



UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

RAUL TOMAZ LIMA DE SOUZA

O potencial didático das canções: *Valsinha do Marajó, Canção nômade, Uirapuru e Tamba tajá* de Waldemar Henrique para estudos técnicos de canto

Ouro Preto-MG
2025

RAUL TOMAZ LIMA DE SOUZA

O potencial didático de Waldemar Henrique para estudos técnicos de canto

Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Música.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Patrícia Cardoso Chaves Pereira.

Ouro Preto-MG

2025



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
REITORIA
INSTITUTO DE FILOSOFIA ARTES E CULTURA
DEPARTAMENTO DE MUSICA



FOLHA DE APROVAÇÃO

Raul Tomaz Lima de Souza

O potencial didático das canções: *Valsinha do Marajó, Canção nômade, Uirapuru e Tamba tajá* de Waldemar Henrique para estudos técnicos de canto.

Monografia apresentada ao Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Música

Aprovada em 27 de março de 2025

Membros da banca

Profa. Dra. Patrícia Cardoso Chaves Pereira - Orientadora (Universidade Federal de Ouro Preto)
Profa. Dra. Vivianne Aparecida Lopes - (Universidade Federal de Ouro Preto)
Prof. Dr. Mauro Camilo de Chantal Santos - (Universidade Federal de Minas Gerais)

Profa. Dra. Patrícia Cardoso Chaves Pereira, orientadora do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 11/06/2026



Documento assinado eletronicamente por **Patricia Cardoso Chaves Pereira, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 11/06/2026, às 20:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1122939** e o código CRC **34B2F99B**.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente gostaria de agradecer aos meus pais pelo suporte durante toda a graduação.

Aos meus cachorros, Banzé e Lunna, pela escuta atenta às cantorias dentro do meu quarto.

Ao DEMUS, em especial aos professores: Edilson Lima, Vivianne Lopes, Tereza Castro e ao técnico administrativo, Zé das Dores.

Aos membros da banca, Prof. Dr. Mauro Chantal e Profa. Dra. Vivianne Lopes.

Aos colegas de curso e de UFOP, em especial: Clara Marins, Mayne Pastore, Andrea Nogueira, Arthur Guimarães, Gabriela Rosa, Aline Muniz, Bernardo Silva, Thiago Costa, Gabi Rodrigues, Luis Fernando, Débora Kelly, Mel Fonseca, Flávia Araújo, Carol Ribeiro, Jefferson Carvalho, Bernardo Avelino, Giovanni Santiago e Maycon Gabriel.

À toda instituição do Coral Canarinhos e seus professores.

Aos meus amigos que passaram pelo DEMUS e sempre foram fontes de inspiração: Paula Gallo, Aléxia Belintani, Felipe Malaquias, Filipe Santos, Filipe Nolasco, Paulo Silveira, Júlia Carvalho e Wellington Brito.

Aos meus amigos maravilhosos conquistados dentro da instituição dos canarinhos: Débora Reis, Rian Vaz, Núbia Eunice, Gabriel Marinho, Gil Costa, Antônio Menezes, Bernardo Araújo, Rafaela Ribeiro, Maria Fernanda, Júlio César, João Pedro, Juliana Sena, Ana Generoso, Bárbara Belintani, Matheus Corradi, Carol Assis, e Yasmin Santos.

Aos meus primos, em especial a Duda, por participar deste TCC.

Aos meus tios, em especial: Márcio Lima e Cristiane Nogueira, por terem sido uma grande fonte de inspiração para muitos músicos, além de serem ex-alunos do DEMUS.

E um agradecimento mais que especial à minha professora, orientadora e amiga, Patrícia Cardoso, pois sem ela a minha trajetória de vida, para além de músico, jamais seria a mesma.

RESUMO

No presente trabalho, apresento uma reflexão acerca do potencial didático para o estudo técnico e artístico de canto das canções *Valsinha do Marajó* (1946), *Canção Nômade* (1931), *Uirapuru* (1934) e *Tamba-Tajá* (1934) do compositor paraense, Waldemar Henrique (1905-1995). O objetivo do trabalho é apontar que esse repertório pode ser apropriado didaticamente para o desenvolvimento de variados aspectos técnicos, tanto para o canto lírico quanto para o canto popular. Nos beneficiamos da pesquisa realizada por Santos (2011), na qual o autor demonstra o valor pedagógico da canção brasileira para o ensino de canto no Brasil e organiza um repertório segundo um critério crescente de dificuldades técnicas. Realizamos também breves comentários acerca das relações texto-música das canções, para realçarmos os aspectos da pedagogia vocal presentes nas citadas canções. Como resultado, observamos que esse repertório em questão traz consigo possibilidades de estudo de aspectos musicais e técnicos, como o canto em passagens cromáticas, ajustes_de_afinação e registro vocal, entre outros. Esperamos que este trabalho possa alcançar uma quantidade considerável de educadores de canto e que assim estes tenham a possibilidade de apropriar da canção de câmara brasileira por outras perspectivas, além da performance, bem como estratégia para o estudo técnico vocal, o que percebemos ser possível por meio dessas obras.

ABSTRACT

In this work, I present a reflection on the didactic potential for the technical and artistic study of singing in the songs Valsinha do Marajó (1946), Canção Nômade (1931), Uirapuru (1934), and Tamba-Tajá (1934) by the composer from Pará, Waldemar Henrique (1905-1995). The objective of this work is to point out that this repertoire can be appropriated didactically for the development of various technical aspects, both for lyrical singing and for popular singing. We benefit from the research carried out by Santos (2011), in which the author demonstrates the pedagogical value of Brazilian song for the teaching of singing in Brazil and organizes a repertoire according to an increasing criterion of technical difficulties. We also make brief comments about the text-music relationships of the songs, to highlight the aspects of vocal pedagogy present in the aforementioned songs. As a result, we observed that this repertoire in question brings with it possibilities for studying musical and technical aspects, such as singing in chromatic passages, tuning adjustments and vocal register, among others. We hope that this work can reach a considerable number of singing educators and that they will thus have the possibility of appropriating Brazilian chamber song from other perspectives, beyond performance, as well as a strategy for vocal technical study, which we perceive to be possible through these works.

Palavras-chave: Waldemar Henrique; Canção de câmara brasileira; Pedagogia vocal.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho pretende demonstrar que o estudo das canções *Canção Nômade* (1931), *Uirapuru* (1934) e *Tamba-Tajá* (1934), *Valsinha do Marajó* (1946), de Waldemar Henrique (1905-1995) também podem ser entendidas como parte integrante de uma metodologia didático-pedagógico para o ensino do canto, tanto para cantores iniciantes ou intermediários, contemplando o canto lírico e/ou o canto popular.

A motivação para a realização do presente estudo se deu, principalmente, devido a dois fatores, a saber: o primeiro, é o encanto pessoal pelas composições de canções de câmara de Waldemar Henrique, canções estas que podem ser consideradas como representação de parte do cenário cultural e folclórico nacional (com ênfase nas manifestações culturais da região norte do Brasil); o segundo motivo adveio da minha atuação profissional como professor de canto nos últimos anos, na busca de outras possibilidades de repertório que pudessem integrar os estudos técnicos do canto (tanto para o canto lírico como para o popular), elementos musicais e a *performance*, ou seja, o repertório a ser realizado pelo aluno de canto também seria associado a um objetivo didático a ser estudado. Partindo do princípio que a diversidade de composições das canções de câmara brasileira exige uma série de habilidades técnicas do cantor que as interpretam, surgiu o seguinte questionamento: ‘quais seriam as construções técnicas necessárias para o estudante de canto interpretar as canções de Waldemar Henrique?’ E, a partir desse questionamento, outros emergiram, como: ‘Qual é o potencial didático das canções de Waldemar Henrique? Seria possível partir desse repertório para auxiliar os meus alunos de canto a desenvolverem a sua prática musical?’ Atuando como professor de canto, sou demandado tanto por cantores que desejam estudar o canto lírico quanto o popular. Diante dessa realidade pessoal, também me questioneei, ‘tais canções poderiam ser executadas por cantores de ambos os estilos de canto?’

O objetivo geral desta pesquisa é apontar aspectos que demonstrem que esse repertório pode ser apropriado didaticamente para o desenvolvimento de variados aspectos técnicos, tanto para o canto lírico quanto para o canto popular. No que se refere aos objetivos específicos, seguem os seguintes: realizar um Recital Palestra, com a participação de quatro alunos de canto, sendo dois de canto popular e dois de canto lírico, de forma a demonstrar os resultados do estudo das canções selecionadas para o presente estudo; registrar, em um breve texto, as conexões da proposta desse estudo com o repertório escolhido; apontar e realçar os

aspectos da pedagogia vocal presentes nas citadas canções; divulgar a canção de câmara brasileira de Waldemar Henrique.

A metodologia adotada no presente trabalho se deu por meio do estudo de artigo, dissertação e tese acerca da biografia e as canções de Waldemar Henrique; estudo das quatro canções escolhidas; realização de breves comentários sobre a relação texto-música e da verificação do potencial didático dessas canções. Também nos inspiramos na pesquisa realizada por Santos (2011), na qual o autor demonstra o valor pedagógico de 40 canções brasileiras para o ensino de canto no Brasil, segundo um critério crescente de dificuldades técnicas.

Cada canção selecionada foi atribuída a um aluno do autor desta pesquisa. As canções foram escolhidas conforme aspectos técnicos a serem desenvolvidos por cada estudante neste momento. Por fim, organizamos um Recital Palestra, modalidade escolhida para a realização do presente Trabalho de Conclusão de Curso, no qual apresentaremos as canções já citadas e outras canções de Waldemar Henrique, que foram interpretadas pelo autor do presente trabalho. O Recital Palestra está disponível para acesso no seguinte link: [Recital palestra](#)

Esperamos diversificar as estratégias de construção e desenvolvimento da prática do canto, bem como, contribuir com a divulgação e a valorização do repertório nacional de canções de câmara.

O COMPOSITOR WALDEMAR HENRIQUE E SUAS CANÇÕES

Waldemar Henrique da Costa Pereira (1905-1995) era natural da cidade de Belém, estado do Pará. Sua ascendência materna é indígena e paterna é portuguesa. Em virtude do falecimento de sua mãe, no primeiro ano de sua vida, Henrique foi criado por uma tia, que posteriormente também se tornou sua madrastra. Ainda durante a sua infância, Waldemar Henrique mudou-se com sua família para Portugal.

Aos 13 anos, já de volta à sua cidade natal, iniciou seus estudos de piano. Ele também realizou várias viagens para Manaus com seu tio, que era comerciante. Segundo Santos:

Foi assim recuperando e redescobrimo a paixão que tinha pela natureza que já era a dele: a de um “amazonida”. Em entrevista, o compositor afirma: “Se eu tivesse ficado em Portugal eu teria perdido completamente a consciência dessa mataria, deste clima, deste ambiente misterioso, desta magia que é a Amazônia.” (*Ibidem*, p. 91)¹. (SANTOS 2009, p.11).

¹ A citação da qual a autora faz referência neste trecho é de: PEREIRA, 1984, p. 91 (PEREIRA, João Carlos.

O termo “amazonida”, presente na citação acima, é uma expressão que o próprio Waldemar Henrique utilizava para se autodenominar, conforme exposto na entrevista registrada por Pereira, publicada em 1984. (SANTOS, 2009, p.11). Em 1929, Henrique ingressa no Instituto Carlos Gomes², dando continuidade aos seus estudos musicais.

Em 1933, mudou-se para a cidade do Rio de Janeiro, onde estudou piano, composição, regência e orquestração. Dentre os seus mestres, podemos citar Lorenzo Fernandez (1897-1948) e Barrozo Neto (1881-1941). Também durante a sua estadia na cidade carioca, o compositor passou a conviver com vários músicos populares da época, tais como: Noel Rosa (1910-1937), Silvío Caldas (1908-1998), Antônio Gabriel Nássara (1910-1996), João de Barros (1907-2006), Luis Barbosa (1910-1938) e Francisco Alves (1898-1952). A partir de tal convivência, várias de suas canções foram gravadas por estes e outros músicos/intérpretes de sua época. Segundo o site da Enciclopédia Itaú Cultural³: “O rápido sucesso de suas canções gravadas permite que ele amplie as atividades musicais, tocando nos principais cassinos, rádios e teatros do Rio de Janeiro”, São Paulo e Belo Horizonte. “No fim da década é contratado como artista exclusivo da Rádio Tupi” (*Ibidem*). Em 1935, na cidade de São Paulo, Waldemar Henrique conheceu Mário de Andrade (1893-1945) que, por sua vez, nutriu admiração pelas suas canções já compostas até o momento que tratavam de temas da cultura tradicional, a saber: o folclore amazônico, indígena, afro-brasileiro e nordestino. Tal admiração foi recíproca, tendo em vista que essas canções apresentam traços fortemente nacionalistas, o que as equiparam aos ideais instituídos por Mário de Andrade no período musical conhecido como Modernismo Nacionalista. Podemos observar tal fato, em sua afirmação registrada por Pereira:

As minhas composições não tinham a preocupação de serem eruditas, porquanto elas se destinavam a serem cantadas de acordo com aquele conselho que me deu Mário de Andrade, que a canção é para ser cantada e não trabalhada pianisticamente no acompanhamento; ou por outra, evitar sempre que a expressão do piano dominasse a canção. Porém, tem outra lição. Villa-Lobos dizia: ‘A gente não deve harmonizar um tema folclórico; a gente deve o ambientar harmonicamente’. (...) ...aproveitando os conhecimentos que a gente tinha dos nossos cursos de harmonia. Porém, era mais idealmente inventada para satisfazer esses conselhos que eu achava justos e eficazes. (PEREIRA *apud* SANTOS, 2009, p. 13)

Encontro com Waldemar Henrique. Belém: Falangola, 1984.)

² Atual Instituto Estadual Carlos Gomes, em Belém, Pará. <https://www.fcg.pa.gov.br/>.

³ <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa11959/waldemar-henrique>

Considerando a sua naturalidade, as características da região onde ele viveu, suas relações sociais, associadas à sua formação musical, defendemos que Waldemar Henrique é um compositor que transita entre os gêneros musicais do erudito ao popular. Um dos resultados que podemos ressaltar é o fato de suas canções serem amplamente interpretadas tanto por cantores populares quanto por líricos, desde os contemporâneos a ele até os da atualidade. Inserimos uma tabela com a lista das gravações realizadas por músicos populares⁴ que conseguimos encontrar em buscas na internet no Anexo 1. Waldemar Henrique compôs cerca de 200 canções.

O CANTO

A voz é a manifestação sonora de um corpo. A música vocal pode estar associada a palavras, veiculando uma mensagem semântica ou a reprodução de sons variados. Muitos instrumentos musicais foram criados para imitá-la e/ou acompanhá-la. O “Órgão musical mais antigo, o mais verdadeiro, o mais belo, é a voz humana; e é só a esse órgão que a música deve a sua existência.” (WILLEMS, 1970, p. 28). Segundo Magnani (1996):

É a mais imediata e sensível entre todas as fontes sonoras e a mais rica de emoção e de calor. Com ela nasceu a música; com ela, a música evoluiu até a perfeição formal e expressiva da Renascença, e com ela continuou, nos séculos seguintes, em soberbas realizações sonoras, profanas e religiosas (MAGNANI, 1996, p. 207).

Existem diversos relatos, extraídos de documentos, sustentando que a música esteve presente nas várias reuniões e rituais dos povos desde o princípio da humanidade. A partir desses relatos, constatamos que a música vocal sempre estava presente, o mesmo não podemos defender quando se trata de ‘instrumentos musicais’.

Segundo Waldemar Henrique “Para mim, a voz humana é o maior instrumento musical. Tenho verdadeira adoração por este instrumento vocal que consegue transmitir tanto e tão delicadamente.” (CLAVER FILHO *apud* SANTOS, 2009, p. 18). Cantar é o ato de produzir sons melódiosos, musicais com a voz humana. Essa atividade pode envolver uma gama de estilos e técnicas vocais, sendo realizada de forma solo e/ou em grupo, pode ter

⁴ Não trouxemos na tabela o registro das gravações realizadas no contexto da música erudita, por considerar que ele é um compositor erudito e o seu cancionário compõe o cenário da canção de câmara brasileira. Ressaltamos as gravações populares por considerarmos esse repertório incomum nesse enquadramento.

finalidades diversas, como entretenimento, expressão emocional, comunicação cultural, entre outros.

CANTO LÍRICO e CANTO POPULAR

Quando classificamos a forma de cantar em diferentes estilos, como lírico e popular, estamos, na verdade, elencando um conjunto de normas e ideais estéticas definidas ao longo do curso da trajetória da música em um determinado local e cultura. Neste trabalho, consideramos o canto lírico ocidental, de forma especial, o estilo de cantar mais próximo às tradições da Escola Italiana de Canto. Quando nos referirmos ao canto popular, abordaremos questões estéticas mais próximas ao canto popular brasileiro, ou seja, um jeito de cantar mais livre, adaptável às características vocais particulares de cada cantor, muito representativo em grande parte do repertório de canções populares brasileiras. Não iremos tratar nesta pesquisa de estilos de canto populares mais específicos, como o canto sertanejo, o *belting*, o country, entre outros.

O canto lírico e o canto popular possuem algumas semelhanças de construção técnica e estética, algumas das quais podemos citar: a administração da respiração, apoio, postura (CARVALHO, 2022). As diferenças entre os dois estilos de cantar são mais explícitas e, por isso, abordamos algumas delas a seguir.

No canto lírico, o repertório é selecionado conforme as características vocais de cada cantor, ou seja, apesar de ser possível realizar a transposição tonal e a transcrição da canção brasileira para um instrumento ou classificação vocal diferente do qual ela foi composta inicialmente, é comum manter certos padrões de interpretação conforme a classificação vocal do cantor. Por exemplo: a maioria das interpretações da canção *Dengues da mulata desinteressada*, de Marlos Nobre (1939-2024) é realizada por uma voz com a classificação de tenor; na partitura da canção *Heliantos*, o compositor Hostílio Soares (1898-1988). registra a informação que esta canção é indicada para vozes graves (contralto ou baixo, em alguns casos, mezzo-soprano ou barítono), entre outros. No canto popular, o repertório sempre é adaptado para o cantor, pode-se mudar a tonalidade, o andamento da música, a instrumentação, até a melodia pode ser modificada, seja por escolha do cantor em improvisar em algum trecho escolhido ou, até mesmo, para ajustar melhor a voz do cantor à música.

No canto lírico buscamos uma emissão na qual não seja perceptível a mudança dos registros vocais, se fazendo necessário uma uniformidade no timbre em toda a extensão da canção. Já no canto popular o timbre pode ser alterado conforme o registro que o cantor optar utilizar em sua interpretação. Não há problema se a voz na região de peito (M1) estiver mais

forte em relação à voz de cabeça (M2), que por vezes pode soar mais leve e com a presença de ar. Também não há objeções caso a voz seja um pouco rouca ou soprosa, sendo características optativas no timbre dentro da performance, diferente em uma interpretação lírica.

A colocação vocal no canto lírico é produzida através de um bom controle dos articuladores, de maneira a se obter uma emissão rica em harmônicos e sem pontos de tensão, o que certamente irá influenciar no resultado sonoro. Como geralmente não são utilizados equipamentos eletrônicos de amplificação do som no canto lírico, esse ajuste consciente dos articuladores do canto associado à respiração também contribui para alcançar o controle da intensidade da voz adequada às indicações presente na partitura. Quanto ao canto popular brasileiro, é comum ouvirmos que ele se define por ser uma forma de cantar próxima da fala, sem a necessidade de muitos harmônicos, podendo-se adotar uma articulação mais horizontalizada, o que confere ao timbre mais brilho e uma voz mais clara. Consequentemente, o volume obtido no momento do canto é normalmente mais baixo, o que não se configura como um impedimento, uma vez que é sempre desejável o uso dos equipamentos de amplificação sonora para a execução do repertório do cancioneiro popular. Apresentadas tais ponderações entre os dois estilos de canto, abordaremos no próximo tópico quatro canções de Waldemar Henrique, expondo algumas considerações das relações texto-música e apontando certas possibilidades pedagógicas com o estudo e interpretação desse repertório.

POTENCIAL PEDAGÓGICO DAS CANÇÕES *Valsinha do Marajó*, *Canção nômade*, *Tamba tajá* e *Uirapuru* DE WALDEMAR HENRIQUE

CANÇÕES DE AMOR

As duas canções a seguir, *Valsinha do Marajó* e *Canção Nômade* fazem parte do grupo de Canções de amor⁵ de Waldemar Henrique, já que ambas trazem questões de nostalgia, paisagens, sentimentos antagônicos, como alegria e tristeza, amor e ódio. Compreendemos que a canção *Valsinha do Marajó* também poderia ser categorizada como parte da Canções de cunho amazônico, pois ela está ambientada na Ilha de Marajó, que segundo Silva (2017), foi um local onde o compositor viajava frequentemente.

VALSINHA DO MARAJÓ

⁵ Segundo Silva (2017), a categorização das canções de Waldemar Henrique foi apresentada na biografia escrita por Claver Filho em 1978. Infelizmente, não tivemos acesso a essa obra.

A canção *Valsinha do Marajó* foi composta em 1946 e publicada um ano depois. O texto desta canção pertence a Paulo Waldemar Falcão (1919-2010). Falcão foi advogado, jornalista e catedrático da Universidade Federal do Ceará. Ele foi eleito deputado federal em 1933 e depois ministro no governo de Getúlio Vargas. Os versos, por ele compostos, presente na canção de Henrique, trata de um poema no qual ouvimos a história de uma pessoa que tem como alguém muito especial um marinheiro ou um pescador ou um indivíduo que depende do mar para sobreviver. O eu lírico canta sobre a contemplação da praia à noite e de como essa apreciação o faz lembrar de seu bravo canoeiro, que era apaixonado pela imensidão azul e por seu ofício. Porém, um dia ele foi para o mar e nunca mais voltou. Apresentamos seguir o texto, tal qual se encontra na versão da partitura editada e publicada pela Casa do Choro⁶:

*Quando a lua, tão formosa, tão serena,
Banha de esplendor a praia, com seus
raios sobre o mar!
Uma esteira de luz guia a canoa,
Que na noite constelada, vai singrando
omar!*

*Eu me lembro de um bravo canoeiro,
Que no mar, seu cativo, passa horas a cantar!
O murmúrio vem de tão distante, Canoeiro
errante, teu amor é o mar!*

*Lembro da jornada alegre matutina,
A canoa parte pequenina,
Num adeus que a própria brisa doce carregou.
Mas triste é quando se aproxima um temporal, E
o canoeiro bravo que partiu ainda não voltou.*

*Onda, porque choras lágrimas cantantes? Tuas
vagas rolam soluçantes,
Sobre alvura dessas praias cheias de luar,
Escuta aquela voz que vem lá do infinito,
Canto tão bonito, que parece Ser do
próprio mar!*

⁶ Todas as informações analíticas referente às canções abordadas neste trabalho serão baseadas nas partituras da Casa do Choro, disponíveis em <https://acervo.casadochoro.com.br/files/uploads/scores>.

A canção, originalmente para canto e piano, se caracteriza como uma melodia acompanhada com trechos contrapontísticos. O canto é responsável por veicular a narrativa textual como o narrador-personagem da história.

Ela foi composta na tonalidade de Bm, em compasso valsado de $\frac{3}{4}$ simples. Sua extensão compreende as notas de Ré³⁷ a Lá⁴. O andamento é *moderato saudoso* e suas dinâmicas na parte A (compassos de 1 a 38) fica a critério do intérprete. Entretanto, fica implícito a intensidade próxima à voz falada do cantor. Na parte B (compassos de 39 a 69) aparecem as dinâmicas de *mezzo forte*, forte e fortíssimo. Ainda na parte B, a canção apresenta muitas passagens cromáticas descendentes, saltos de oitava, notas agudas e sustentadas, o acompanhamento pianístico também possui trechos contrapontísticos, demonstrando uma linha instrumental mais densa.

Observamos que, tanto na parte instrumental quanto na melodia a ser cantada, as notas da partitura apresentam alguns trechos ascendentes e descendentes, o que nos remetem ao movimento das ondas do mar (compassos de 39 a 46). Podemos também interpretar os fragmentos de escala descendentes como o correr das lágrimas de quem canta a saudade do canoeiro (compassos de 50 a 53).

Essa peça apresenta um nível maior de dificuldade para o aluno explorar mais as possibilidades de sua voz. Ela traz no piano a melodia dobrada, que faz um papel de suporte para cantor, entretanto, como o acompanhamento, por vezes, é mais denso, isso exige do cantor uma variação maior de dinâmica, chegando até um fortíssimo (como indicado na partitura), de forma que a linha do piano não se sobressaia à sonoridade vocal.

Em forma de trabalho técnico, essa canção obtém de frases cromáticas, grandes saltos, fraseados longos o que pode ser o estímulo para o estudante de canto a desenvolver o controle da respiração, o controle do sopro fonatório em trechos de dinâmica fortíssima, o apoio e a sustentação de notas longas, a afinação em passagens de cromatismo, além da articulação do texto e a necessidade de torná-lo compreensível, mesmo na região aguda da voz.

Ressaltamos que, mesmo que esta canção seja realizada por um cantor popular, é importante observar que o aluno tenha uma voz aguda; no caso do canto lírico, a classificação vocal indicada é para sopranos ou tenores.

Em termos interpretativos, consideramos importante registrar que há repetições melódicas e de texto na canção. Tais repetições podem contribuir com o estudo do cantor para

⁷ “Optamos pelo sistema francês que tem como Dó³ o Dó central” (MOREIRA, pg 27, 2023)

este busque outras formas de se cantar os trechos que são iguais. Ele pode optar por alterar a dinâmica, o andamento, o timbre da voz (ora com mais brilho ou mais escura).

CANÇÃO NÔMADE:

Na peça *Canção Nômade*, texto e música de Waldemar Henrique, é posto em evidência o ponto de vista de uma pessoa arrebatada por uma dolorosa paixão não correspondida, porém, que mais tarde, abre seu coração para um novo amor que revitaliza suas energias.

No primeiro verso, o eu-lírico vaga sem destino por um deserto de mágoa e desolação, contemplando a dor da perda e o sentimento amargo da saudade deixada por seu antigo amor. Exausto de tanto sofrimento, resolve seguir em frente e abandonar toda essa angústia.

Na segunda estrofe, com o tempo e a maturidade, o eu-lírico percebe que, pelo bem ou pelo mal, suas feridas precisavam se curar. No ponto culminante da canção, (compassos 11 e 12) no trecho do texto, “Foi o beijo de teus lábios” é revelado que um novo amor surgiu, fazendo-o voltar a recordar as doces partes do amor e permitindo-o usufruir da felicidade outra vez.

*Caminhei por um deserto
Cheio de desolação... E
de dor, me vi coberto,
Arrastando o coração.
A saudade que eu levava,
Lá deixei também...
Porque meu coração,
De tanto soluçar, Deixou
de recordar,
Deixou de querer bem...*

*Mocidade! Tudo Passa Custe
mesmo o que custar... E,
assim, minha desgraça
Teve, um dia, de passar... Foi
o beijo de teus lábios Que
me trouxe o bem...
Porque meu coração,
De tanto delirar,
Voltou a desejar,
Voltou a querer bem!*

A *Canção Nômade* foi escrita na tonalidade de Cm, em compasso quaternário simples. A tessitura da canção é de Dó3 a Sol4. A canção se caracteriza por ser uma melodia

acompanhada. A linha instrumental, na maior parte da canção, é bastante diluída, sendo caracterizada com o baixo na mão esquerda no primeiro tempo de cada compasso e no segundo tempo do compasso, um acorde na mão direita. Dessa forma, podemos sugerir que o compositor adaptou em sua música a solidão do deserto, deixando a melodia caminhar sozinha, e representando musicalmente o eu-lírico, enquanto o acompanhamento se esvai pelo espaço.

Essa canção tem como pontos técnicos o controle respiratório para sustentação das notas, uma vez que ela apresenta em sua estrutura notas de longa duração ao final das frases, Como as frases são longas e algumas terminam com nota sustentada, essa canção poderá contribuir com a administração do fluxo da expiração, tanto na questão do fôlego quanto no aspecto da dinâmica, que se beneficia de um controle maior de fluxo de ar, possibilitando uma fonação mais fluida e menos tensa. Ela também possui um desenho melódico interessante para estudos de fraseado, porque as frases, em sua maioria, começam em graus conjuntos ascendentes e se concluem em graus conjuntos descendentes, o que nos remete aos desenhos melódicos dos vocalizes que são realizados para aquecimento vocal e/ou aprimoramento técnico. Neste sentido, a frase dos compassos 3 a 5, dentre outros podem ser realizados como vocalize em sala de aula, seguindo a modulação de modo que o aluno possa trabalhar boa parte de sua extensão vocal.

No caso de vozes do espectro feminino, em virtude da tessitura da canção se concentrar na região da voz mista e de cabeça, o trabalho técnico poderá se concentrar em suavizar a emissão vocal do cantor. Como há a articulação de consoantes na região aguda, o cantor deve-se atentar para que a pronúncia das mesmas não interrompa o fluxo de ar e, conseqüentemente, interfira na fluência do texto e da voz. Para isso, é necessário utilizar das passagens articulatórias que se apresentarem como as mais difíceis para o desenvolvimento do canto e clareza das palavras.

LENDAS AMAZÔNICAS

As canções *Tamba-Tajá* e *Uirapuru* compõem a série de canções *Lendas Amazônicas*, que é composta por um total de 11 canções numeradas pelo próprio compositor. As canções citadas acima são, respectivamente, a de número 3 e de número 5, ambas compostas em 1934⁸

⁸ As outras canções dessa série são: 1- *Foi Bôto, Sinhá* (1933), 2- *Cobra-Grande* (1934), 4- *Matintaperêra* (1933), 6- *Curupira* (1936), 7- *Manha-Nungára* (1935), 8- *Nayá* (1933), 9- *Japiim* (1933), 10- *Pahy-Tuna* (1937), 11- *Uiara* (1935).

■ *TAMBA-TAJÁ* ou *Tamba-tajá*:

O texto dessa canção é do próprio compositor Waldemar Henrique e foi escrito baseado na lenda indígena do “Tajá e seu uso como talismã pelos amantes” (SANTOS, 2011, p.76), com origem na tribo dos Macuxi. Conta o mito que havia um indígena da tribo Macuxi, chamado Anaro, muito apaixonado por sua esposa. O casal sempre realizava as suas atividades cotidianas juntos. Certa vez, em um período de guerra, sua esposa ficou muito doente e o indígena, que teve que ir para guerra, a levou em suas costas, dentro de um saco de folhas de bananeira que o próprio esposo confeccionou. Infelizmente, em um dos combates, a sua esposa foi mortalmente ferida. O indígena, em sua tamanha desolação, enterrou-se junto com a esposa. “No lugar onde jaziam seus corpos, nasceu um tajá diferente, pois atrás de cada grande folha verde da planta nascia grudada uma pequena folha na forma vaginal. Renasciam assim os amantes, unidos novamente para sempre”. (ALIVERTI, 2005, p. 10).



Segue o texto da canção:

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

*Tamba-tajá, Me faz feliz
Assim o índio carregou sua "macuxy"
Para o roçado, para a guerra, para a morte...
Assim, carregue nosso amor à boa sorte... Tamba-tajá,
Tamba-tajá...*

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

Segundo Aliverti (2005)

As plantas têm na Amazônia poderes curativos e mágicos, conhecidos pelos pajés e feiticeiros. O Tamba-Tajá tem a propriedade especial de proteger os amantes. É por isso que a pessoa que canta se dirige a ele fazendo um pedido, uma espécie de prece pagã, que não é menos desprovida de fé que uma prece religiosa, pois os cabôcos acreditavam piamente no poder das plantas. Desse modo, devemos revestir de uma certa religiosidade sua execução (ALIVERTI 2005, p. 10).

Podemos observar que Waldemar Henrique quis representar essa forma oracional à planta em seu texto. Percebemos a presença do vocativo “Tamba-tajá” antecedendo e encerrando a cada estrofe, como uma forma de evocação a quem se dirige a prece. Em cada trecho do texto, o compositor também expressa os desejos do eu lírico em relação à forma que este espera ser correspondido em seu amor, o qual deposita sua esperança de ser ouvido pela planta e obtenha o seu amor exclusivo e fiel.

O texto é dividido, portanto, em três estrofes de cinco versos cada. Já na música, o primeiro verso se repete entre o segundo e o terceiro, conferindo um caráter de refrão e duas estrofes à canção. A canção se estrutura da seguinte forma: do compasso 1 ao 4 temos a introdução; entre os compassos de 5 a 12 encontra-se o refrão da canção, que apresenta o primeiro trecho do texto; nos compassos de 13 a 24, compreende o segundo trecho textual, como a primeira estrofe da canção. No final do compasso 24, o compositor insere um ritornelo, retornando a melodia do compasso 5. A única mudança presente na repetição da canção é o texto 2 (compassos de 13 a 24) e o acorde final da canção no compasso 25. Dessa forma, podemos apresentar a forma dessa canção como, Introdução - A - B - A - B' - compasso de encerramento.

Tamba-tajá foi composta na tonalidade de Lá $\flat$ maior. A edição da partitura que tivemos acesso não apresenta indicação para qual classificação vocal a canção foi destinada, o que nos leva a interpretar que ela pode ser cantada por todos os tipos de vozes. Entretanto, como a tessitura da canção está compreendida entre as notas de Dó³ e Ré $\flat$ 4, percebemos que as vozes mais graves terão maior facilidade em sua execução. Outra característica que podemos ressaltar é que essa extensão da canção a confere um caráter mais intimista, mais solene, o que é muito coerente com a proposta da realização de uma oração.

A distribuição do texto na melodia da canção é silábica, ou seja, o compositor atribui uma nota da melodia para cada sílaba a ser cantada. Essa característica composicional pode nos remeter a:

(...) um dos estilos do cantochão, gênero musical empregado nas liturgias cristãs, podendo ser um canto salmódico ou não. A escolha dessa característica composicional nos faz acreditar que o compositor a fez de maneira a estar em consonância ao poema, transpondo musicalmente parte da mensagem trazida no texto. (Pereira, Pádua, 2017, p. 98)

No refrão a melodia é estruturada basicamente por um intervalo de segunda maior (Mi $\flat$ 3 - Fá3), criando uma atmosfera de repetição que nos remete quase ao canto de mantra. Não há grandes dificuldades técnicas e musicais para o cantor que irá interpretar essa canção. O percebemos é que, a nível de melodia, o cantor deve estar atento à afinação, uma vez que há a repetição de um mesmo intervalo, de forma que essa execução não se torne monótona e desinteressada. Nas estrofes, observamos a presença de notas repetidas, o que exige do intérprete também atenção em sua afinação para que ela seja conservada em todas as notas iguais.

Com esses argumentos podemos trazer o foco técnico dessa canção, para além do trabalho de afinação e exercício com intervalos de segundas maiores e notas repetidas, mas ampliar para o trabalho técnico da nota de passagem, principalmente, com os cantores de classificações vocais graves. Nas estrofes da peça o cantor começa sua frase no Dó4 e seguindo para um Ré $\flat$ 4, região essa que podemos classificar como notas de passagem de contraltos, e quando interpretada por um cantor, essas notas a uma oitava abaixo (Dó3 - Ré $\flat$ 3), podem compreender as notas da segunda passagem dos baixos (MILLER, 2009, p 183)..

Para um estudante iniciante de canto lírico, a parte A da canção se configura como um treinamento de manutenção da voz mista de cabeça, de forma a igualar o timbre da voz com a região mais aguda da parte B e B'. Ao passo que, para o cantor popular, a primeira parte da canção poderá se estabelecer na voz de peito, enquanto nas estrofes pode ser o momento de experimentar a voz mista, principalmente para as vozes femininas. Também podemos citar o trabalho de fraseado e articulação em legato, justificando o ato do compositor em colocar uma nota por sílaba durante a canção.

O Uirapuru é uma lenda amazônica que conta do amor de um indígena por uma mulher da sua tribo. Como o indígena não poderia viver o seu amor, ele suplicou ao deus Tupã para ser transformado em um pássaro com um belo canto. Dessa forma ele sempre poderia visitar a sua amada. Reza a lenda que o seu canto é reconhecido e admirado por toda a floresta.

Esta peça de Waldemar Henrique, que possui texto adaptado pelo próprio compositor, apresenta a história de um viajante, o qual está descendo um rio a bordo conduzido por um caboclo. Este caboclo, ao mesmo tempo que rema o barco conta histórias lendárias ao viajante, como a do lobisomem, a da mãe d'água, a do tajá e a do uirapuru. O eu-lírico, que neste caso também é a personagem do viajante, que até então, achava enfadonha a viagem com toda aquela falação, se interessou pela história, porque desejou também ter um uirapuru para ele. A partir desse momento, o eu-lírico deixa de contar a história para o público e começa a dialogar com o condutor do barco implorando ao caboclo que pegue o pássaro para ele também. Em contrapartida o remador não quis atender ao desejo do viajante. Este, jurou comprar um uirapuru e, assim que conseguisse, voltaria para atazanar a vida do caboclo contador de vantagens.

Santos (2009, p. 28) transcreve o texto que Henrique registrou na capa da primeira edição desta partitura, o qual contextualiza o leitor sobre a importância de se ter esse pássaro:

Por toda a floresta amazônica nota-se um silêncio de êxtase quando canta o uirapuru. Este maravilhoso passarinho escondido nas mais altas e espessas ramagens, solta tão vibrantes, tão apaixonados e tão caprichosos gorjeios que todos os seres, presos e fascinados, quietam-se à escuta. Mas, para os habitantes supersticiosos do grande vale, possuir um uirapuru embalsamado preparadinho num breve, é dispor de extraordinário poder sobre os corações alheios; é dominar e atrair os sentimentos mais ausentes; é ser querido e feliz por toda a parte. Então caçam-no impiedosamente. Arrumam-no. Vendem-no. Nas cidades, o feitiço é disputado por altos preços... todos o querem... todos o buscam... E assim espalhou-se a lenda do uirapuru – o fetiche canoro das selvas amazônicas. (HENRIQUE *apud* SANTOS, 2009, p. 28)

Segue o texto da canção:

*Certa vez de "montaria" Eu descia um "paraná"
O caboclo que remava não parava de falar Á,
á... Não parava de falar Á, á... Que caboclo
falador!*

Me contou do "lobishomi" Da mãe-d'água, do tajá,

*Disse do jurutahy Que se ri pro luar
Á, á... Que Se ri pro luar
Á, á... Que caboclo falador!*

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

*Caboclinho meu amor, arranja um pra mim
Ando "rôxa" prá pegar "umzinho" assim;
O diabo foi-se embora não quiz me dar
Vou juntar meu dinheirinho
Prá poder comprar*

*Mas, no dia que eu comprar
O caboclo vai sofrer
Eu vou desassossegar o seu bem-querer
Á, á... O seu bem-querer
Á, á... Ora deixa ele prá lá*

No texto poético, o compositor utiliza uma série de palavras que não são comuns ao vocabulário do português brasileiro formal. Aliverti (2005), apresenta um glossário com a definição dos termos diferentes presentes na canção:

Montaria – canoa ligeira feita de um só bloco de madeira.

Paraná – braço de rio.

Lobishomi – lobisomem.

Mãe-d'água – figura lendária de bela mulher que mora no fundo do rio e encanta aqueles que a vêem ou ouvem sua voz, levando-os para as águas profundas de onde não retornam nunca mais.

Tajá – planta de grandes folhas verdes, sem flor, de muita variedade na Amazônia e à qual se atribuem poderes mágicos.

Jurutahy – pássaro que possui um canto triste.

Visagem – fantasma, aparição.

Surucucú – cobra de grandes proporções e das mais venenosas da Amazônia.

Pavulagem – gabolice, fanfarronada.

Uirapurú – passarinho da Amazônia de canto especial, o artista da floresta.

“Rôxa” – roxa de vontade, com muita vontade.

“Um zinho” – só um, apenas um. ” (ALIVERTI, 2005, p. 299-300).

Essa canção tem no canto a figura do narrador-personagem e o piano realiza o acompanhamento harmônico. Ela também pode ser transcrita para o violão, já que a sua linha

instrumental nos remete à idiomática do violão. É uma peça na tonalidade de Dm, em compasso binário simples.

A primeira parte da canção se repete três vezes, apenas com a mudança de texto (compassos de 6 a 15). Essa parte segue em uma melodia com saltos de terça menor e ataques na região grave-média da voz, onde vai se repetir no final da parte B posteriormente (compassos de 24 a 32). A parte B (compassos de 16 a 23) veicula apenas um texto, a melodia é mais aguda e mantém o padrão de notas repetidas.

Com a canção *Uirapuru*, os trabalhos técnicos percebidos foram com os saltos de terça menor presentes em sua fase inicial e em sua repetição por três vezes com textos diferentes, propiciando um treinamento articulatório ao cantor. O canto cromático se faz presente na parte B da canção. Com a extensão de uma oitava (de Ré3 a Ré4) esta canção pode ser uma boa opção para cantores iniciantes independente de sua classificação vocal.

Para se trabalhar esta canção nos dois estilos de canto, a maior diferença será na abordagem do tratamento estético da voz. No canto lírico, observamos a necessidade da igualdade do timbre vocal em toda a canção, enquanto, no canto popular, a concepção tímbrica vai depender da escolha interpretativa do cantor, podendo se valer da voz mista ou não. Outro aspecto importante é a construção interpretativa da narrativa da canção, na qual é desejável que o cantor expresse vocalmente as mudanças de humor durante a sua interpretação. A mudança de agógica da canção é um outro aspecto importante de ser desenvolvido na interpretação do cantor, o que permite que o texto seja mais fluente e realce o fraseado da melodia.

CONCLUSÃO

Apreendi com este estudo que a construção dos conhecimentos técnicos do canto pode ir além de vocalizes e outros exercícios, ou seja, que as canções brasileiras de câmara podem nos auxiliar, como professores de canto, na busca de novas metodologias. Na forma tradicional do ensino do canto lírico podemos passar por várias obras internacionais, tais como árias antigas, *Lieder*, entre outras, com o intuito do desenvolvimento dessa prática musical. Contudo, a partir da minha experiência como aluno de canto e, principalmente, com a vivência como professor de canto, pude perceber que as canções brasileiras, representadas aqui pelas composições de Waldemar Henrique, também podem desempenhar o papel de auxiliar o desenvolvimento da construção técnica e vocal na trajetória do cantor.

Percebemos que com as composições musicais das *Lendas Amazônicas* de Waldemar Henrique podemos compreender que, em sua grande maioria, são canções de fácil estudo para cantores iniciantes de ambos estilos de canto, trazendo em sua escrita musical questões básicas para essa prática musical, como aspectos de respiração, o auxílio do piano na afinação (levando em conta o seu caráter de acompanhamento instrumental). São canções de característica silábica, o que propicia o estudo do português brasileiro cantado, questão defendida por Mário de Andrade na mesma década em que essas canções foram compostas, além de favorecer uma pronúncia mais clara, o que pode fazer com que o público compreenda a lenda cantada.

Já as canções de amor trazem as questões abordadas nas lendas amazônicas, porém com um viés de dificuldade maior, podendo ser destinado a cantores intermediários na prática do canto. Como por exemplo: a maior manutenção da afinação, passagens cromáticas longas, região mais aguda para o canto, grandes saltos, articulação mais complexa devido a região cantada, entre outras.

Esperamos, com este trabalho, contribuir com a divulgação e a valorização do repertório nacional de canções de câmara. Desejamos, igualmente, que esta pesquisa possa alcançar uma quantidade considerável de educadores de canto e que assim eles tenham a possibilidade de apropriar da canção de câmara brasileira por outras perspectivas além da performance, particularmente, como estratégia para o estudo técnico vocal, o que percebemos ser possível por meio dessas obras.

BIBLIOGRAFIA

ALIVERTI, Márcia Jorge. Uma visão sobre a interpretação das canções amazônicas de Waldemar Henrique. In: **Estudo Avançados**, vol 19, USP: São Paulo, 2005. p. 283 - 313.

CARVALHO, Dallyane Drielle de Lima. **Aspectos técnicos do canto Popular e Lírico: semelhanças e diferenças**. 2022. 37 f. Monografia (Graduação em Licenciatura em Música). Universidade Federal de Ouro Preto, Departamento de Música, 2022.

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. 2021. disponível em : <https://dicionariompb.com.br/artista/walde>. Acesso em 18 de março de 2025.

DISCOGRAFIA WALDEMAR HENRIQUE. 2005. Disponível em : <https://discografia.discosdobrasil.com.br/compositor/waldemar-henrique>. Acesso em 7 de março de 2025.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, 2019. Disponível em

<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa11959/waldemar-henrique>. Acesso em 07 de março de 2025.

HENRIQUE. Waldemar. Canção Nômade (1934). Partitura. Acervo Casa do Choro. Catálogo de partituras das canções de Waldemar Henrique. 2013. Disponível em: https://acervo.casadochoro.com.br/files/uploads/scores/score_9114.pdf. Acesso em 29 de janeiro de 2025.

HENRIQUE. Waldemar. Tamba-tajá (1934). Partitura. Acervo Casa do Choro. Catálogo de partituras das canções de Waldemar Henrique. 2013. Disponível em: https://acervo.casadochoro.com.br/files/uploads/scores/score_9144.pdf . Acesso em 29 de janeiro de 2025.

HENRIQUE. Waldemar. Uirapuru (1934). Partitura. Acervo Casa do Choro. Catálogo de partituras das canções de Waldemar Henrique. 2013. Disponível em: https://acervo.casadochoro.com.br/files/uploads/scores/score_9151.pdf. Acesso em 29 de janeiro de 2025.

HENRIQUE. Waldemar. Valsinha do Marajó. Waldemar Henrique. Partitura. Acervo Casa do Choro. Catálogo de partituras das canções de Waldemar Henrique. 2013. https://acervo.casadochoro.com.br/files/uploads/scores/score_9153.pdf Disponível em: Acesso em 29 de janeiro de 2025.

"**mantra**", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2025, <https://dicionario.priberam.org/mantra>.

MAGNANI, Sérgio. **Expressão e comunicação na linguagem da música**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1969.

MILLER, Richard. **A estrutura do canto**: sistema e arte na técnica vocal. Tradução de Luciano Simões Silva. São Paulo: É Realizações Editora, 2019.

MOREIRA. Elias Magalhães. **Canções brasileiras para vozes graves masculinas**: a parceria entre Babi de Oliveira e Tarquínio Lopes. 2023. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, 2023.

PEREIRA, Patrícia Cardoso Chaves; PÁDUA, Mônica Pedrosa de. A canção *Heliantos* de Hostílio Soares: uma análise intermediária. Org. E ed. de Fausto Borém e Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra. **Diálogos Musicais da Pós-Graduação: Práticas de Performance Musical n.2**. Belo Horizonte: UFMG, Selo Minas de Som. 2017. p.92-105.

SANTOS, Isabela de Figueiredo. **Lendas Amazônicas de Waldemar Henrique**: um estudo interpretativo. 2009. Dissertação (mestrado)- Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, 2009.

SANTOS, Lenine Alves dos. **O canto sem casaca**: propriedades pedagógicas da canção brasileira e seleção de repertório para o ensino de canto no Brasil. 2011. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2011.

SILVA, Luciana Pereira da Costa e. **Estudo analítico e interpretativo de 10 canções para canto e piano de Waldemar Henrique compostas entre 1930 e 1937**. 2017. Tese (doutorado) - Universidade do Estado do Amazonas.

WILLEMS, Edgar. **As bases psicológicas da educação musical**. Bienne: Edições Pro Musica, 1970.

ANEXOS

Anexo 1 – Quadro das gravações das canções de Waldemar Henrique por cantores populares.

Quadro 1: Canções de Waldemar Henrique gravadas e interpretadas por cantores populares.

NOME DA CANÇÃO	INTÉRPRETE (Popular ou erudita)	ANO DA GRAVAÇÃO
FOI BOTO SINHÁ	SUZANNA SALLES	2001
	JANE VAQUER	1994
	MARIA	1955
	D'APPARECIDA	
	MÔNICA SALMASO	1997
	GASTÃO FORMENTI	1934
<i>UIRAPURU</i>	MÁRIO ADNET	2012

	MARCELO DELACROIX E DANIEL LOPES	2014
	INEZITA BARROSO	2011
	JANE DUBOC E SEBASTIÃO TAPAJÓS	2000
	JOSÉ TOBIAS (MÚSICA POPULAR DO NORTE - VOL 1)	1976 (LP)
	MAURA MOREIRA	1979 (LP)
	MARIA LÍVIA SÃO MARCOS	1978
	ZIZI POSSI	1993
<i>TAMBA-TAJÁ</i>	INEZITA BARROSO	1996;2000;2003; 2011
	ANTONIETA FLEURY	1949
	FAFÁ DE BELÉM	1976
	GASTÃO FORMENTI	1934
	TITULARES DO RITMO	1976
	NATÁLIA LEPRI E ANDRÉ SIQUEIRA	2022
	MAURA MOREIRA	1998

	LUI COIMBRA, CEUMAR E PAULO FREIRE	2018
<i>MINHA TERRA</i>	JORGE FERNANDES	1935

	SOTER CARDOSO	1976
	JORGE FERNANDES	1946 e 1956
	INEZITA BARROSO	1955 e 2011
	FRANCISCO ALVES	1998
<i>BOI-BUMBÁ</i>	JANE DUBOC E SEBASTIÃO TAPAJÓS	2000
	EDSON CORDEIRO	1994
	JOSÉ TOBIAS	1994
	VANJA ORICO	1955
<i>ABALUAIÊ</i>	CLEMENTINA DE JESUS	1992
	JOSÉ TOBIAS	1994
	JORGE FERNANDES	1950
<i>MATINTAPERERA</i>	JOSÉ TOBIAS	1994
	MARIA LÍVIA SÃO MARCOS	1978
	ARMANDO LOBO	2011
<i>MORENA</i>	JOSÉ TOBIAS	1976
<i>ROLINHA</i>	JANE VAQUER	1976
	JORGE FERNANDES	1943
<i>QUER BEM NÃO É PECADO</i>	JANE VAQUER	1976
<i>COBRA GRANDE</i>	MAURA MOREIRA	1998

	MARIA LÍVIA SÃO MARCOS	1978
<i>SEM SEU</i>	SIMONE ALMEIDA	1998
<i>ABA-LOGUM</i>	SIMONE ALMEIDA	2005
<i>FIZ DA VIDA UMA CANÇÃO (MEU AMOR)</i>	ALDA VERONA	1934
<i>EXALTAÇÃO</i>	ALDA VERONA	1934
<i>CABOCLA MALVADA</i>	GASTÃO FORMENTI	1934
<i>MEU ÚLTIMO LUAR</i>	GASTÃO FORMENTI	1934
	FRANCISCO ALVES	-
<i>NOITE DE SÃO JOÃO</i>	GASTÃO FORMENTI	1934
<i>TEM PENA DA NEGA</i>	GASTÃO FORMENTI	1934
<i>CHORINHO</i>	GASTÃO FORMENTI	1937
<i>CÓCO PENERUÊ</i>	JORGE FERNANDES	1943
	JOEL DE ALMEIDA	1957
<i>CHORA MORENA</i>	JORGE FERNANDES	1943
<i>SENHORA DONA SANCHÁ</i>	GASTÃO VIEIRA	1949
<i>TREM DE ALAGOAS</i>	JORGE FERNANDES	1950 e 1956
<i>CURUPIRÁ</i>	INEZITA BARROZO	1951

<i>HEI DE MORRER CANTANDO</i>	MARIA D'APPARECIDA	1955
	ROBERTO AMARAL	1957
<i>MINHA NEGA FULÔ</i>	MARIA D'APPARECIDA	1955
<i>MEU ULTIMO OLHAR</i>	JORGE FERNANDES	1956
<i>NO JARDIM DE OEIRA</i>	JORGE FERNANDES	1956