 24. Marco Campos.



Figura 25. Gabriel Policarpo.

As facilidades tecnológicas permitiram que cada músico gravasse suas partes em seus próprios *home studios*, com exceção do violão de náilon nas composições brasileiras, que foi gravado no Estúdio Ômega, operado pelo engenheiro de som Junior Castanheira (Figura 26), que também foi o responsável pela masterização do CD. As mixagens ficaram a meu cargo, de Pedro Braga e do próprio Junior.



Figura 26. Junior Castanheira.

Ao optar por arranjos inéditos, procurei ao mesmo tempo me afastar das gravações e interpretações já existentes e criar uma personalidade própria para o CD, com a preocupação de não perder a essência de cada composição (Figura 27).



Figura 27. Jorge Mathias.

A fase final foi a elaboração da parte gráfica. A intenção foi a de me afastar de soluções previsíveis como a utilização de imagens que remetessem à escravidão ou ao sofrimento dos negros africanos. Queria uma capa simples, enxuta, que despertasse a curiosidade e, ao mesmo tempo, fosse forte graficamente. Optei, então, pela utilização do preto e branco como forma de explicitar os contrastes que o assunto sugere, como, por exemplo, a grande massa de escravos negros sendo dominada por uma minoria branca. Daí a predominância da cor preta na capa diante de um único nome em branco (Figuras 28 e 29).

Pensei em usar uma palavra africana, cujo significado abrangesse o maior número possível de facetas implícitas no tema. Depois de muita procura, escolhi a palavra *origem* por várias razões. A primeira, por remeter ao passado e aos ritmos africanos executados em suas tribos. Segunda, por se referir ao nascimento da diáspora negra, de que lugares e povos vieram os negros. E por último, por sugerir que diversos ritmos musicais, já citados neste trabalho, tiveram uma mesma raiz, e que novos estilos continuam a surgir tendo a herança africana como influência.

Faltava, então, encontrar a tradução da palavra escolhida. Encontrei *dimaketenu*²⁸ e *ibere*²⁹, em banto e em iorubá, respectivamente.

A opção por *dimaketenu* foi por considerar uma palavra mais forte gráfica e sonoramente.



Figura 28. Capa e contracapa do CD *Dimaketenu*.

²⁸ *Dimaketenu* significa início, princípio, origem, conforme dicionário disponível em: <<http://inzonkongombila.no.comunidades.net/bantu-dicionario-kibundu>>. Acessado em 17 de outubro de 2017.

²⁹ *Ibere* – Início, princípio, origem. Disponível em: <<http://ubanda-candomble.comunidades.net/dicionario-yoruba-p/ortugues>>. Acessado em 17 de outubro de 2017.



Figura 29. Foto do CD *Dimaketenu*³⁰

³⁰ O registro fonográfico do CD pode ser acessado pelo código QR abaixo, ou em <http://promus.musica.ufrj.br/index.php/estrutura-curricular/pesquisas-encerradas/?&pesquisa=4#produto-artistico-ou-pedagogico>



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho surgiu da vontade de se gravar um CD com canções que abordassem a temática africana, particularmente os *Negro Spirituals* e composições de Hekel Tavares e Waldemar Henrique. Músicas que falassem a respeito da vida dos escravos negros nas colônias, mostrando o cotidiano, o trabalho forçado, o sofrimento, as esperanças e tudo mais relacionado à escravidão.

O primeiro passo foi entender qual a relevância dessa gravação e como ela e todos os processos nela embutidos poderiam contribuir para o aprimoramento artístico de outros músicos. Ficou bastante evidente que esses processos necessários para o embasamento teórico, como, por exemplo, as pesquisas bibliográficas e de repertório, são tão importantes quanto o produto final em si. Um não deveria existir sem o outro. O trabalho explicitou que é muito importante a construção de interpretações, com base no entendimento da devida contextualização histórica do repertório escolhido, incluindo óbvia e conseqüentemente os aspectos sociais, políticos, econômicos e religiosos. Uma vez que as canções por mim selecionadas retratavam fatos ocorridos em outras épocas, a compreensão histórica desses momentos foi extremamente relevante para a elaboração do processo interpretativo. Através dessa investigação literária, foi possível alcançar interpretações mais verdadeiras e persuasivas. O CD, que a princípio foi o embrião do trabalho, acabou aparecendo não só como um produto final, mas também como a ilustração de toda a pesquisa.

A etapa seguinte foi a seleção das músicas por meio da pesquisa de repertório, que acarretou dois tipos distintos de sentimentos. O primeiro foi de alegria, por haver um enorme material a ser explorado e estudado. E o segundo, de tristeza, pela falta de divulgação de obras fundamentais para a consciência histórica de um momento tão importante, como o da escravidão dos negros nas Américas. A partir daí, surgiu outra relevante conclusão do trabalho: a música serviu como ferramenta essencial para aprofundar e entender as sociedades e a história, pois, através do estudo das composições, obteve-se uma percepção mais rica e minuciosa das escravaturas brasileira e norte-americana. Respalado pelas leis que tornam obrigatório o ensino da história e da cultura afro-brasileira e africana em todas as escolas, públicas e particulares do ensino fundamental ao ensino médio no Brasil, e também o ensino da música, ousou sugerir que as duas disciplinas, por seus caracteres didáticos e ilustrativos,

em algum momento possam caminhar juntas, contribuindo para um aprendizado mais eficiente e completo, não só em escolas brasileiras, mas também em colégios e universidades pelo mundo afora.

Outro entendimento que ficou patente é quanto ao caráter de resistência cultural do trabalho. A globalização, cujos tentáculos extrapolam as relações comerciais e financeiras, abre portas para que informações sejam colocadas na internet e alcancem todos os cantos do planeta, promovendo um intercâmbio entre povos, sociedades e culturas, formando uma grande aldeia global, o que é muito interessante. Entretanto, através da absorção de modismos ditados pela mídia, o que se nota é que, tanto a música brasileira, quanto a norte-americana, ambas de raízes tão acentuadamente africanas, sofrem um processo de desafricanização através da globalização do gosto (LOPES, 2005). Assim sendo, ao dar ênfase às heranças negras, o trabalho assume o cunho de relutância contra um sistema globalizado e uniformizante, ao propor o resgate cultural da influência africana na música vocal do Brasil e dos Estados Unidos, através de canções importantes para o entendimento social, político, econômico e religioso dos países em questão.

Finalizando, este trabalho se mostrou com potencial para além de uma dissertação e a gravação de um CD, apesar de terem sido fundamentais. Entretanto, as pesquisas, as gravações de mais músicas e a divulgação deste material devem continuar. A intenção é vinculá-lo a projetos educacionais não só nos formatos de shows e apresentações, mas também enquanto palestras e recitais-conferência, principalmente em países afetados direta ou indiretamente pelas colonizações portuguesa e inglesa, ou que viveram os horrores da escravidão. A influência africana continua presente nas culturas brasileira e norte-americana, e é necessário utilizar a música como fonte de conhecimento e instrumento para uma melhor compreensão dos homens, das sociedades e da história que ainda está por vir.

REFERÊNCIAS

- BESEN, José Artulino; COPPI, Paulo de; HEERDT, Mauri Luiz. *O Universo Religioso*. São Paulo: Mundo e Visão, 2013.
- BLACKING, John. *How music is man?* Seattle and London: University of Washington Press, 1973.
- BORTOLI, Fernando de. *Hekel Tavares e o mais lindo concerto para piano e orquestra*. Editora [s.n.], 1996.
- BURLEIGH, Harry T. *The Spirituals of Harry T. Burleigh*. Flórida: Belwin Mills, 1984.
- CLAVER FILHO, José. *Waldemar Henrique: o canto da Amazônia*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.
- DIAGNE, Paul. *História geral da África, V: África do Século XVI ao XVIII*. Editor Bethwell Allan Ogot. Brasília: UNESCO, 2010.
- EMMONS, Shirlee; SONNTAG, Stanley. *The art of the song recital*. Long Grove, Illinois: Waveland Press, Inc, 1979.
- FARIA, Sheila de Castro; FERREIRA, Jorge; SANTOS, Georgina dos; VAINFAS, Ronaldo. *História*. São Paulo: Saraiva, 2014.
- FREY, Hugo. *Famous Negro Spirituals*. New York: Robins Music Corporation, 1924.
- GAMSE, Albert. *World's Favorite Hootenanny*. New York: Ashley, 1964.
- GOMES, Carlos. *Canto em Dor Menor*. Rio de Janeiro: Logus, 2009.
- GREEN, Barry. *The mastery of music: ten pathways to the artistry*. New York: Broadway Books, 2003.
- HARRIS, Joseph E. *História geral da África, V: África do Século XVI ao XVIII*. Editor Bethwell Allan Ogot. Brasília: UNESCO, 2010.
- INIKORI, Joseph E. *História geral da África, V: África do Século XVI ao XVIII*. Editor Bethwell Allan Ogot. Brasília: UNESCO, 2010.
- JOHNSON, J. Rosamond. *Album of Negro Spirituals*. New York: Edward B. Mark Music Corporation, SD.
- MALOWIST, Marian. *História geral da África, V: África do Século XVI ao XVIII*. Editor Bethwell Allan Ogot. Brasília: UNESCO, 2010.
- MARIZ, Vasco. *A canção brasileira de câmara*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002, p. 118.

MATTOS, Regiane Augusto de. *História e cultura afro-brasileira*. São Paulo: Contexto, 2016.

MESGRAVIS, Laima. *História do Brasil Colônia*. São Paulo: Contexto, 2015.

OLIVEIRA, Altair B. *Cantando para os Orixás*. Rio de Janeiro: Pallas, 2007.

PINHO, Silvia; PONTES, Paulo. *Músculos intrínsecos da laringe e dinâmica vocal*. Rio de Janeiro: Revinter, 2008, v. 1.

VANSINA, Jan. *História geral da África, V: África do Século XVI ao XVIII*. Editor Bethwell Allan Ogot. Brasília: UNESCO, 2010.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

BIOGRAFIA de Hekel Tavares. Site letras.com.br. Disponível em <<http://www.letras.com.br/biografia/hekel-tavares>>. Acessado em 8 de abril de 2017.

BRAZIL, Daniel. *A alma cabocla de Tavares*. Revista Música Brasileira. Homenagens. 12 de maio de 2009. Disponível em <<http://www.revistamusicabrasileira.com.br/homenagens/alma-cabocla-de-hekel-tavares>>. Acessado em 07 de maio de 2017.

BRASIL. *Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003*. Brasília: Presidência da República, Casa Civil, Subchefia para Assuntos Jurídicos. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/110.639.htm>. Acessado em 01 de abril de 2017.

_____. *Lei nº 13.278, de 2 de maio de 2016*. Brasília: Presidência da República, Casa Civil, Subchefia para Assuntos Jurídicos. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/110.639.htm>. Acessado em 01 de abril de 2017.

CARELLI, Roberto. *José Mauricio, o padre compositor*. Brasil Clássico. O mundo da música, 2016. Disponível em <<http://musicaclassicabrasileira.com.br/josemauricionunesgarcia.html>>. Acessado em 21 de abril de 2017.

CARVALHO, Leandro. *Lei 10.639/03 e o ensino da história e cultura afro-brasileira e africana*. Disponível em <http://www.educador.brasilecola.uol.br/estrategia-ensino/estrategia_ensino/lei-10639-03-ensino-historia-cultura-afro-brasileira-africana-htm>. Acessado em 01 de abril de 2017.

COLETTI, Felipe Salomão H. Dal. *Duas Interpretações Acerca do Ritmo Musical "Spirituals Negro" – do Sul dos Estados Unidos da América, de 1970 a 1830*. Disponível em <<http://www.historia.uff.br/nec/duas-interpretacoes-acerca-do-ritmo-musical-spirituals-negro-do-sul-dos-estados-unidos-da-america-de-1790-1830>>. Acessado em 19 de dezembro de 2015.

COSTA, Roberto. *A influência Africana na música brasileira*. 19 de março de 2009. Disponível em <http://dofonodeoxum.blogspot.com.br/2009/03/influencia-africana-na-musica_19.html>. Acessado em 19 de abril de 2017.

FERREIRA, Ernandes Gomes. *Literatura, Música Erudita e Popular no Modernismo Brasileiro*. Anais do VII Fórum de Pesquisa Científica em Arte, 2011. Disponível em <<http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/Forum/anaisvii/210.pdf>>. Acessado em 19 de dezembro de 2015.

FERREIRA, Vanda Maria. *A importância da Lei 10.639 para a erradicação do racismo*. 18 de novembro de 2014. Disponível em <<http://www.geledes.org.br/importancia-da-lei-10-639-para-erradicacao-racismo/>>. Acessado em 01 de abril de 2016.

GARAEIS, Vitor Hugo. *A História da Escravidão Negra no Brasil*. 13 de maio de 2013. Disponível em <<http://www.geledes.org.br/historia-da-escravidao-negra-brasil-2/>> Acessado em 20 de dezembro de 2015.

GOVERNO DO ESTADO DE ALAGOAS. *Hekel Tavares*. Secretaria de Estado de Cultura, 2017. Disponível em <<http://www.cultura.al.gov.br/politicas-e-acoes/mapeamento-cultural/alagoanos-ilustres/hekel-tavares>>. Acessado em 8 de abril de 2017.

HORTENCIO, Luciano. *Waldemar Inédito e Raro Henrique*. Jornal GGN - O Jornal de Todos os Brasis. Cultura. 22 de março de 2014. Disponível em <<http://jornalggn.com.br/comment/256424>>. Acessado em 21 de maio de 2017.

INFLUÊNCIA Africana no Brasil e na Bahia. *Música e Dança*. 05 de dezembro de 2010. Disponível em <<http://culturaafricananobrasilenabahia.blogspot.com.br/p/influencias-na-musica-e-na-danca.html>>. Acessado em 19 de abril de 2017.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Hekel Tavares*. Acervos. Música. Disponível em <<http://www.ims.com.br/ims/explore/artista/hekel-tavares>>. Acessado em 07 de maio de 2017.

JUNIOR, Manuel Diégues. *A África na vida e na cultura do Brasil*. Revista do IPHAN, Nº 25, p. 19 e 20, Ano 1997. Disponível em <<http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=reviphan &pagfis=8950>>. Acessado em 8 de abril de 2017.

LOPES, Nei. *A Presença Africana na Música Popular Brasileira*. Revista Espaço Nº 50. Publicado em julho de 2005. Disponível em <<http://espacoacademico.com.br/05050clopes.htm>> Acessado em 20 de dezembro de 2015.

MACEDO, Laura. *O Legado de Waldemar Henrique à Música Brasileira*. Jornal GGN - O Jornal de Todos os Brasis. Cultura. 16 de fevereiro de 2014. Disponível em <<http://jornalggn.com.br/noticia/o-legado-de-waldemar-henrique-a-musica-brasileira>>. Acessado em 28 de maio de 2017.

MAIA, Gilda H G. *Helena Nobre: uma musicista paraense da primeira metade do século XX*. 2011. Disponível em <<http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/7809>>. Acessado em 28 de maio de 2017.

MARTIN, Denis-Constant. *A herança musical da escravidão*. Tempo – Revista Digital do Departamento do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Julho de 2009. n.29. v.14. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/tempo/site/?p=1218>>. Acessado em 29 de março de 2017.

MEDEIROS, Jotabê. *Fagner é acusado de maquiar canção*. Agência Estado. Londrina: Folha de Londrina, 16 de julho de 1999. Disponível em <<https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/fagner-e-acusado-de-maquiar-cancao-177164.html>>. Acessado em 29 de março de 2017.

MIRA, Juarês de. *Negro Spirituals*. Disponível em <<http://sites.google.com/site/juaresdemira/negro-spirituals>>. Acessado em 30 de abril de 2017.

MUSICA Brasilis. *Hekel Tavares*. Compositores. Disponível em <<http://musicabrasilis.org.br/compositores/hekel-tavares>>. Acessado em 07 de maio de 2017.

PAIÃO, Cristiane. *Ciência, Música e Sociedade: Relações mais intrínsecas do que imaginamos*. 10 de março de 2010. Disponível em <http://www.cienciamao.usp.br/tudo/exibir.php?midia=com&cod=_cienciamusicaesocietadeder> Acessado em 19 de dezembro de 2015.

SANTOS, Vilson Pereira dos. *Técnicas da tortura: punições e castigos de escravos no Brasil escravista*. 01 de julho de 2013. Disponível em <<http://conhecer.org.br/enciclop/2013a/humanas/tecnicas%20da%20tortura.pdf>>. Acessado em 07 de outubro de 2016.

SEEGER, Anthony. *Etnografia da Música*. Caderno de Campo. São Paulo, nº 17, 2008. Disponível em <<http://www.revistas.ups.br/cadernosdecampo/articleviewfile/4769/51433>>. Acessado em 29 de março de 2017.

SOUZA, Luciene. *A importância da Lei 10639/03 na educação infantil*. Disponível em <<http://www.ceert.org.br/noticias/educacao/11085/a-importancia-da-lei-1063903-naeducacao-infantil-artigo>>. Acessado em 29 de março de 2017.

SPIRITUAL WORKSHOP. *History of African Americans*. Paris. Disponível em <<http://www.negrospirituals.com/history.htm>> Acessado em 22 de dezembro de 2015.

ARTIGOS

JONES, R. *The gospel truth about the Negro Spiritual*. In: A lecture-recital presented at Grinnell College. Grinnell, Iowa, November 13th, 2007.

PESQUISAS DE PÓS GRADUAÇÃO

BARROS, M. *Waldemar Henrique – Folclore, Texto e Música num único projeto – a Canção*. 2005. 172 f. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2005.

SILVA, E. *A presença da cultura afro-brasileira na música de Waldemar Henrique*. 2016. 119 f. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Artes), Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, 2016.

SILVA, S.; BARRA, H. *Sem Título*, 2009. 69 f. Recital e Dissertação (Programa de Pós-Graduação Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade de Goiás. 2006.

REFERÊNCIAS DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS

Figura 1

O Africano nas Américas. In: Comparando as abolições. Disponível em <<https://educador.brasilecola.uol.com.br/estrategias-ensino/comparando-as-abolicoes.htm>>. Acessado em 13 de janeiro de 2017.

Figura 2

Canto Difônico. Disponível em <http://icb.ifcm.net/en_US/overtone-singing-not-just-monks-shamans-anymore/?print=print>. Acessado em 07 de abril de 2017.

Figura 3

Violão Dobro Resonator, tocado com slide. Disponível em <<https://blogartmusic.blogspot.com.br/2011/04/o-que-e-um-dobro-saiba-mais-sobre-esse.html>>. Acessado em 15 de maio de 2017.

Figura 4

Bouzouki. Disponível em <<https://www.gak.co.uk/em/luna-trinity-bouzouki/49634>>. Acessado em 15 de maio de 2017.

Figura 5

Rotas do tráfico negreiro. Disponível em <<https://www.todamateria.com.br/trafico-negreiro>>. Acessado em 20 de maio de 2017.

Figura 6

ARAGO, Jacques Etienne. *Castigo de Escravos*. Pintura, 1839. Máscara de Flandres, Wikipedia. Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%A1scara_de_Flandres>. Acessado em 13 de janeiro de 2017.

Figura 7

DEBRET, Jean Baptiste. *Açoite em praça pública*. Século XIXa. Disponível em <www.ultracurioso.com.br/os-5-piores-castigos-dados-aos-escravos-no-passado>. Acessado em 13 de janeiro de 2017.

Figura 8

Marcas da Chibata, escravo de Lousiana. Disponível em <<https://expedienteoculto.blogspot.com/2014/11/fotos=historicas-esclavo-de-eeuu-1863.html>>. Acessado em 13 de janeiro de 2017.

Figura 9

O Vira-mundo. Disponível em <www.ultracurioso.com.br/os-5-piores-castigos-dados-aos-escravos-no-passado>. Acessado em 13 de janeiro de 2017.

Figura 10

DEBRET, Jean Baptiste. *O tronco*. Século XIXb. Disponível em <www.cpnhecer.org.br/enciclop/2013a/humanas/tecnicas%20da%20Tortura.pdf>. Acessado em 13 de janeiro de 2017.

Figura 11

Heckel Tavares. Foto de data desconhecida exposta em programa de concerto no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Acervo de Aloysio de Alencar Pinto, doado ao IPB (Instituto Piano Brasileiro) por Georges Mirault. Disponível em <<http://www.institutopianobrasileiro.com.br/images/view/321>>. Acessado em 17 de maio de 2017.

Figura 12

CURTIN, Phyllis. *Sings Cantigas e Canciones os Latin America*. Disco. Music Stack. Disponível em <<http://www.musicstack.com/item/154042994>>. Acessado em 07 de maio de 2017.

Figura 13

SANDI, Luis; GLORIA, Sarita. *Music of The Bonampak Mexican Ballet*. Disco. Discogs. Disponível em <<https://www.discogs.com/Luis-Sandi-Sarita-Gloria-Music-Of-The-Bonampak-Mexican-Ballet-Brazilian-Songs/release/3978687>>. Acessado em 07 de maio de 2017.

Figura 14

GOELDI, Oswaldo. Xilogravura sem título, sem assinatura, 18 x 14 cm, [ca 1935]. Ilustração para o álbum *André de Leão e o Demônio de Cabelo Encarnado*, da Suíte Sinfônica de seis quadros, de Heckel Tavares para poema de Cassiano Ricardo. In: MAGALHÃES, Anna Luiza. Um pouco de xilografia! 31 de dezembro de 2010. Tudo Imprensa. Disponível em <<http://tudoimpresao.blogspot.com.br/2010/12/um-pouco-de-xilografia.html>>. Acessado em 07 de maio de 2017.

Figura 15

Hekel Tavares – 2 Concertos Em Formas Brasileiras. Disco. Vinyl Maniac. Discografia em discos de vinil, brazilian vinyl records discography. 02 de março de 2010. Disponível em <<http://vinylmaniac1.blogspot.com.br/2010/03/hekel-tavares-2-concertos-emformas.html>>. Acessado em 15 de maio de 2017.

Figura 16

TAVARES, Hekel. *Anhangüera*. Argumentos de Martha Dutra, ilustrações de Enrico Bianco e poemas de Murillo Araujo. Harpya Leilões. Antiguidades e Colecionáveis. Item 715. Lote vendido em 22 de maio de 2014. Disponível em <<http://www.harpyaleiloes.com.br/peca.asp?ID=259403>>. Acessado em 16 de maio de 2017.

Figura 17

Waldemar Henrique. Foto em Letras de Músicas. Disponível em <<https://www.letras.com.br/fotos/waldemar-henrique>>. Acessado em 21 de maio de 2017.

Figura 18

Mara Henrique Ferraz (Mara Costa Pereira) e Waldemar Henrique. Foto sem data. Disponível em <<http://jornalggn.com.br/blog/lucianohortencio/mara-excelente-cantora-e-irma-querida-de-waldemar-henrique>>. Acessado em 04 de junho de 2017.

Figura 19

O Canto da Amazônia. Projeto Uirapuru - Governo do Estado do Pará. Voz: Maria Helena Coelho Cardoso. Piano: Waldemar Henrique. Primeiro LP lançado em 1976. Cd sem ano de lançamento. Disponível em <http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/consulta/detalhe.php?Id_Disco=DI015>. Acessado em 03 de junho de 2017.

Figura 20

Música de Waldemar Henrique na Interpretação de Jorge Fernandes. Capa do primeiro LP, com o autor ao piano. 1956. Disponível no Canal YouTube de Paulo Victor Ribeiro Trindade <<https://www.youtube.com/watch?v=DPf-x9GAb0Q>>. Acessado em 03 de junho de 2017.

Figura 21

Waldemar na frente da fachada do teatro da Paz. Belém, Pará. Foto disponível em <<http://pensologomedivirto.blogspot.com.br/2011/02/programacao-especial-marcao.html>>. Acessado em 03 de junho de 2017.

Figura 22

Pedro Braga. Foto de arquivo pessoal do autor.

Figura 23

Marcelo Martins. Foto de arquivo pessoal do autor.

Figura 24

Marco Campos. Foto de arquivo pessoal do autor.

Figura 25

Gabriel Policarpo. Foto de arquivo pessoal do autor.

Figura 26

Junior Castanheira. Foto de arquivo pessoal do autor.

Figura 27

Jorge Mathias. Foto de arquivo pessoal do autor. Crédito Suellen Targine.

Figura 28

Dimaketenu. Foto da capa e contracapa do CD. In: LIMA, Jorge Ignacio Mathias. *A influência da cultura africana na música vocal brasileira e norte-americana*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Escola de Música. Programa de Pós-Graduação Profissional. Rio de Janeiro, 2017.

Figura 29

Dimaketenu. Foto do CD. In: LIMA, Jorge Ignacio Mathias *A influência da cultura africana na música vocal brasileira e norte-americana*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Escola de Música. Programa de Pós-Graduação Profissional. Rio de Janeiro, 2017.

TABELAS

Tabela 1

LOVEJOY *apud* MATTOS. *História e cultura afro-brasileira*. São Paulo: Contexto, 2016, p. 66.

QUADROS

Quadro 1

MATTOS, Regiane Augusto de. *História e cultura afro-brasileira*. São Paulo: Contexto, 2016, p. 72.

Quadro 2

MATTOS, Regiane Augusto de. *História e cultura afro-brasileira*. São Paulo: Contexto, 2016, p. 90.

ANEXOS – Partituras do CD *Dimaketenu*

34

Stan' Still Jordan

Negro Spiritual
arranged by
H. T. BURLEIGH

Lento

Voice

Stan' still — Jor - dan, — stan' still —

Jor - dan, stan' still Jor - dan, Lord I can't stan' —

still. I got a moth-er in heav - en, —
When I get up — in glo - ry, —

Piano

poco rall.

p

Copyright © 1926 BELWIN MILLS PUBLISHING CORP. (Renewed) c/o WARNER BROS. PUBLICATIONS INC., Miami, FL 33014
EL 3150 International Copyright Secured Made in U.S.A. All Rights Reserved

I got a moth-er in heav - en, I got a moth-er in
When I get up — in glo - ry, When I get up — in

heav — en, Lord I can't stan' — still.
glo — ry, Lord I can't stan' — still.

dim.

Stan' still — Jor - dan, — stan' — still — Jor - dan,

Stan' Still Jordan

stan' still — Jor - dan, Lord I can't stan' — still.

poco rall.

Jor - dan riv - er, Jor - dan

f *mf*

riv - er, Jor - dan riv - er is

cresc. *rall.* *cresc.* *f* *rall.* *dim.*

Give Me Jesus

chil-ly and cold. It will chill-a my bod - y, —

p tempo

This system contains the first two staves of music. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower two staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are 'chil-ly and cold. It will chill-a my bod - y, —'. The piano part includes a 'p tempo' marking.

It will chill - a my bod - y, it will chill - a my

This system contains the third and fourth staves of music. The vocal line continues with the lyrics 'It will chill - a my bod - y, it will chill - a my'. The piano accompaniment continues with the same key signature and time signature.

rall.
bod - y but not my soul. Stan' still —

rall. *mf tempo*

This system contains the fifth and sixth staves of music. The vocal line begins with a 'rall.' (rallentando) marking and the lyrics 'bod - y but not my soul. Stan' still —'. The piano accompaniment also features a 'rall.' marking, followed by an 'mf tempo' (mezzo-forte tempo) marking.

Jor - dan - stan' - still - Jor - dan,

cresc.

ff

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The top staff is a vocal line in a treble clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The lyrics are "Jor - dan - stan' - still - Jor - dan,". The bottom two staves are piano accompaniment in a grand staff. The piano part begins with a *cresc.* (crescendo) marking and features a *ff* (fortissimo) dynamic. The piano accompaniment includes a prominent bass line with a triplet of eighth notes in the second measure.

stan' - still - Jor - dan, Lord I can't stan'

rall.

ff

rall.

Detailed description: This system contains the next two staves of music. The vocal line continues with the lyrics "stan' - still - Jor - dan, Lord I can't stan'". A *rall.* (rallentando) marking is placed above the vocal line. The piano accompaniment features a *ff* dynamic and includes a *rall.* marking. The piano part consists of a steady bass line with chords in the right hand.

still. - I can't stan' - still.

mf

mp

p

pp

Detailed description: This system contains the final two staves of music on the page. The vocal line concludes with the lyrics "still. - I can't stan' - still.". The piano accompaniment shows a dynamic progression from *mf* (mezzo-forte) to *mp* (mezzo-piano), then *p* (piano), and finally *pp* (pianissimo). The piano part features a descending bass line and chords in the right hand, ending with a fermata over the final chord.

Nobody Knows De Trouble I See

Adapted and arranged by
J. ROSAMOND JOHNSON
A. T. C. & P.

Slowly (with expression)

The musical score is written for voice and piano. It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Slowly (with expression)'. The score is divided into three systems. The first system contains the first line of the vocal melody and the beginning of the piano accompaniment. The second system contains the second line of the vocal melody and the continuation of the piano accompaniment. The third system contains the third line of the vocal melody, which includes a first and second ending, and the continuation of the piano accompaniment. The piano accompaniment includes dynamic markings such as *mf* and *f*.

No - bo - dy knows de trou - ble I see,

No - bo - dy knows but Je - sus, — No - bo - dy knows de trou - ble I see,

Glo ry Hal le lu jah. O lu jah. Some

11205-1

Copyright MCMXLI by Edward B. Marks Music Corporation
Copyright renewed
International Copyright Secured All Rights Reserved Printed in U.S.A.

Go Down Moses

times I'm up, some times I'm down, Oh, yes, Lord, Some-
 though you see me goin' long so, Oh, yes, Lord, Lord,

times I'm almost to de grown' Oh, yes, Lord, Al - Lord, Oh,
 have my tri-als here be- low Oh, yes, Lord, Al - Lord, Oh,

1. 2.

(tenderly)
 No - bo - dy knows de trou-ble I see, No - bo - dy knows but Je - sus.

pp dolce

No - bo - dy knows de trou-ble I see, *mf* glo - ry hal - le - lu - jah!

rall.

Joshua Fit The Battle O' Jerico

With Vigor

Joshua fit the bat-tle o — Jer-i - co, —

Jer - i - co, — Jer - i - co — Lord, — Joshua fit the bat-tle o' —

Jer - i - co — An' the walls come tumb-lin' down, down. You may

1. 2.

31,891-1

Copyright MCMXL by Edward B. Marks Music Corporation
Copyright renewed

International Copyright Secured

All Rights Reserved

Printed in U.S.A.

talk a - bout yo' King of Gid - e - on, you may talk a - bout yo' man' of Saul, — There's

none like good old Joshua — At the bat - tle o' Jer - i - co. — Up to the walls of

Jer - i - co, — He marched with spear in hand, — "Go blow dem ram - horns"

Joshu - a cried, — "Kaze the bat - tle am in my hand." Den the lam' ram sheep horns be -

gin to blow, — the trum-pets be-gin for to sound, Lord, Old Joshua com-manded the

chil-lun to shout An' the walls come tumb·lin' down. (dat morn·in') Joshua fir the bat-tle o' —

Jer·i·co, — Jer·i·co, — Jer·i·co — Lord, Joshua fir the bat-tle o' —

Jer·i·co — An' the walls come tumb·lin' down Good Lord. —

molto rall.

sfz

molto rall.

sfz

secco

24

Sometimes I Feel Like A Motherless Child

Adapted and arranged by
J. ROSAMOND JOHNSON
a. v. c. a. p.

Mourn'fully

espress.

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part begins with a *mf* dynamic and transitions to *mp* with an *espress.* marking. The vocal line includes lyrics such as "moth-er-less child, al-most gone, Some-times I feel like a moth-er-less child, Some-times I feel like I'm al-most gone, Some-times I feel like a moth-er-less child, A long ways from Way up in the heav-en-ly A long ways from".

Some-times I feel like a
Some-times I feel like I'm
Some-times I feel like a

moth-er-less child,
al-most gone,
moth-er-less child,
Some-times I feel like a
Some-times I feel like I'm
Some-times I feel like a

moth-er-less child,
A long ways from
Way up in the heav-en-ly
A long ways from

11, 196 -

Copyright MCMXL by Edward B. Marks Music Corporation

International Copyright Secured

Copyright renewed
All Rights Reserved

Printed in U.S.A.

home, _____ A long ways — from home, True —
 land, _____ Way up in the heav - en - ly land, True —
 home, _____ A long ways — from home, True —

poco a poco rall. — dim. espress.

— be-liev - er, A long ways — from home, _____ Δ
 — be-liev - er, Way up in the heav-en - ly land, _____ Way
 — be-liev - er, A long ways — from home, _____ Δ

poco a poco rall. — dim. espress.

long ways — from home. _____
 up in the heav - en - ly land. _____
 long ways — from _____ home.

1. _____
 2. _____

Go Down, Moses

(Let My People Go!)

Exodus VIII

Negro Spiritual
arranged by
H. T. BURLEIGH

Lento

Voice

When

Piano

dim.

Is - rael was in E - gypt's lan' Let my peo-ple go, Op -

press'd so hard they could not stand, Let my peo-ple go.

Go down, Mo - ses, 'Way down in E - gypt's - lan', —

mf

Tell ole ——— Pha - roh, to let my peo - ple

rit.

rit.

pp

go.

a tempo

cre - cen

do

Thus saith the Lord, bold Mo - ses said,

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of two flats. The lyrics are: "Thus saith the Lord, bold Mo - ses said,"

Let my peo-ple go, If not I'll smite your

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "Let my peo-ple go, If not I'll smite your". The piano accompaniment includes the instruction *sempre f* in the right hand.

first born dead, Let my peo-ple go.

The third system of the musical score concludes the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "first born dead, Let my peo-ple go." The piano accompaniment features a final flourish in the right hand.

Were You There

Go down, Mo - ses, 'Way down in

E - gyp't's lan', Tell - ole Pha - rah To

let my peo - ple gol

molto rit.

Criação de Sergio da Rocha Miranda

O PRETO VELHO CAMBINDA

FOLK - LORE

O preto velho cambinda viu nascer o sinhôzinho que hoje gritava com elle, ralhava quando elle dormia, ninando as suas netinhas.
 Toda aquella gente tinha sido embulada nos braços do preto velho. Braços que eram uma rede curinho.
 -sa e tão quentinha.
 Sinhazinha, a menina dos olhos do preto cambinda, dormia com elle, com elle acordava, brincava e pulava nas costas do velho.
 O velho pegava a Sinhá na coxunda e fazia o gerico bravin do matto. O preto, cascado de tanto p'lar, se ria contente, sem dente nenhum.
 De noite, ninava, cantando contigas que a Sinhazinha fazia pensar com os olhos fechados, ate se entregar ao somno gostoso que o collo do preto fazia dormir.
 Um dia, com febre, Sinhá vermelhinha, pediu ao cambinda p'ra elle cantar.
 O preto soffria, chorava angustiada na beira da cama, olhando com os olhos tão brancos, tão brancos, a noite inteirinha, ate clarear. O preto cantava e chorava tambem.
 Sinhazinha era delle, p'ra elle matar as saudades do filho, que ficou lá na costa.
 Mas, o tempo passou. O senhor se mudou. Vendeu tudo que tinha e o preto tambem. Preto velho fugiu. Foi atrás d' Sinhá. Mas, o tempo passou... A Sinhá já cresceu. Hoje em dia o preto velho já não pode trabalhar. Pedro esmoia na cidade, abandonado da sinhá.
 Sinhazinha quando passava, foge delle, vai-se embora... Tem vergonha de parar.
 Preto velho cambinda esqueceu a mão estendida e vive a vida chorando, só lembrando da Sinhá.

- Joracy Camargo.

Palavras de JORACY CAMARGO

Musica de
HEKEL TAVARES

CANTO.

PIANO.

Pae Jo - ão Tá muito

FIM.

The musical score is written on two systems. The top system is for the vocal part (CANTO) and the bottom system is for the piano accompaniment (PIANO). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The vocal line begins with a treble clef and a common time signature (C), with a section marked 'S'. The piano part begins with a treble clef and a common time signature (C), with a section marked 'S'. The piano part includes a 'FIM.' marking. The lyrics 'Pae Jo - ão Tá muito' are written below the vocal line.

Prop. exclusiva da Casa Arthur Napoleão
 de Sampaio Araujo e Comp.

COPYRIGHT 1962 BY EDITORA ARTHUR NAPOLEÃO LTDA.
 ALL RIGHTS RESERVED
 TODOS OS DIREITOS RESERVADOS - RIO DE JANEIRO - BRASIL

8724

vé-lo Já não pode traba-lá Ta du - en - te Pede es - mo - la Bando - na - do de Si - nhá Muita

vez - Já cho - rou - Vendo Si - nhá doé - cê - Noite inteira Vigi - an - do Te o di - a manhe -

- cê... Ho - je em dia Si - nhá - xi - nha Quando vê O nego vé - lo Vae sim - bo - ra Fo - ge

delle Tem vre - gonha de pa - rá Preto vé - lo Tá chorando Se a lembrando De Si - nhá.

O LEILÃO

(Scenas Coloniaes 1870)

Palavras de
Joracy Camargo

Musica de
HEKEL TAVARES

LENTO

CANTO.

De manhã cê do Nam lu-gá Todo enfei - tado Nós fi - cava Amuntu -
 - a-do Praesperá Os cumpra - dô Depois pas - sa-va Pe-la frente Do pa -
 - lanque Afin - cado O' pé do tanque Que chama-va Be-be - dô E nesse di -
 - a Minha veia Foi cumpra - da Numa le - va Se - pa - ra - da Deum Sinhô Mocinho ain -

PIANO.

Copyright 1930, de SAMPAIO ARAUJO e C^{os} Editores-Impressores (Rio de Janeiro) Brasil.

Todos os direitos de reprodução, tradução e transcrição reservados.

8913-C

- da Minha véi - nha B - ra a frô Dos capti - vei - ro Foi in - té Mãe do Ter -

- rei - ro Da fami - a Dos cam - bin - da No mes - mo - da

No mesmo dia
 Que leváro
 A minha prêta
 Me botáro
 Nas griêta
 Que é p'ru móde
 Eu não fugi
 E desde então
 O preto véio apercurou
 Ficou véio cumo tô
 Mas cumo é grande
 Este Brazi...

E quando veio
 De Izabé
 As alforria
 Percurei
 Mais quinze dia
 Mas a vista
 Me fartou
 Só peço agora
 Que me leve
 Siá Izabé
 Quero vê
 Se tá no cé
 Minha véia
 Meu amô.

Boi - Bumbá

BATUQUE - AMAZONICO

Do repertório folclórico de
MARA COSTA PEREIRA

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

Letra e Música de
VALDEMAR HENRIQUE

Allegro

CANTO

PIANO

Allegro

f *batucado*

1. *f* El. le não

2. *f*

sa. be. que. o. se. dia. é. ho. je El. le. não. sa. be. que. o. se. dia. é. ho. je El. le. não O. céu. for.

ru. do. de. vel. lu. do. a. ru. lma. ri. nho. ve. io. vór. do. va. ga. ri. nho. on. de. o. Boi. a. dan. sar... el. le. pe.

diu. prá. não. fa. zer. mu. lto. ru. i. do. que. o. san. ti. nho. dis. tra. hi. do. foi. dor. mir. sen. se. lem. brar e. vem. de

rall.

Copyright 1957 IRMÃOS VITALE - Editores - S. Paulo - Rio de Janeiro - Brasil.
Direitos internacionais assegurados - All rights reserved.
Todos os direitos de cópia, edição, tradução e arranjos, reservados para todos os países.

longeo é - co surdo do bum - bá samban - do a noi - te in - teira encurrala - do, ba - tu - can - do... e vem de - can - do...

secco-bem marcado

Bum - ba meu "Pai do Campo" ô - ô... Bum - ba meu Boi Bum - bá

animado *mf*

Bum - ba meu Boi Bum - bá... Bum - ba meu Boi Bum - bá... El - le não bá

diminuindo *D.C. §* *FIM*

Elle não sabe que o seu dia e hoje (4 vezes)

O céu farrado de velludo azul-marinho
 veio vê devagarinho
 onde o Boi ia dançar...
 elle pediu prá não fazer muito ruído
 que o Santinho distraído
 foi dormir sem se lembrar

e vem de longe o eco surdo do bumbá sambando) *bis*
 a noite inteira, encurralado, batucando...

Bumba meu "Pai do Campo" ô-ô) *bis*
 Bumba meu Boi-Bumbá

Bumba meu Boi-Bumbá...
 Bumba meu Boi-Bumbá...

Elle não sabe que o seu dia e hoje (4 vezes)

Estrela d'alva lá no céu já vem surgindo...
 acordou quem 'stá dormindo
 por ouvir gallo cantar...
 Na minha rua rosta a cinza da fogueira,
 que levou a noite inteira
 fagulhando para o ar...

e vem de longe o eco surdo do bumbá sambando) *bis*
 a noite inteira, encurralado, batucando...

Bumba meu "Pai do Campo" ô-ô) *bis*
 Bumba meu Boi-Bumbá

Bumba meu Boi-Bumbá...
 Bumba meu Boi-Bumbá...



Abaluaiê

Waldemar Henrique

com ritmo marcado

♩ = 88

surdo,
sem pedal.

Voice

Piano

5

Voice

Pno.

9

Voice

Pno.

13

Voice

Pno.

Per - dâo, A - ba - lu - a - iê, Per -

dâo, Per - dâo, ah O - ri - xa - lá, Per -

dâo, Per - dâo, ah! Meu Deus do céu, Per -

dâo, A - ba - lu - a - iê, per -

2

17

Voice

dão, *O* *Rei do mun - do, per -*

Pno.

21

Voice

dão. A - ba-lu-a-iê. E-le vel-u do mar. A - ba-lu-a-iê. E - le for-tee - le

Pno.

animando

25

Voice

vei-a A - ba-lu-a-iê. Sal - var.

Pno.

accel.

29

Voice

A - tô-

Pno.

33

Voice



tô lu A - ba - lu - a - iê. Can - bô - ne sa - la - na mu - xi - ba gô - lô - ô.

Pno.



rit. *p* m.d.

gô |

36

Voice



Can - bô - ne sa - la - na mu - xi - ba gô - lô - ô. Bença, meu Pai!

filado

Pno.



p (calmo)

gô |

No Jardim de Oeira

Ponto-ritual de Umbanda.

A Maria Magalhães Santos

Arranjo e harmonização de
VALDEMAR HENRIQUE

Adagio ♩ = 60

(pesante) *sfz* *sfz* *codendo* *m.d.* *m.d.* *m.d.*

Canto *rit.*

No jar - dim de O-ei - ra ond' eu me cri - ei lá tu

ra. *a tempo, (famborilando seco).* *m.d.* *m.d.*

h'u - ma ra - za nel' eu m'en - can - tel A - ru

(animando sem apressar.)

é de mi nha Sãbe-né - di - toa curô - a de an - jo ten con - ga au - é, au - é, au - é, na co - ri - a de

(animando sem apressar.)

1. *a tempo* 2. *(calmo)*

an - jo ten con - ga A - ru go No jar - dim de O - ei ra

2ª vez rall. *bem ritmado.*

and' eu me cri - tu' la tim' n ma'

ra sa nel' eu n'en can - sev'

diminuendo

rit. animado sem apressar

A - ru - i de minha Saõ Be - ni - to na co-ro-a de an - jo tem con - ga

animado sem apressar

rit. allarg

e au - t au - a, naço - rã de an - jo tem con - ga

allarg

p