



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
ORIENTADOR - PROF^a DR^a. SÔNIA CHADA

**WILSON FONSECA: CRENDICES E
LENDAS AMAZÔNICAS PARA CANTO E PIANO**

HUMBERTO VALENTE AZULAY

BELÉM

2012

HUMBERTO VALENTE AZULAY

**WILSON FONSECA: CRENDICES E
LENDAS AMAZÔNICAS PARA CANTO E PIANO**

Dissertação apresentada como requisito parcial
à conclusão do Curso de Mestrado em Artes da
Universidade Federal do Pará.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Sônia Chada

BELÉM
2012

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

Biblioteca do PPGARTES /ICA/ UFPA, Belém-PA.

Azulay, Humberto Valente.

Wilson Fonseca : crendices e lendas amazônicas para canto e piano / Azulay Humberto Valente. — 2012.

Orientador: Professora Doutora Sônia Chada.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Arte, Belém, 2012.

1. Wilson Fonseca. 2. Compositor Paraense. 3. Música Paraense. 4. Música Para Piano. 5. Biografia. I. Título.

CDD – 22. ed. 709.2098115



**INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CURSO DE MESTRADO ACADÊMICO EM ARTES**

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE
FEDERAL DO PARÁ.**

Aos oito (08) dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e doze (2012), as quinze (15) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Instituto de Ciências da Arte, sob a presidência da orientadora professora doutora Sonia Maria Chada Garcia ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V “da Aprovação ou Reprovação da Dissertação”, presenciar a defesa oral de Dissertação de Humberto Valente Azulay, intitulada Wilson Fonseca: Crendices e Lendas Amazônicas para canto e piano., perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores, Sonia Maria Chada Garcia, Áureo Deo de Freitas Junior da Universidade Federal do Pará e Antonio José Augusto, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Dando início aos trabalhos, a professora doutora Sonia Maria Chada Garcia, passou a palavra ao mestrando, que apresentou o sumário da Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito Regular, com exigência de ajustes pontuais, dada a recomendação de publicação integral da referida Dissertação. Esta aprovação do trabalho final pelos três membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Sonia Maria Chada Garcia, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão, a presente ata foi lavrada que, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo mestrando. Belém-Pa., 08 de fevereiro de 2012.

Profa. Dra. Sonia Maria Chada Garcia

Sonia Maria Chada Garcia

Prof. Dr. Áureo Deo de Freitas Junior

Áureo Deo de Freitas Junior

Prof. Dr. Antonio José Augusto

Antonio José Augusto

Humberto Valente Azulay

Humberto Valente Azulay

HUMBERTO VALENTE AZULAY

WILSON FONSECA: CRENDICES E LENDAS AMAZÔNICAS PARA CANTO E PIANO

Dissertação apresentada como requisito
parcial à conclusão do Curso de
Mestrado em Artes da Universidade
Federal do Pará.

Orientador: Prof^a. Dr^a. Sônia Chada

Data de aprovação: _____

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Sônia Chada

Prof. Dr. Antônio Augusto

Prof. Dr. Áureo de Freitas

BELÉM
2012

RESUMO

O presente trabalho fala sobre Wilson Fonseca, um dos compositores mais importantes da nossa região amazônica, devido a sua trajetória e dedicação de uma vida inteira a favor da música e da nossa cultura, sendo uma referência não somente no campo musical, mas também na memória e resgate da história e cultura santarena. Crendices e lendas amazônicas para canto e piano, temática abordada nessa pesquisa, é apenas uma das várias faces a qual o autor retratou em sua extensa produção musical.

ABSTRACT

This paper discusses Wilson Fonseca, one of the most important composers of our Amazon region, due to its history and dedication of a lifetime for music and our culture, being a reference not only in the music field, but also in memory and redemption of history and culture of Santarem. Amazonian legends and superstitions for voice and piano, a topic addressed in this research, is just one of many faces which portrayed the author in his extensive music production.

AGRADECIMENTOS

À Deus, pela vida e pelo dom da música;

À minha família: Humberto, Hilda, Adriana e Ádria (torcida mirim) pelo apoio e incentivo de uma vida inteira na carreira musical;

À minha Orientadora Prof^ª. Dr^ª. Sonia Chada, por sua amizade, paciência e compreensão durante todo o curso;

Aos professores Felipe Andrade, Dóris Azevedo, Joel Costa e Lúcia Azevedo, pela amizade e carinho de sempre;

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPITULO 1: DA VIDA E DA OBRA	11
CAPITULO 2: DAS CRENDICES E LENDAS AMAZÔNICAS	41
2.1. LENDA DO BOTO	46
2.2. LENDA DO UIRAPURU	48
2.3. LENDA DO CURUPIRA	50
2.4. LENDA DO SACI PERERE	52
2.5. LENDA DA MANDIOCA	53
2.6. OLHO DE BOTO	54
2.7. CHEIRO DE GARRAFA	55
CAPITULO 3: ANALISE MUSICAL	56
3.1. LENDA DO BOTO	62
3.2. LENDA DO UIRAPURU	75
3.3. LENDA DO CURUPIRA	85
3.4. LENDA DO SACI PERERE	89
3.5. LENDA DA MANDIOCA	93
3.6. OLHO DE BOTO	95
3.7. CHEIRO DE GARRAFA	98
CONCLUSÃO	102
ANEXOS	105
BIBLIOGRAFIA	123

INTRODUÇÃO

Wilson Fonseca ou maestro Isoca, foi responsável pelo movimento musical da cidade de Santarém de grande parte do século XX, ao tocar, compor e ensinar música à diversas gerações na cidade de Santarém, rendendo grandes frutos até os dias atuais, graças a seus esforços iniciais desde a primeira metade do século passado.

Ao começar seus estudos musicais com seu pai José Agostinho da Fonseca, Isoca prontamente demonstrou grande aptidão para o universo musical, não somente para a execução de vários instrumentos, mas também para a composição. O lado compositor de Wilson Fonseca é bastante interessante e abrangente, devido à sua extensa produção musical de mais de 1600 músicas, dentre composições e arranjos, onde existem obras desde piano solo até para banda completa, orquestra sinfônica e uma ópera.

A memória cultural da Amazônia e principalmente da cidade de Santarém se faz muito viva e presente na obra musical de Isoca. Cantigas de roda, cantigas de ninar, crendices e lendas são apenas alguns dos diversos universos do imaginário amazônico que Isoca explorou.

Na atualidade, as raízes culturais paraenses têm sido muito valorizadas no âmbito educacional, sobretudo na área das artes, que dão ensejo a inúmeras pesquisas objetivando salvaguardar a cultura, os usos e costumes do povo da região norte. Ao pesquisarmos, analisarmos e correlacionarmos obras como essas, estamos preservando e divulgando uma manifestação cultural já existente, seja artística, social, histórica, ética, enfim de qualquer cunho de merecido reconhecimento. No mundo contemporâneo, com o reconhecimento cada vez maior da diversidade cultural e suas relações com o desenvolvimento social, novas possibilidades de compreensão das manifestações

culturais têm sido desenvolvidas a fim de abranger a complexidade constituída entre essas relações (Moraes Filho, 2004).

Como um apaixonado que era pela “Pérola do Tapajós”, também é de fundamental importância na preservação da parte histórica e cultural desta cidade, ao coletar dados, pesquisar, guardar informações preciosas de fontes primárias por muitas vezes e resgatar fatos do cotidiano da Santarém de outrora. Seu livro “Meu baú mocoirão”, lançado e editado em 2006 pelo Governo do Estado do Pará, é muito rico em informações e preciosidades, além de ser uma ode à nossa cultura e região.

Essa pesquisa objetiva investigar e analisar as músicas para canto e piano compostas por Wilson Fonseca que abordem Crendices e Lendas Amazônicas, compreendendo o contexto sócio cultural vivido pelo maestro Wilson Fonseca e apontando linguagens composicionais e musicais utilizadas por Isoca para descrever as Crendices e Lendas Amazônicas utilizadas, correlacionando-as com suas histórias.

Apesar de toda essa produção e importância do Maestro Isoca para a região e para o nosso Estado, a presente proposta de pesquisa é uma das poucas no meio acadêmico que aborda sobre Isoca, sendo de suma importância para o cenário musical paraense, pois colabora com a valorização do patrimônio cultural paraense, e estimula gerações futuras à descobrirem e redescobrirem traços peculiares de uma parte da nossa região.

Capítulo 1 – Da vida e da obra de Wilson Fonseca

Filho de José Agostinho da Fonseca e de Anna Dias da Fonseca, Wilson Dias da Fonseca, ou maestro Izoca como é conhecido em sua terra natal, nasceu em Santarém – Pará, em 17 de novembro de 1912. Segundo alguns críticos musicais, regionais e nacionais, ao lado de Waldemar Henrique e Altino Pimenta, Wilson Fonseca é considerado um dos maiores compositores paraenses da segunda metade do século XX. Segundo **Gilberto Chaves**, o compositor santareno:

Com uma fertilidade mozartiana, criou obras de câmara para solos, duos, trios, quartetos, quintetos, canções, missas, cantatas, peças de banda, música de salão, coral e sinfônica, sem nunca descuidar das manifestações populares mais autênticas, como é o caso do seu conjunto de peças para as “Pastorinhas de Santarém”. Autodidata, a exemplo do Padre José Maurício Nunes Garcia, no século XVIII, tornou-se como aquele mestre do barroco, um mestre da nossa música no século XX, quer no plano regional, como, sem exagero e com maior dignidade, no nacional. Como todos sabemos, o regionalismo contém em sua própria definição a noção de confinamento, de limite. O maestro, porém, em lugar de se manter somente no território folclórico da nossa região, teve a sabedoria de, imitando os rios amazônicos, expandir os limites da sua música caudalosa, fazendo-a fluir sem fronteiras, aberta, livre e universal. Daí a diversidade de gêneros que aborda, a sua riqueza de ritmos e a variedade de inspiração melódica (CHAVES, 1996).

Vicente Salles também comenta sobre a produção musical do maestro:

Wilson Fonseca não precisou sair de sua cidade natal para se consagrar à música e ser, hoje, consagrado como um dos mais importantes compositores do Pará. O que sabe é herança paterna, produto de muito estudo e muito trabalho. Mestre do contraponto e da polifonia, é quase inacreditável que, na sua longínqua Santarém, tenha adquirido com persistente esforço o conhecimento que possui da arte de compor. Lembra o seu aprendizado o do padre mestre José Maurício Nunes Garcia ou, melhor ainda, o dos mestres do barroco mineiro: todos eles longe dos “grandes centros” ou da “civilização” européia e, no entanto, pelo próprio esforço, produziram obras admiráveis (SALLES, 1985, p. 205.)

O maestro Francisco Mignone faz o seguinte comentário ao receber o 2º volume de um livro do Wilson Fonseca:

Há tempos recebi o I volume de sua “Obra Musical”. Não sei se lhe agradei. Agora acabo de receber o II volume. Assim como ocorreu com o primeiro, li todo de um só fôlego e cheguei à conclusão que V. S. sabe “onde tem o nariz” e estudou música de verdade. A tudo isso agregou boa fantasia inventiva cheia de gostosos acordes melódicos e harmônicos. Meus sinceros e efusivos aplausos e elogios pela bela e valiosa contribuição musical que se refletirá sobre a educação e cultura de nossa gente e enriquecerá o patrimônio musical de nosso país (FONSECA, 1984, p. 251).

Ao abordarmos a vida, a imagem, a figura e a obra de Wilson Fonseca, estas se entrelaçam e confundem-se com a história da cultura paraense e, particularmente, com as representações culturais de sua terra natal, Santarém, a qual o maestro tanto exaltou em vida e em suas obras musicais. Seu filho, Vicente Malheiros da Fonseca, descreve um pouco desse sentimento de seu pai:

Isoca, autodidata, jamais se afastou das autênticas raízes nacionais. Sua música, impregnada de sadio regionalismo, guarda a essência e as características da alma brasileira e, ao mesmo tempo, possui uma dimensão universal, ainda quando aborda as manifestações folclóricas, a cadência sincopada do maxixe ou o ritmo inconfundível do choro (O LIBERAL, 2000).

Santarém, a cidade onde nasceu Fonseca, é uma cidade do Estado do Pará localizada à 1.369 km da capital Belém, ocupando uma área de 22.887,08 km², com uma população de aproximadamente 300.000 habitantes. A “Pérola do Tapajós”, como ficou poeticamente conhecida, está situada no Oeste do Pará, a 36m de altitude, na confluência dos rios Amazonas e Tapajós.

A primeira notícia que se tem sobre Santarém é a do contato do colonizador e os índios Tupaiús ou Tapajós. Nurandaluguaburabara seria provavelmente o chefe dos Tupaiús, citado pelo monge dominicano Frei Gaspar de Carvajal que fazia parte da expedição de Francisco Orellana com seus 57 homens, espanhóis de nacionalidade, pela região, numa tarde de julho de 1542 (FONSECA, 2006, p. 27).

Em 1626 dá-se a chegada de novos habitantes na região, em sua maioria portugueses. Pedro Teixeira, capitão português, chega à taba dos Tupaiús com o objetivo de comprar silvícolas prisioneiros de guerra de outras tribos para depois

escravizá-los. Posteriormente, no ano de 1639, Bento Maciel - Sargento-mor da Capitania do Cabo Norte investe de surpresa sobre a aldeia dos Tapajós dizimando grande número de índios. O começo da povoação de Santarém foi marcado pela luta de terras entre índios e brancos. O próprio maestro Wilson Fonseca comenta em seu “Baú Mocarongo” este episódio:

Em 1639 uma Tropa de Resgate, sob o comando de Bento Maciel, filho de Bento Maciel Parente, então governador do Maranhão e Grão-Pará ofereceu guerra aos Tapajós, que foram cercados traiçoeiramente e sofreram devastações de suas malocas. No regresso de viagem que, por ordem do Governador Jácome Raymundo de Noronha, iniciara a 28 de outubro de 1637, rumo ao rio de Orellana, Pedro Teixeira visitou novamente em dezembro de 1639 o Tapajós, ali encontrando os estragos e efeitos do horripilante massacre de Bento Maciel. Foi o seu último contato com o rio do qual, histórica e oficialmente, tem as glórias de ser o descobridor (FONSECA, 2006, p. 27-28).

Santarém foi fundada pelo Pe. João Felipe Bettendorff, em 22 de junho de 1661, ao instalar missão na aldeia dos Tapajós. Logo ao chegar, o fundador construiu, de taipa, a primeira capela de Nossa Senhora da Conceição. Trinta e seis anos mais tarde, em 1697, ocorreu a inauguração da Fortaleza do Tapajós, numa colina próxima ao Rio Tapajós, para melhor proteção de possíveis ataques de estrangeiros (SILVA, 2010, p. 22).

A Aldeia dos Tapajós¹, como era chamada, foi elevada à categoria de vila em 14 de março de 1758, por Francisco Xavier de Mendonça Furtado, o então governador da Província do Grão-Pará, recebendo o nome de Santarém, em homenagem à cidade de Santarém em Portugal, devido a essa cidade Lusitana sempre ocupar lugar destacado na vida urbana, sendo situada às margens do rio Tejo, assim como esta, às margens do Tapajós. Foi elevada à categoria de cidade pela Lei nº 145, em 24 de outubro de 1848, em consequência de seu notável desenvolvimento.

Wilson Fonseca descreve esse momento da vida histórica de Santarém:

¹ Nome dado à aldeia que hoje é a cidade de Santarém.

E foi assim que nasceu a “Pérola do Tapajós”. Ela passou a existir “civilizada” para o mundo, desde quando Bettendorf plantou a primeira estaca. Assim ocorreu com São Vicente (chegada de Martin Afonso em 1532), Olinda (Duarte da Costa em 1537), Santos (Brás Cubas em 1539), Salvador (Tomé de Souza em 1549), São Paulo (Nóbrega ou Anchieta em 1554), Rio de Janeiro (Estácio de Sá em 1565), Belém (Caldeira Castelo Branco em 1616) e tantos outros (FONSECA, 2006, p. 34).

Vicente Salles, ao explanar sobre as cidades paraenses em seu livro “Música e músicos do Pará”, retrata a importância de Santarém para o cenário local:

Santarém ocupa atualmente posição invejável no quadro que esboçamos. Embora a história da música local seja relativamente recente, pois nada sabemos do passado colonial, Santarém conhece hoje intensa atividade musical. Dali saíram vários músicos para as orquestras e bandas da capital, como Temístocles dos Santos Bruce, Isaías Oliveira da Paz, bom violinista, e o também violinista Virgílio Pereira da Silva, formado na Inglaterra. Filhas de Santarém são as irmãs Peluso (Rachel e Gioconda), residentes em São Paulo. Rachel, pianista e compositora com várias obras publicadas; Gioconda, cantora e professora. Em Santarém, os irmãos Fonseca tem centralizado toda a vida musical dos últimos anos. Os frades franciscanos da prelazia de Santarém concorreram notavelmente para o impulso dessa vida musical, destacadamente Ambrósio Phillipsburgo, Feliciano Trigueiros e Alberto Cruse (que adotou o pseudônimo Tomás Samaí em suas composições publicadas). Entre os mestres de banda com larga atuação em Santarém, anotamos Luís Bonifácio da Silva Barbosa, santareno, e José Agostinho da Fonseca, amazonense que ali se fixou em 1906 (SALLES, 1970, p. 38).

Vicente Salles também comenta sobre a prática e ensino musical no século XIX, insuficientemente documentados. Posteriormente, faz a seguinte afirmação:

Pela resolução nº 214, de 15 de novembro de 1851, ficamos sabendo que já havia em Santarém aula de música vocal e instrumental, regida pelo professor Gaspar José de Matos Ferreira de Lucena, pela qual dito professor recebia gratificação de 800 réis por aluno, paga pelo tesouro provincial. Em 1852, o governo provincial concedeu ao mesmo professor por espaço de dois anos a contar de 1º de janeiro de 1853, a prestação mensal de 800 réis por aluno da aludida aula, agora mantida sob os auspícios da Sociedade Santa Cecília (SALLES, 1985, p. 181).

Ao abordarmos a vida cultural e musical de Santarém, o relato do próprio Wilson Fonseca nos fornece alguns dados: “os primeiros musicistas de Santarém foram os seus primitivos habitantes, com os seus batuques de chocalhos, maracás, cerimônias,

rezas ao deus selvagem, danças típicas, entre outros” (FONSECA, 2006, p. 685). Ainda segundo o Maestro revela em seu livro *Meu Baú Mocorongo*:

“O movimento musical de Santarém adquiriu a sua natureza de linguagem expressiva dos sentimentos humanos quando Francisco de Assis dos Santos, em janeiro de 1878, organizou a *Sociedade Filarmônica Santa Cecília*, com pequena banda de música, composta quase exclusivamente de filhos e parentes seus” (FONSECA, 2006, p. 686).

Em 1906, aos 20 anos de idade, ao concluir os estudos secundário e profissional no “Instituto Lauro Sodré”, em Belém do Pará, José Agostinho da Fonseca² transfere-se para Santarém, constituindo família e sendo um dos responsáveis pelo meio musical da cidade, ao organizar uma banda de música³, criar e dirigir as Orquestras “Grêmio Antônio Braga” (1908), “Sustenidos e Bemóis” (1912), “Tapajós” (1917), “Assembléia Jazz Band” (1925) e “Euterpe Jazz” (1930).

José Agostinho da Fonseca nasceu em Manaus, em 14 de novembro de 1886. Estudou no atual “Instituto Lauro Sodré” saindo com o diploma de mestre-alfaiate e com o diploma do curso secundário⁴. Durante seus estudos participou da banda do “Instituto Lauro Sodré” tocando clarineta e, posteriormente, requinta. De acordo com Wilmar Fonseca:

Foram seus professores de música Patrício Jerônimo da Silva (regente de banda) e Joaquim Gonzaga de Menezes. Com eles aprendeu teoria musical, clarineta e técnica dos instrumentos de metal. E convivendo desde criança com a família Chaves, aprendeu os segredos do piano e de vários instrumentos de corda com o maestro Paulino Chaves (FONSECA, 1978, p. 62).

Quando chegou a Santarém, “atraído pelas maravilhas que ouvira de sua mãe”, José Agostinho da Fonseca adquiriu renome devido a “facilidade e virtuosismo com que executava vários instrumentos como piano, violino, clarineta, bandolim e o violão” (FONSECA, 2006, p. 1387).

² Pai do Maestro Wilson Fonseca.

³ Banda “7 de Dezembro”, depois chamada de “3 de Junho”.

⁴ Correspondente ao atual Ensino Fundamental e Médio.

Apesar de suas tendências artísticas - musicais, José Agostinho mantinha-se de sua profissão de alfaiate e, valendo-se de seus conhecimentos adquiridos na banda de música do “Instituto Lauro Sodré”, realizava trabalhos musicais sem fins lucrativos:

Vale dizer que José Agostinho se manteve (e posteriormente a sua família) durante sua honrada existência exclusivamente com o produto de sua profissão de mestre-alfaiate, porquanto, em relação à música, praticamente dela nunca auferiu proveitos materiais (FONSECA, 2006, p. 1389).

No ano de 1908, José Agostinho criou uma pequena orquestra composta de uma clarineta⁵, duas flautas, dois violinos, um violoncelo, um contrabaixo e um piano, a qual se destinava à realização de concertos e bailes. Esta orquestra, posteriormente, no ano de 1912, denominou-se de “Sustenidos e Bemóis”, para a qual compunha e fazia arranjos para suas apresentações.

Dentre os vários conjuntos que organizou e dirigiu a “Euterpe – Jazz” foi a sua maior e mais duradoura realização no meio artístico musical. Ao encerrar as atividades da “Assembléia Jazz Band”, outro grupo seu criado em 1925, José Agostinho começou a reorganizar o conjunto, a partir de um compromisso firmado junto à sociedade da época. E neste contexto, no dia 31 de dezembro de 1930, em um réveillon realizado no Teatro Vitória, nasce a “Euterpe Jazz”. Este grupo era “um conjunto versátil, pois tocava em vários “estilos musicais” em que se fizessem necessários seus serviços musicais, transformando-se em banda de música, conjunto de pastorinhas, de teatro, de festinhas escolares, em orquestra, em sessões líbero musicais e de coros de igrejas” (FONSECA, 2006, p. 707).

Neste contexto familiar e musical nasceu Wilson Fonseca. Sua formação escolar foi realizada nas escolas públicas da cidade santarena, como o próprio maestro conta:

⁵ José Agostinho era o clarinetista.

Minha formação escolar foi como era o regulamento no Estado do Pará, através dos grupos escolares. Naquele tempo não tinha ginásio. Era 1º, 2º, 3 e 4º elementar. Depois, mais três complementares. Daí seria o ginásio em Belém. Agora as pessoas que não tinham condições, os pais que não tinham, os filhos ficavam sem prosseguir com o estudo oficial. Então tinham que ter um professor particular. Geralmente eram advogados, pessoas influenciadas na cidade e pessoas de formação que eram colégios particulares para eles prosseguir, os que não podiam vir a Belém, pois era muito dispendioso na época. Oficial mesmo eu só tenho o 1º, 2º, 3º e 4º elementar, 1º, 2º complementar; pra depois preparar pra faculdade, eu não fiz nenhuma (Entrevista concedida à Mavilda Aliverti em 21/08/2001).

Ao terminar este ciclo de estudos, o então jovem Wilson Fonseca começou a trabalhar nos Correios, como carteiro. Posteriormente assumiu um cargo na administração do Porto de Santarém. Em 1939, na função de escrevente juramentado, trabalhou no Cartório do 1º Ofício da Comarca de Santarém e, em 1941, após aprovação em concurso público, assumiu a função de caixa do Banco do Brasil, aonde se aposentou em agosto de 1972.

Nesta época, como podemos observar, a vida de um músico era praticamente impossível se fosse dedicada somente à sua arte, ainda mais em uma região distante dos grandes centros urbanos, onde as dificuldades de acesso à informação e as próprias limitações do meio eram muitas. O próprio maestro e compositor Waldemar Henrique, que morava em Belém, capital do Estado, cidade mais estruturada do que a da região do Tapajós, também teve que trabalhar em escritórios de algumas companhias para poder manter-se, em determinados períodos de sua vida.

Nessa estrutura de dificuldades de acesso às informações, a formação musical de Wilson Fonseca não obteve diretrizes muito diferentes das apresentadas, porém, saciadas pela extrema predisposição musical apresentada pelo maestro desde

jovem, quando iniciou em 1920 seus estudos musicais, aos 7 anos⁶, através do piano, com seu pai.

A partir de 1925, dirigido pelos padres da Prelazia⁷ de Santarém, o Colégio São Francisco abriu uma escola de música onde Wilson Fonseca ingressou para estudar requinta e, posteriormente, saxofone, na classe do professor Luís Barbosa. Esses franciscanos cuidam da Prelazia de Santarém desde 1907 e também se esforçaram e dedicaram suas ações para a expansão do cenário musical da região. Vindos da Alemanha, portadores de uma formação musical sólida e consistente, alcançaram êxitos em suas tarefas de ajudar a “desenvolver musicalmente” essa região.

Wilson, já aos 15 anos, tocava durante as sessões de cinema mudo no Cine Vitória:

O interessante, vale ressaltar, é que aquela época, por ser a da cena muda, cada cinema tinha seu grupo musical próprio, para acompanhar o desenrolar dos filmes. Previamente escolhidas, as músicas tinham que corresponder às exigências dos momentos dramáticos ou cômicos, românticos ou violentos, de jornais ou de filmes de far-west... (FONSECA, 2006, p. 871).⁸

Nesta época, cerca de 1930, Santarém contava com duas salas de projeção, o Cinema Vitória, localizado nas dependências do prédio do Theatro Vitória e o Cinema Olympia, sendo uma das poucas cidades do interior do Estado a ter esta opção.

Com o declínio da borracha, o movimento artístico – cultural foi ficando mais difícil no Pará, pois o mesmo “estimulava”⁹ as apresentações culturais e musicais estrangeiras, fazendo com que o prédio do Theatro Vitória fosse sendo utilizado também como cinema sem, entretanto, desvirtuar sua finalidade específica.

⁶ Segundo entrevista que concedeu para a revista *Asas da Palavra* n° 3, 1995.

⁷ Importante para o desenvolvimento musical de Isoca, pois sempre vinham padres e freis de outros centros, com diversos conhecimentos musicais.

⁸ Segundo entrevista concedida para a revista *Asas da Palavra* n° 3, 1995.

⁹ No período áureo da borracha foi construído o Theatro da Paz em Belém e o Theatro Amazonas em Manaus, além de terem sido financiados espetáculos oriundos de outros centros, principalmente europeus.

A partir da experiência com o cinema mudo, Wilson Fonseca apresentou sua primeira composição durante a exibição de um filme, a valsa *Beatrice*. A partir daí, com o aval de seu pai José Agostinho, começou a cultivar o hábito de compor, criando, posteriormente, composições no gênero sacro, música de salão, música para folgedos populares, “eruditas”, arranjos para as mais diversas formações, dentre muitas outras, compondo cerca de 1.600 obras (FONSECA, 2006).

Em 1948, Wilson fundou a Sociedade Musical de Santarém, da qual foi presidente até o ano de 1990. Sob o título “Fundação do Clube Musical”, o jornal de Santarém, em sua edição nº 435, de 04/12/1948, assim registra a instalação dessa Sociedade:

No dia 28 de novembro, às 10 horas da manhã, no salão nobre do “Centro Recreativo”, por iniciativa do maestro Wilson Dias da Fonseca e do Sr. Elias Ribeiro Pinto, secretário da municipalidade, realizou-se a sessão de fundação do Clube Musical de Santarém, que tem por objetivo cultivar a arte musical em todas as suas modalidades, estimulando assim os sentimentos artísticos da população santarena (FONSECA, 2006, p. 789).

Em 1949 esta Sociedade inaugurou uma escola de música, oferecendo cursos de forma gratuita para a comunidade, sob a direção inicial de Luís Bonifácio da Silva Barbosa e, posteriormente, de seu filho José dos Santos Barbosa. Esta escola esteve em funcionamento até 1960, sendo extinta por falta de recursos financeiros para sua manutenção. Além dessa escola, a Sociedade Musical obteve diversas outras realizações, dentre as quais se registram as edições dos discos fonográficos “Santarém do meu coração”¹⁰ e “A Foz de um Rio Azul – Tinho interpreta Wilson Fonseca”, lançados em 1973 e 1983, respectivamente.

Em 1951, ao lado de seu irmão Wildes Fonseca, Wilson fundou o Coro da Catedral de Santarém, resultante da fusão entre o Coro de Santa Cecília e um Coro

¹⁰ Documentário da Semana de Santarém no Theatro da Paz em Belém, em outubro de 1972.

organizado por Wilson Fonseca, aonde Wildes tinha a função de regente e Wilson de diretor e organista, tendo o maestro produzido, nesta época, um grande número de composições do gênero sacro para o grupo. Neste grupo musical, os irmãos Wilson e Wildes ministravam periodicamente aulas de teoria e canto para seus componentes e palestras com fins didáticos, além de promover um conjunto de ações que ajudassem na formação de seus cantores.

Na década dos anos 50, Isoca recebeu um convite para estudar e fazer um estágio em Colônia – Alemanha, à pedido do Dr. Heinrich Lemacher, catedrático da Academia Nacional de Colônia e professor do Instituto Científico de Música da Universidade, após enviar-lhe algumas de suas músicas sacras, no ano de 1958. Contudo, não foi possível atender a esse convite, por não dispor de meios financeiros para essa finalidade, e também por sua condição de funcionário do Banco do Brasil.

Em 1963 foi fundada a Banda Professor José Agostinho, composta inicialmente por 30 músicos, atuante até os dias de hoje com o nome de Filarmônica Professor José Agostinho, num projeto dos irmãos Wilson e Wildes, além dos amigos sargentos João de Deus Damasceno e Raimundo Bittencourt e apoio da Prefeitura Municipal de Santarém.

Posteriormente, no ano de 1987, o então Governador do Estado do Pará, Jáder Barbalho, reinaugura a Casa de Cultura de Santarém, a qual por um decreto do mesmo passou a chamar-se Casa de Cultura Historiador João Santos. Esta iniciativa do Governo do Estado na época foi de suma importância para o desenvolvimento musical da região. No ano de 1993, a Professora Maria da Glória Boulhosa Caputo¹¹, então

¹¹ Pianista, foi diretora do Conservatório Carlos Gomes entre 1983 e 1986. Criou a Fundação Carlos Gomes no ano de 1986, presidindo-a até 1996. Atualmente é idealizadora e responsável pelo Projeto Vale Música em Belém-Pa, contemplando cerca de 350 crianças e adolescentes de baixa renda na metrópole paraense, com estudos de teoria e instrumentos musicais, patrocinado pela Companhia Vale do Rio Doce.

superintendente da Fundação Carlos Gomes¹², estende o projeto de interiorização desta Fundação e cria o Polo Santarém da Fundação Carlos Gomes. Com isso, materiais e instrumentos são fornecidos para os alunos dessa região, professores de Belém e de outros centros do Brasil ministram periodicamente aulas e cursos, além de serem intensificadas as programações culturais e musicais na região. Posteriormente, em agosto de 1994, com o esforço do maestro Wilson Fonseca é criada a Escola de Música Maestro Wilson Fonseca, a qual juntamente com o apoio da Fundação Carlos Gomes vem desenvolvendo suas atividades e estudos musicais na região até os dias atuais, atendendo a cerca de 300 alunos a partir dos 4 anos de idade.

Atualmente, a Escola de Música Maestro Wilson Fonseca ministra aulas musicais práticas e teóricas semanais em suas dependências, desenvolve pesquisas, faz apresentações folclóricas e artísticas regionais, aulas de dança e teatro. Mantém grupos de diversas formações musicais como o Grande Coral, o Coral de Flauta Doce, o Grupo de Madeiras, o Grupo de Metais, o Grupo de Percussão, a Big Band e a Orquestra Jovem Wilson Fonseca. Atualmente a Escola de Música é dirigida por Agostinho Fonseca, filho do maestro Wilson Fonseca.

Wilson Fonseca é personalidade importante para o contexto histórico da região do Tapajós, onde se destacou não apenas pela sua competência musical, mas também por seu esforço em levar conhecimentos musicais à população santarena.

Para Aliverti:

Bach e Beethoven, Pixinguinha e Mozart, Wilson Fonseca e Waldemar Henrique, todos usaram as mesmas ferramentas para compor. Talvez o fato de que tal música cumpra um papel naquela sociedade é mais que suficiente e necessário para o seu estudo. Mesmo assim é possível que alguém considere que Isoca tenha cometido uma falha por não ter tido a ousadia de sair de sua terra para alçar vôos mais altos nos “grandes centros”. Sabe-se muito bem que a

¹² Órgão responsável pela política musical no Estado do Pará. Na capital, mantém cerca de 1.800 alunos no Conservatório Carlos Gomes e, no interior, através dos Polos, cerca de 5.000 alunos. Atualmente é presidida pelo Professor e pianista Paulo José Campos de Melo.

cultura brasileira não se resume aos grandes centros. Ela acontece também na periferia do país de maneira natural, rica em informações para futuras investigações, com potencial humano cheio de valor e entusiasmo, lúcido para optar se quer sair ou não de sua região (ALIVERTI, 2003, p. 49).

Wilson Fonseca é um dos grandes nomes da música no Pará e um dos maiores expoentes da música em Santarém, seja pela sua vasta produção musical, a qual aborda os mais diversificados temas, ou pelos seus esforços durante décadas em movimentar o meio musical mocoorongu. Porém, apesar de toda sua produção e importância, poucas são as pesquisas no meio acadêmico que tratam sobre Isoca e sua música.

Ao longo de sua vida, Wilson Fonseca criou e participou de inúmeros grupos musicais, compondo sempre para as necessidades mais imediatas do grupo em questão. No I volume de sua *Obra Musical* foram registradas 60 obras para coral. No II volume, dedicado às músicas sacras, há 11 missas completas e mais 138 músicas catalogadas. No III volume, datado de 1984, que engloba valsas, modinhas, toadas, tangos e canções, Isoca possui 58 valsas e 33 obras dentre modinhas, toadas, tangos e canções.

Ainda nesta coletânea, segundo levantamento feito na mesma época dessas edições, havia uma previsão inicial de 6 volumes para suas obras, porém, posteriormente, foram redistribuídos em 10 volumes, assim descritos: IV Volume para Orquestra, Trios e Duetos; V Volume para Banda, com dobrados do nº 1 ao 10; VI Volume para Banda, com dobrados do nº 11 ao 20; VII Volume para Banda, com dobrados do nº 21 ao 27 e marchas para procissões; VIII Volume para Banda, com gêneros diversos; IX Volume para sambas, marchas, fox e boleros; e X Volume para gêneros diversos. Isto tudo fora os inúmeros arranjos feitos para as mais variadas formações, que não estão catalogados e somente guardados nos arquivos da família Fonseca.

A seguir apresentamos uma relação dos arranjos e obras compostas pelo maestro:

TÍTULO	GÊNERO	INSTRUMENTAÇÃO	ANO
Ah! Se eu pudesse	Modinha	Canto e Piano	1931
Beatrice	Valsa	Piano	1931
Teu sorriso	Tango	Piano	1931
Um sonho que se tornou realidade	Valsa	Piano	1932
Amar e beijar	Fox – canção	Canto e Piano	1933
Desventura de um coração	Valsa lenta	Piano	1933
Eterno sonho	Fox – trot	Canto e piano	1933
Garotas modernas	Fox – blue	Canto e piano	1933
Glória da raça	Samba	Canto e piano	1933
Léa	Valsa lenta	Piano	1933
Samba (Entra no samba)	Samba – maxixe	Canto e piano	1933
Sempre a sorrir	Valsa lenta	Piano	1933
Teu amor... e nada mais	Fox – canção	Canto e piano	1933
Canção de Diana (Bailado das Escravas)	Valsa	Canto e piano	1934
Desolação	Tango – canção	Canto e piano	1934
Foi saudade	Samba – canção	Canto e piano	1934
Juro! É só você...	Marcha	Canto e piano	1934
Minha eterna adoração	Valsa	Canto e piano	1934
Noite de encantos	Fox – trot	Canto e piano	1934
Perto de você	Tango	Piano	1934
Floristas	Valsinha	Canto e piano	1935
Frei Ambrósio – Nº 3	Dobrado	Banda	1935
Hino ao 13 de maio	Hino – Marcha	Banda	1935
Horas felizes	Fox – trot	Piano	1935
Isto não é amor	Fox – trot	Canto e piano	1935
Luís Barbosa – Nº 4	Dobrado	Banda	1935
Pérola do Tapajós	Valsa	Canto e piano	1935
Quando sofre o coração	Valsa	Canto e piano	1935
Rosa Sagrada – Nº 1	Marcha para procissões	Banda	1935
Vinha a lua surgindo	Fox – trot	Canto e piano	1935
Alma renovada	Valsa	Canto e piano	1936
Amor é doce promessa	Fox – trot	Canto e piano	1936
“Centro Recreativo”	Hino marcha	Canto e piano	1936
Interrogação	Tango	Canto e piano	1936
Ladainha de Nª Senhora – Nº 1	Sacra	2 v.i. e órgão	1936
Marcha Fúnebre Nº 1	-	Banda	1936
Ôlho – de – boto	Revista Fantasia	-	-
I – Bailado das escravas	Valsa bailado	Canto e piano	1936
II – Hino Triunfal em honra do Imperador	Marcha – hino	Canto e piano	1936
III – Fuzarca (Ôlho –de – Bôto)	Marcha	Canto e piano	1936
IV – Esquerda e Direita	Marcha – dueto	Canto e piano	1936
VII – Cachaça	Samba	Canto e piano	1936
VIII – Pratos regionais	Samba	Canto e piano	1936
IX – Eleve nos nossos louvores	Marcha	Canto e piano	1936
X – Valsa das ondinas	Valsa – bailado	Canto e piano	1936
XI – Picolé	Marcha	Canto e piano	1936

XII – Melindrosa e matuta	Valsa – dueto	Canto e piano	1936
XIII – Os boateiros	Cegarrega	Canto e piano	1936
XIV – Cheiro de garrafa	Samba	Canto e piano	1936
XV – Papagaio de papel	Marcha	Canto e piano	1936
XVI - Elogios à mulata	Samba	Canto e piano	1936
Que pedaço!...	Cançoneta	Canto e piano	1936
Quero um grande amor	Valsa	Canto e piano	1936
Raimundo Fona – Nº 5	Dobrado	Banda	1936
Recordar	Fox – trot	Canto e piano	1936
Rosa de Inverno	Valsa	Canto e piano	1936
Rosa que eu colhi	Valsa	Canto e piano	1936
Saudade	Samba – canção	Canto e piano	1936
Tempo Feliz	Samba – canção	Canto e piano	1936
Tentações	Marcha	Canto e piano	1936
Um Lugarzinho pra você	Fox – canção	Canto e piano	1936
Coração em leilão	Marcha	Canto e piano	1937
Há em tudo uma ilusão	Fox – trot	Canto e piano	1937
Hino do “Colégio Barão do Rio Branco”	Hino	Canto e piano	1937
Hino Eucarístico	Sacra	1 voz e órgão	1937
Zangas de amor	Fox – trot	Canto e piano	1937
Áita	Valsa	Piano	1938
Alegria	Marcha	Canto e piano	1938
Joaquim Toscano – Nº 6	Dobrado	Banda	1938
Amor de sonho	Valsa	Canto e piano	1939
Do tempo que passou	Fox – trot	Canto e piano	1939
Fonseca Júnior – Nº 2	Marcha para procissões	Banda	1939
Lá muito além vai um passado	Fox – trot	Canto e piano	1939
Ninguém resiste	Samba	Canto e piano	1939
Perfume	Fox – trot	Canto e piano	1939
Rosilda	Valsa	Canto e piano	1939
Só no Carnaval	Marcha	Canto e piano	1939
Só quero ver o jeito dela...	Samba	Canto e piano	1939
Você vai sofrer como eu!	Samba	Canto e piano	1939
Cidade – sorriso	Samba	Canto e piano	1940
Dois de agosto	Marcha	Piano	1940
Linda boneca	Marcha	Canto e piano	1940
Na hora do adeus	Fox – trot	Canto e piano	1940
Vinte de fevereiro – Nº 7	Dobrado	Banda	1940
Você me deixou sozinho	Marcha	Canto e piano	1940
Catorze de Novembro – Nº 8	Dobrado	Banda	1941
Coisas de amor (Dinorá)	Marcha	Canto e piano	1941
Pernambucana	Marcha	Canto e piano	1941
Santarém	Marcha	Canto e piano	1941
Amazônia	Samba estilizado	Canto e piano	1942
Dezessete de Novembro – Nº 9	Dobrado	Banda	1942
Lira adormecida	Valsa lenta	Piano	1942
Quero amar	Marcha	Canto e piano	1942
Reviver de um amor	Fox – trot	Canto e piano	1942
Salete	Valsa	Canto e piano	1942
Sou feliz	Fox – trot	Canto e piano	1942
Chegou a hora	Marcha	Canto e piano	1943
Minha terra	Marcha	Canto e piano	1943

Promessas de mulher	Samba	Canto e piano	1943
Quebra, nêga! ...	Maxixe	Canto e piano	1943
Quem foi?	Marcha	Canto e piano	1943
Uma valsa para você	Valsa – serenata	Piano	1943
Vou dizer-te adeus	Fox – canção	Canto e piano	1943
Wilmar Fonseca – Nº 10	Dobrado	Banda	1943
Santarém	Grande marcha	Piano a 4 mãos	1944
Congregação Mariana	Marcha para procissões	Banda	1945
Dezesseis de agosto	Marcha	Piano	1945
Inspiração do além	Valsa lenta	Piano	1945
José Agostinho – Nº 12	Dobrado	Banda	1945
Lira Partida	Valsa Lenta	Piano	1945
Morena Arisca (O trovador)	Canção	Canto e piano	1945
Pedido a São João	Marcha	Canto e piano	1945
Santarém – bela princesa – I	Samba	Canto e piano	1945
Souvenir	Fox – Canção	Canto e piano	1945
Tantum ergo	Sacra	1 voz e órgão	1945
Wilde Fonseca – Nº 11	Dobrado	Banda	1945
Eu quero um casamento	-	-	1946
Felisbela Sussuarana – Nº 1	-	-	1946
Il Guarany (Protofonia / Carlos Gomes)	-	Piano a 4 mãos	1946
Muito Obrigado	Marcha	Canto	1946
Não sou de Pernambuco	Frevo	Piano	1946
Euterpe – Jazz	Marcha	Piano	1947
Evocação	Valsa	Piano	1947
Fátima	Valsa Lenta	Piano	1947
Temeroso	Choro	Flauta e piano	1947
Campanha Eleitoral de Moura Carvalho	Marcha	Canto	1947
Ave Maria (texto em latim)	Sacra	2 v.i. e órgão	1948
Canção da Saudade	Canção	4 v.m. a seco	1948
Centenário de Santarém	Abertura Sinfônica	Orquestra	1948
Good by my girl	One – step	Piano a 4 mãos	1948
Il Guarany (Protofonia/Carlos Gomes)	---	Orquestra	1948
Lua Branca	Canção	Canto e Piano	1948
Maio em Valsa	Valsa Lenta	Piano	1948
Maria de Lourdes	Valsa	Piano	1948
Não me apresse	Choro	Flauta e piano	1948
Lira Partida	Valsa	Orquestra	1948
Alma doente	Canção	Canto e Piano	1949
Boa noite	Marcha	Canto e Piano	1949
Canção de minha saudade	Canção	Canto e Piano	1949
Casinha de meus pais (Acalanto)	Modinha	Canto e Piano	1949
Garganta de ouro	Valsa	Canto e Piano	1949
Japonesa do Brasil	Marcha	Canto e Piano	1949
Lucia de Lamermoor (Donizetti)	Finale último	Orquestra	1949
Maria de Lourdes	Bolero	Canto e Piano	1949
Que não falte o Carnaval...	Samba	Canto e Piano	1949

Samaritana (Juruti)	Canção	Canto e Piano	1949
Santarém – bela princesa – II	Samba	Canto e Piano	1949
“Seu” Chiquinho	Marcha	Canto e Piano	1949
Ma petite valse	Valsa	Canto e Piano	1950
Ave Maria (canon infinito)	Sacra	4 v. i. à capela	1951
Canto de despedida dos humanistas de 1951 (D. Armando / S. Clara)	Hino	Canto	1951
Do poema de minha tristeza	Canção	Canto e Piano	1951
Memória de Frei Ambrósio	Marcha Fúnebre	Orquestra / Piano	1951
Mensagem	Valsa	Piano	1951
Missa “Mater Imaculada” (latim)	Sacra	4 v. m. e órgão	1951
Nas palhas do presépio	Sacra	2 v. i. e órgão	1951
Santarém por – de – sol Nº 1	Noturno	Piano	1951
Sonatina – Nº 1	Sonatina	Piano	1951
Tantum ergo (latim)	Sacra	4 v. m. à capela	1951
Dr. Alcântara Madeira – Nº 2	Dobrado	Banda	1952
Livro Sagrado	Sacra	1 voz e órgão	1952
Missa i.h. Sancti Joseph (latim)	Sacra	3 v. m. e órgão	1952
Saudação ao Sr. Bispo	Sacra	4 v. m. à capela	1952
Hino do Cinquentenário da Prelazia de Santarém	Sacra	1 voz e órgão	1953
Um poema de amor	Bolero	Canto e piano	1953
Ave Maria (latim)	Sacra	3 v. m. à capela	1954
Hino Eucarístico	Sacra	4 v. m. à capela	1954
Hino à Imaculada Conceição	Sacra	4 v. m. à capela	1954
Ladainha de Nª Senhora Nº 2 (latim)	Sacra	2 v. i. e órgão	1954
Lenda do Bôto	Folclórica	Canto e piano	1954
Natal! ... Que nome santo!	Sacra	4 v. m. à capela	1954
Nossa Senhora Aparecida	Sacra	1 voz e órgão	1954
MARIA, NOSSA CANÇÃO ¹³	Sacra	4 v. m. à capela	1954
1 – Ave Maria	Sacra	4 v. m. à capela	1954
2 – Magnificat	Sacra	4 v. m. à capela	1954
3 – Salve, Regina	Sacra	4 v. m. à capela	1954
4 – Salve, Mater!	Sacra	4 v. m. à capela	1954
5 – Ave, Regina Coelorum!	Sacra	4 v. m. à capela	1954
6 – Salve, Regina Coelorum!	Sacra	4 v. m. à capela	1954
7 – Ó Santíssima	Sacra	4 v. m. à capela	1954
8 – Ó Gloriosa Virginum!	Sacra	4 v. m. à capela	1954
9 – Maria, Mater Gratiae!	Sacra	4 v. m. à capela	1954
10 – Audi, precor!..	Sacra	4 v. m. à capela	1954
11 – Omni Die...	Sacra	4 v. m. à capela	1954

¹³ Hinos compostos em Honra da Virgem Maria.

12 – Ave Sanctum..	Sacra	4 v. m. à capela	1954
13 – Concordia Laetitia...	Sacra	4 v. m. à capela	1954
14 – Memorare	Sacra	4 v. m. à capela	1954
15 – Sanctorum Ágmina	Sacra	4 v. m. à capela	1954
16 – Ave, Maria	Sacra	4 v. m. à capela	1954
17 – Canção do Mariano	Sacra	4 v. m. à capela	1954
18 – Invocação	Sacra	4 v. m. à capela	1954
19 – Mês de Maio	Sacra	4 v. m. à capela	1954
20 – Maria mãe celeste	Sacra	4 v. m. à capela	1954
21 – Nome de Maria	Sacra	4 v. m. à capela	1954
22 – Maria, Mãe de Deus	Sacra	4 v. m. à capela	1954
23 – Adeus, Mãe!	Sacra	4 v. m. à capela	1954
Maria das Dores	Valsa	Piano	1955
Missa i. h. Sancti Augustini (latim)	Sacra	4 v. m. à capela	1955
Noite Feliz (Gruber)	Sacra	4 v. m. à capela	1955
Oito anos de Liliam	Valsa	Piano	1955
Ó Salutaris Hostia (latim)	Sacra	4 v. m. à capela	1955
Plínio Salgado	Marcha	Canto	1955
Veni Creator (latim)	Sacra	4 v. m. à capela	1955
Bernadete	Valsa	Canto e piano	1956
Canção do Colono	Hino	Canto	1956
Canto de Adeus das ginásianas finalistas do “Santa Clara”	Hino	Canto	1956
Hino das finalistas do Curso Pedagógico do “Santa Clara”	Hino	Canto	1956
Hino a Sant’Ana	Sacra	4 v. m. à capela	1956
In Conceptione Immaculata Virginis	Sacra	4 v. m. à capela	1956
Messe	Hino	Canto	1956
Missa i. h. S. Annae	Sacra	4 v. m. à capela	1956
Missa de Requiem (com Libera-me)	Sacra	4 v. m. à capela	1956
Requiem aeterna	Sacra	4 v. m. à capela	1956
Santo Isidoro Lavrador	Sacra	Canto 1 voz	1956
Ave Maria (latim)	Sacra	Tenor e órgão	1957
Conceição	Valsa	Piano	1957
Ecce Sacerdos Magnus (latim)	Sacra	4 v. m. e órgão	1957
Hino de despedida das humanistas de 1957 “Santa Clara”	Hino	Canto	1957
Missa “Maria, Cantio Nostra”	Sacra	4 v. m. e órgão	1957
Amo o Brasil	Marcha	Canto	1958
Ana Helena	Valsa	Canto e piano	1958
Anjo, só anjo	Modinha	Canto	1958
Canção da Santarena	Canção	Canto e piano	1958
Definição da saudade	Modinha	Canto	1958
Escoteiro	Marcha	Canto	1958
Hino do Fim	Hino	Canto	1958
Hino ao Maranhão	Hino	Canto	1958
Hino a Nª Sª da Saúde	Sacra	Canto	1958
Meu Paizim	Valsinha	Canto	1958
Nª Sª da Saúde (do Lago Grande)	Sacra	Canto	1958

SANTARÉM BRINCANDO DE RODA ¹⁴	Folclore	Canto	1958
1 – Os olhos de Maria	Folclore	Canto	1958
2-Laranjas Maduras	Folclore	Canto	1958
3 – Sapatinho Branco	Folclore	Canto	1958
4 – Ó que noite tão bonita	Folclore	Canto	1958
5 – Papai amarrou meus olhos	Folclore	Canto	1958
6 – Capelinha de melão	Folclore	Canto	1958
7 – A pombinha voôu	Folclore	Canto	1958
8 – Esquidon, lê lê	Folclore	Canto	1958
9 – Casinha de Sapé	Folclore	Canto	1958
10 – Margarida	Folclore	Canto	1958
11 – Marujos	Folclore	Canto	1958
12 – Carrapateiro	Folclore	Canto	1958
13 – Sereno da meia – noite	Folclore	Canto	1958
14 – Você gosta de mim?	Folclore	Canto	1958
15 – Que lindo botão de rosa!	Folclore	Canto	1958
16 – Braquinha de najá (Carambola)	Folclore	Canto	1958
17 – Senhora dona Sancha	Folclore	Canto	1958
18 – Quase que eu perco o Baú	Folclore	Canto	1958
19 – Pai Francisco	Folclore	Canto	1958
20 – Lá na Ponte da Vinhaça	Folclore	Canto	1958
21 – A barca virou	Folclore	Canto	1958
22 – Carneirinho carneirão	Folclore	Canto	1958
23 - Cravo brigou com a Rosa	Folclore	Canto	1958
24 – Eu fui no Itororó	Folclore	Canto	1958
25 – Escravos de Jó	Folclore	Canto	1958
26 - Atirei o pau no gato	Folclore	Canto	1958
27 – Pirolito	Folclore	Canto	1958
28 – Vem cá, Sirirí	Folclore	Canto	1958
29 – Xô!... Passarinho	Folclore	Canto	1958
30 – Lagarta pintada	Folclore	Canto	1958
31 – O Segredo da Tia Chica	Folclore	Canto	1958
32 – Bom vaqueiro (Bom barqueiro)	Folclore	Canto	1958
33 – Aonde vais, morena?	Folclore	Canto	1958
34 – Mamãe mandou fazer (Mariquinha)	Folclore	Canto	1958
35 – Pescador da Barquinha	Folclore	Canto	1958
36 – Já fui escravo, sou liberto	Folclore	Canto	1958
37 – A pretinha d’Angola	Folclore	Canto	1958
38 – Ó dona Lili	Folclore	Canto	1958
39 – A dança da carranquinha	Folclore	Canto	1958

¹⁴ 50 Cantigas de roda infantis, recolhidas em Santarém – Pará, observadas as variantes locais.

40 – Esta menina que está na roda	Folclore	Canto	1958
41 – Pandeiro vai, pandeiro vem	Folclore	Canto	1958
42 – Bela Condessa	Folclore	Canto	1958
43 – Menina do Conde Marquês	Folclore	Canto	1958
44 – Pião	Folclore	Canto	1958
45 – Lá vem bacalhau	Folclore	Canto	1958
46 – Ciranda, ó cirandinha	Folclore	Canto	1958
47 – Genoflê – genoflá	Folclore	Canto	1958
48 – Larão, larão, larito	Folclore	Canto	1958
49 – Dominé	Folclore	Canto	1958
50 – Eu sou pobre, pobre, pobre	Folclore	Canto	1958
Ave Maria (latim)	Sacra	1 voz e órgão	1959
Elegia a Joaquim Toscano	Canção	Canto e Piano	1959
Hino de despedida ao Grupo Escolar “Frei Ambrósio”	Hino	Canto	1959
Nossa Bandeira	Marcha	Canto	1959
Santarém, cidade do amor	Canção	Canto e Piano	1959
Toada do coração	Toada	Canto e Piano	1959
Canção de minha saudade	Canção	4 v. m. e piano	1960
Maria de Jesus	Valsa	Piano	1960
Vamos remar, meu bem	Toada	Canto e Piano	1960
Amazônia	Samba	4 vozes mistas	1961
Canto Triunfal a Santa Cecília	Hino	4 v. m. e Piano	1961
Cuias de Santarém	Samba	4 v. m. e Piano	1961
Hino do cinquentenário da Pia União das Filhas de Maria	Hino	4 v. m. e Piano	1961
Hilário Patureba	Samba	4 v. m. e Piano	1961
Hino do “Côro da Catedral de Santarém”	Hino	4 v. m. e Órgão	1961
Lenda do Bôto	Folclore	4 v. m. e Piano	1961
Lenda da Mandioca	Folclore	4 v. m. e Piano	1961
Memorare (Lembraivos)	Sacra	2 vozes iguais	1961
Morena arisca	Canção	4 v. m. e Piano	1961
Campanha Eleitoral de Klautau	Marcha	Canto	1961
Pratos Regionais	Samba	4 v. m. e Piano	1961
Santarém – bela princesa – II	Samba	4 v. m. e Piano	1961
Santarém, cidade do amor	Canção	4 v. m. e Piano	1961
Saudade	Rapsódia	Canto	1961
Terra querida	Canção	Canto e Piano	1961
Terra querida	Canção	4 v. m. e Piano	1961
Toada do coração	Toada	4 v. m. e Piano	1961
Vamos remar, meu bem	Toada	4 v. m. e Piano	1961
Bodas Sacerdotais de D. Floriano	Hino	Canto	1962
Saudação a D. Floriano	Hino – marcha	Canto	1962
Canção da Santarena	Canção	4 v. m. e Piano	1963
Cantando buscamos a glória de nossa cidade	Cantata	4 v. m. e Piano	1963
Chinela e xodó	Samba – maxixe	4 v. m. e Piano	1963

Chinela e xodó	Samba – maxixe	4 v. m. e Banda	1963
Dança do Tipiti	Coreografia	Canto e Piano	1963
Hino ao 13 de maio	Hino – marcha	Banda	1963
Maria Ivany	Valsa	Canto e Piano	1963
Missa a São Vicente (latim)	Sacra	4 v. m. e Órgão	1963
Missão a São Vicente - português	Sacra	4 v. m. e Órgão	1963
Jubileu Sacerdotal de D. Tiago	Hino	Canto	1963
Hino de Santarém	Hino	4 v. m. e Piano	1963
Hino de Santarém	Hino	4 v. m. e Banda	1963
Valsa dos Quinze anos	Valsa	Canto e Piano	1963
Açaí	Canção	4 v. m. e Piano	1964
Aquarela Brasileira (Ary Barroso)	Samba	3 v. i. a seco	1964
Aquarela Brasileira (Ary Barroso)	Samba	4 v. m. a seco	1964
Dr. Everaldo Martins – Nº 13	Dobrado	Banda	1964
Nome Santo de Mãe	Canção	Canto e Piano	1964
Sete de Setembro – Nº 14	Dobrado	Banda (arranjo)	1964
Velho Dobrado – Nº 15	Dobrado	Banda (arranjo)	1964
Célia	Valsa	Canto e Piano	1965
Cidade – sorriso	Samba	4 v. m. e Piano	1965
Hino do Jubileu do “Santa Clara”	Hino	Canto	1965
Hino do Clube Paroquial Imaculada Conceição	Hino	Canto	1965
Hino ao Comércio	Hino	Canto e Piano	1965
Minha Terra	Marcha	3 v. m. a seco	1965
Olhando de longe...	Hino	Canto	1965
Prova infalível	Noturno	Canto e Piano	1965
Trimazô	Valsa	Canto	1965
Um poema de amor	Bolero	3 v. m. a seco	1965
Vou dizer-te adeus	Fox – canção	3 v. m. a seco	1965
Canção da “Vera Paz”	Canção	Canto e Piano	1966
Canção da “Vera Paz”	Canção	3 v. i. a seco	1966
Canção da “Vera Paz”	Canção	4 v. m. e Piano	1966
Como é bom ser monitor	Marcha	Canto	1966
Hino da Escola Normal “Maria Goreti” (Oriximiná)	Hino	Canto	1966
Oração do amor (S. Francisco de Assis)	Sacra	3 v. m. a seco	1966
Adeus do Seresteiro	Valsa	Canto e Piano	1967
Profº Antonio Carvalho Nº 17	Dobrado	Banda	1967
Canção para o Dia das Mães	Canção	Canto	1967
Feira Santarena	Folclore	Canto e Piano	1967
Glória de um trovador	Samba	Canto e Piano	1967
O Guarani (Cerimonia ballo e passo Selvaccio) – Carlos Gomes	--	Piano a 4 mãos	1967
Mocorongo Nº 16	Dobrado	Banda (arranjo)	1967

NOS BRAÇOS DA MAMÃE ¹⁵	Folclore	Canto	1967
1 – Tana, tana, tana	Folclore	Canto	1967
2 – Sapo cururu	Folclore	Canto	1967
3 – Uruá	Folclore	Canto	1967
4 – Palminhas e palminhas	Folclore	Canto	1967
5 – Acirdei de madrugada	Folclore	Canto	1967
6 – Ninai, meu menino	Folclore	Canto	1967
7 – Murucututu	Folclore	Canto	1967
8 – bão, ba-la-lão	Folclore	Canto	1967
9 – Serra, serra, serrador	Folclore	Canto	1967
10 – Berruguinha do campo	Folclore	Canto	1967
Jubileu Sacerdotal de D. Tadeu	Hino	2 vozes iguais	1967
Cabocla Tapajônica	Marcha – rancho	Canto e Piano	1968
Extremo consolo	Bolero	Canto e Piano	1968
Madre língua Portuguesa	Canção	3 v. i. a seco	1968
Quando canta o Uirapurú	Canção	Canto e Piano	1968
Saudade da seresta	Modinha	Canto e Piano	1968
Sonho predileto	Canção	Canto e Piano	1968
Sonho predileto	Canção	4 v. m. e Piano	1968
Crianças Brasileiras	Cançoneta	Canto	1969
Fofocas do cursilho	Samba	Canto	1969
Hino do “Grêmio do Ginásio Batista”	Hino	Canto	1969
Hino do Jubileu áureo do “São José”	Hino	Canto	1969
Missa nova (português)	Sacra	1 voz, órgão, guitarra e baixo	1969
Hino do “São Raimundo Esporte Clube”	Hino	Canto e Piano	1969
Canto das Domadoras ¹⁶	Hino	Canto	1970
Hino do Jubileu áureo do Ginásio N ^a S ^a da Conceição – Monte Alegre/Pa	Hino	2 vozes iguais	1970
Meu oásis de amor	Fox oriental	Canto e Piano	1970
Hino da Festa de N ^a S ^a da Conceição	Hino	Canto e Piano	1971
Hino do 8º B.E.C.	Hino	Canto e Piano	1971
Hino do grupo escolar “frei Ambrósio”	Hino	Canto e Piano	1971
Lila Rosa	Valsa	Piano	1971
Hino da Escola Normal “Sant’Ana” Itaituba/Pa	Hino	Canto	1972
Hino do Seminário São Pio X (Belém)	Hino	2 vozes iguais	1972
Peixada na praia	Toada – Lundu	Canto e Piano	1972
Turbilhão de Flores	Valsa	Canto e Piano	1972
Acalanto – Vicente Fonseca	Acalanto	Vozes femininas e orquestra	1972
Ave Maria (latim)	Sacra	Soprano ou Tenor, órgão e	1972

¹⁵ 10 cantigas de ninar recolhidas em Santarém – Pará, observadas as variantes locais, segundo o maestro Wilson Fonseca.

¹⁶ Lions de Oriximiná;

		orquestra	
Be-lém, Be-lém	Canto Triunfal	4 v. m. e orquestra	1972
Ecce Sacerdos Magnus	Sacra	4 v. m. órgão e orquestra	1972
Lenda do Bôto	Folclore	4 v. m. e orquestra	1972
Missa “Mater Immaculata” (Benedictus)	Sacra	4 v. m. órgão e orquestra	1972
Missa a São Vicente (Sanctus)	Sacra	4 v. m. órgão e orquestra	1972
Quando canta o Uirapurú	Folclore	4 v. m. e orquestra	1972
Hino de Santarém	Hino	4 v. m. e orquestra	1972
Centenário de Santarém	Abertura Sinfônica	Orquestra	1972
Adeus, “Vera Paz”	Canção	Canto e Piano	1973
Calouros do amor	Valsa	Canto e Piano	1974
Canção de minha saudade	Canção	3 v. i. a seco	1974
Canção do Forasteiro	Samba	3 v. i. a seco	1974
Canção do Obreiro	Hino	Canto	1974
C. I. P. M.	Hino	Banda	1974
Fernando Guilhom – Nº 18	Dobrado	Banda	1974
Hino do II Congresso Eucarístico de Santarém	Hino	Banda	1974
Lenda da mandioca	Folclore	1 voz e órgão	1974
Peixada na praia	Toada – lundu	4 v. i. a seco	1974
Peixada na praia	Toada – lundu	4 v. m. a seco	1974
Sete de setembro	Dobrado	Piano a 4 mãos	1974
Toada do coração	Toada	3 v. i. a seco	1974
Vamos remar, meu bem	Toada	3 v. i. a seco	1974
Adeus, “Vera Paz”	Canção	4 v. m. e Piano	1975
Belém de Nazaré	Toada	4 v. m. e Piano	1975
Cabocla Tapajônica	Marcha	3 v. m. e Piano	1975
1 - Benção de Ramos	Sacra	4 v. m. a seco	1975
2 - Distribuição dos Ramos	Sacra	4 v. m. a seco	1975
3 - Cristo vence!	Sacra	4 v. m. a seco	1975
4 - Meditação	Sacra	4 v. m. a seco	1975
5 - Aclamação	Sacra	4 v. m. a seco	1975
6 - Aleluia	Sacra	4 v. m. a seco	1975
7 - A terra tremeu	Sacra	4 v. m. a seco	1975
8 - Amém Maior	Sacra	4 v. m. a seco	1975
9 - Todas as vezes	Sacra	4 v. m. a seco	1975
Cheiro de Garrafa	Samba	4 v. m. e Piano	1975
Curupira	Folclore	4 v. m. e Piano	1975
Hino do Centenário de D. Frederico Costa	Hino	4 v. m. e Piano	1975
Hino do Centenário do SESI	Hino	Canto	1975
Hino do “Coral de Santarém”	Hino	4 v. m. a seco	1975
Luciano Santos – Nº 19	Dobrado	Banda	1975
Missa “Caminhar Juntos”	Sacra	1 voz	1975
Puçanga	Batuque	4 v. m. e Piano	1975
Quando canta o Uirapuru	Folclore	4 v. m. e Piano	1975
Terra da Liberdade (Samba-enredo)	Samba	Canto	1975
Aleluia	Fox	4 v. m. a seco	1976
Ave Maria (latim)	Sacra	4 v. m. a seco	1976
Barca	Folclore	4 v. m. a seco	1976
Besouro	Folclore	4 v. m. a seco	1976

Camaleão	Folclore	4 v. m. a seco	1976
Cabocla Tapajônica	Marcha	3 v. m. e Piano	1976
Canção do forasteiro	Samba	4 v. m. e Piano	1976
Canta, Brasil!	Samba	4 v. m. a seco	1976
Dudu Almeida – Nº 20	Dobrado	Banda	1976
Feira da Cultura Popular	Lundu	Canto	1976
Hino do Coral da Comunidade de Serra Grande (Ituqui)	Hino	Canto	1976
Hino de Monte Alegre	Hino	Canto e Piano	1976
Lenda do Bôto	Folclore	4 v. i. a seco	1976
Marlena	Valsa	Canto e Piano	1976
Minha Terra	Marcha	3 v. m. e Piano	1976
Missa Breve (português)	Sacra	1 voz	1976
Missa dos votos perpétuos	Sacra	---	1976
Para a Missa do Natal: 1 – Ofertório	Sacra	2 vozes desiguais	1976
Para a Missa do Natal: 1 – Comunhão	Sacra	4 v. m. a seco	1976
Peixada na praia	Toada	4 v. m. e Piano	1976
Quem sabe? (Carlos Gomes)	Canção	4 v. m. a seco	1976
Santarém brincando de roda	Folclore	4 v. m. a seco	1976
Santo	Sacra	4 v. m. a seco	1976
Terra do amor (Samba-enredo)	Samba	Canto	1976
Um poema de amor	Bolero	3 v. m. e Piano	1976
Eula	Valsa	Piano	1977
Galope	Valsa	Banda	1977
Hino de Almeirim	Valsa	Canto	1977
Hino da Escola “Janelinha do Saber”	---	Canto	1977
Hino do Ginásio Normal “Imaculada Conceição” (Monte Alegre)	---	Canto	1977
Hino do Sindicato dos Estivadores de Santarém	---	Canto	1977
Santarém brincando de roda – Nº 2	---	4 vozes mistas	1977
Santarém brincando de roda – Nº 3	---	4 vozes mistas	1977
Saudade	Rapsódia	4 v. m. e Piano	1977
Hino a Santo Antônio	Sacra	Canto	1978
Responso Milagroso	Sacra	4 vozes mistas	1978
Canção de Alter do Chão	Toada	Canto e Piano	1979
Canção de Alter do Chão	Toada	4 vozes mistas	1979
Confederados	Dobrado	Banda	1979
Lundu	---	Banda	1979
Nelaíta	Valsa	Piano	1979
Polyana	Valsa	Canto e Piano	1979
Polyana	Valsa	Banda	1979
Soena Triste	Valsa	Piano	1979
Canção de Monte Alegre	Marcha – rancho	Canto	1980
Hino da Festa de N. S. das Graças	Sacra	Canto	1980
Hino da Festa de S. Antônio de Lisboa	Sacra	Canto	1980

Hino do MOJOSAN	Hino	Canto	1980
Hino do III Congresso Eucarístico de Santarém	Hino	Canto e Piano	1980
Juliano Wilson Nº23	Dobrado	Banda	1980
Lia Rosa	Valsa	Piano	1980
Lundu	Trio	Flauta/Cello/Piano	1980
Piracaia é poesia	Toada	Canto e Piano	1980
Piracaia é poesia	Toada	Banda	1980
Quando canta o uirapuru	Trio	Flauta/Cello/Piano	1980
Samaritana	Trio	Flauta/Cello/Piano	1980
Servas Inúteis	Hino	Canto e Piano	1980
Arpejando	Chôro – estudo	Clarineta e Piano	1981
Diana	Valsa	Piano	1981
Hino da escola “Princesa Isabel”	Hino	Canto	1981
Hino da escola “Richard Henington”	Hino	Canto e Piano	1981
Mimi Paixão Nº 25	Dobrado	Banda	1981
Não me apresse	Chôro – estudo	Flauta/Clar/Fagote	1981
Netinho – Nº 26	Dobrado	Banda	1981
Perípio Cardoso – Nº 24	Dobrado	Banda	1981
Prova Infalível	Noturno	Violino e Piano	1981
Santarém pôr-de-sol	Noturno	Violino e Piano	1981
Temeroso	Chôro – estudo	Violino e Piano	1981
Valsinha em si menor	Valsa	Piano	1981
Valsinha em si menor	Trio	Flauta/Cello/Piano	1981
Vicente Filho – Nº27	Dobrado	Banda	1981
Hino da “Associação Beneficente dos operários de Alenquer”	Hino	Canto e Piano	1982
Hino da “Escola Alberico Mendes de Novoa”	Hino	Canto e Piano	1982
Hino da “Escola Antonio Belo de Carvalho”	Hino	Canto e Piano	1982
Hino Eucarístico	Hino	Canto e Piano	1982
Hino de 20 anos do “Colégio Álvaro Adolfo da Silveira”	Hino	Canto e Piano	1982
“In Memoriam”	Hino	4 vozes mistas	1982
Saci Perere	Canção	Canto e Piano	1982
Bettendorf – Nº 28	Dobrado	Banda	1983
Bodas de Ouro	Valsa	Canto e Piano	1983
Do poema da minha tristeza	Dueto	Flauta, cello e Piano	1983
Hino do “Colégio Pedro Álvares Cabral”	Hino	Canto e Piano	1983
Banda do Bôto	Trio	Flauta,cello e piano	1983
Hino da “Escola Barão de Tapajós”	Hino	Canto e Piano	1983
Hino da “Escola Pe. Manuel Albuquerque”	Hino	Canto e Piano	1983
Saci Perere	Trio	Flauta,cello e piano	1983
Suite Junina	Trio	Flauta,cello e piano	1983
Acalanto	Trio	2 violinos e Piano	1984
Barão de Santarém – Nº 29	Dobrado	Banda	1984
Camila	Valsa	Canto e Piano	1984
Fátima	Trio	2 violinos e Piano	1984

Hino do Cinquentenário de Belterra	Hino	Canto e Piano	1984
Hino do Cinquentenário de Belterra	Hino	Banda	1984
Hino da “Escola Frei Othmar”	Hino	Canto e Piano	1984
Hino da “Escola Moraes Sarmento”	Hino	Canto e Piano	1984
Hino do “Norte Clube”	Hino	Canto e Piano	1984
Improvisando	Choro – Est.	Flauta,cello e Piano	1984
Improvisando	Choro – Est.	Piano	1984
Maria de Lourdes	Trio	2 violinos e Piano	1984
Meu Deus é meu Rei	Hino	Canto e Piano	1984
Salete	Trio	2 violinos e Piano	1984
Tangostiniando	Tango Brasileiro	Piano	1984
Tangostiniando	Tango Brasileiro	Banda	1984
Almofadinha	Maxixe	Banda	1985
Boca preta	Samba	Banda	1985
Chuane	Maxixe	Banda	1985
Defesa é federá	Samba	Banda	1985
Entra no samba	Samba	Banda	1985
Glória de um trovador	Samba	Banda	1985
Há em tudo uma ilusão	Fox – trot	Banda	1985
Hino da “Casa da Amizade de Santarém”	Hino	Canto e Piano	1985
Hino do “Ginásio Madre Maria Imaculada”	Hino	Canto e Piano	1985
Hino de Sant’Ana, padroeira de Itaituba	Hino	Canto e Piano	1985
Hino da “Sociedade Esportiva”	Hino	Canto e Piano	1985
Jeca tatu	Maxixe	Banda	1985
Lia Rosa	Valsa	Banda	1985
Minha Terra	Marcha	Banda	1985
Manduca Almeida – Nº 30	Dobrado	Banda	1985
No Rancho Fundo	Samba	Banda	1985
Pedido a São João	Marcha	Banda	1985
Pernambucana	Marcha	Banda	1985
Pratos regionais	Samba	Banda	1985
Puçanga	Batuque	Banda	1985
Quebra nega!	Maxixe	Banda	1985
Rachelina	Valsa	Banda	1985
Reviver de um amor	Fox – trot	Banda	1985
6 0 6	Tango Brasileiro	Banda	1985
Trepações	Samba	Banda	1985
Um poema de amor	Bolero	Banda	1985
Uma valsa para você	Valsa	Banda	1985
Zezinho Fontainha	Maxixe	Banda	1985
Hino de 100 anos – José Agostinho da Fonseca	Hino	Canto e Piano	1985
Hino de 100 anos – José Agostinho da Fonseca	Hino	Banda	1985
Faiéco – Nº 31	Dobrado	Banda	1985
Hino da “Escola Estadual Gonçalves Dias”	Hino	Canto e Piano	1985
Imagem que não se apaga	Canção	Canto e Piano	1985
Imagem que não se apaga	Canção	4 v. m. e Piano	1985
Louvação ao maestro	Samba	Canto e Piano	1985

Centenário			
Louvação ao maestro Centenário	Samba	Banda	1985
PASTORINHAS DE SANTARÉM	Pastoril	Melodias Cifradas	1985
Bailado final	Pastoril	Melodias Cifradas	1985
Camponesa	Pastoril	Melodias Cifradas	1985
Canto de despedida	Pastoril	Melodias Cifradas	1985
Canto de entrada	Pastoril	Melodias Cifradas	1985
Canto do pastor	Pastoril	Melodias Cifradas	1985
Cigana	Pastoril	Melodias Cifradas	1985
Entrada das pastorinhas	Pastoril	Melodias Cifradas	1985
Diana	Pastoril	Melodias Cifradas	1985
Entrada das pastorinhas	Pastoril	Melodias Cifradas	1986
Floristas	Pastoril	Melodias Cifradas	1986
Oração	Pastoril	Melodias Cifradas	1986
Pastora Perdida	Pastoril	Melodias Cifradas	1986
Repartição das flores	Pastoril	Melodias Cifradas	1986
Saloia	Pastoril	Melodias Cifradas	1986
Samaritana	Pastoril	Melodias Cifradas	1986
Vinde, Correi	Pastoril	Melodias Cifradas	1986
Travesso – Nº 5	Choro – estudo	Piano	1986
Travesso – Nº 5	Choro – estudo	Flauta e Piano	1986
Adriano	Dobrado	Banda	1987
Águas de côco	Coco	Banda	1987
Besame muchi	Bolero	Orquestra de Dança	1987
Cachaça	Samba	Orquestra de Dança	1987
Cachita	Rumba	Orquestra de Dança	1987
Canção da Saudade	Canção	2 violinos e piano	1987
El cumbanchero	Rumba	Orquestra de Dança	1987
Eterno sonho	Fox – blue	Orquestra de Dança	1987
Fita amarela	Samba	Orquestra de Dança	1987
Frenesi	Fox – bolero	Orquestra de Dança	1987
J'attendrai	Fox	Orquestra de Dança	1987
Hino Triunfal em honra do Imperador	Hino – marcha	Banda	1987
Hino Madre Maria Imaculada	Hino	Canto e piano	1987
Hino do Instituto Santareno de Ensino Superior	Hino	Canto e piano	1987
Hino para os 100 anos de Madre Maria Imaculada	Hino	Canto e piano	1987
Linda Flor	Samba	Orquestra de dança	1987
Perfume	Fox – trot	Orquestra de dança	1987
Piracaia	Samba	Orquestra de dança	1987
Reviver de um amor	Fox – trot	Orquestra de dança	1987
Risque	Samba – canção	Orquestra de dança	1987
Sony boy	Fox – trot	Orquestra de dança	1987
Taí (pra você gostar de mim)	Marcha	Banda	1987
Te quiero dijiste	Bolero	Orquestra de dança	1987
Terra amada	Canção	Canto e piano	1987
Terra amada	Canção	4 v. m. e piano	1987
Terra querida	Canção	2 violinos e Piano	1987
Tininho – Nº 33	Dobrado	Banda	1987
Trem das onze	Samba	Orquestra de dança	1987
Gavião Panema	Canção	4 v. m. e piano	1988

Linguamazônia	Canção	4 v. m. e piano	1988
Manão do sax	Choro	Saxofone / Piano	1988
Marina Polyana	Valsa	Piano	1988
Missa de 1ª comunhão	Sacra	Canto e órgão	1988
1 – Entrada	Sacra	Canto e órgão	1988
2 – Senhor, piedade	Sacra	Canto e órgão	1988
3 – Glória	Sacra	Canto e órgão	1988
4 – Aclamação	Sacra	Canto e órgão	1988
5 – Ofertório	Sacra	Canto e órgão	1988
6 – Santo	Sacra	Canto e órgão	1988
7 – Comunhão	Sacra	Canto e órgão	1988
8 – Canto Final	Sacra	Canto e órgão	1988
Ternura – Nº 6	Choro	Saxofone / Piano	1988
Valsa do aviator	Valsa	Flauta / 2 clarinetes e Piano	1988
Yesterday	Canção	4 vozes mistas	1988
Eco Lógico	Marcha – rancho	Canto e piano	1989
Elegia a Joaquim Toscano	Canção	4 v. m. e piano	1989
Érika	Valsa	Piano	1989
Érika	Valsa	2 violinos e piano	1989
Improvisando – Nº4	Choro – estudo	Violino e Piano	1989
Piracaia é poesia	Canção	4 v. m. e piano	1989
Piracaia é poesia	Canção	Banda	1989
Ternura – Nº 6	Choro – estudo	Violino e Piano	1989
Aquarela Brasileira	Samba	Deceto	1990
BB – 130 Nº 35	Dobrado	Banda	1990
Canção de minha saudade	Canção	Deceto	1990
Hino da escola S. Luis de Gonzaga	Hino	Canto e piano	1990
Johan Junior – Nº 36	Dobrado	Banda	1990
Luana	Valsa	Canto e piano	1990
Sebastião Shiroteau Nº 34	Dobrado	Banda	1990
No caminhar da vida	Canção	Canto e piano	1990
Acalanto	Canção	Flauta/Cello / piano	1991
As mulatas cheirosas do samba	Samba	Banda	1991
A Vossa Palavra, Senhor	Sacra	Banda	1991
Beatrice	Valsa	Banda	1991
Buquê de inspirações	Fox – trot	Canto e piano	1991
Canto da APAE	Hino	Canto e piano	1991
Creio, Senhor	Sacra	Banda	1991
Curupira	Canção	Flauta/Cello/Piano	1991
Dai-nos a benção	Sacra	Banda	1991
Do Poema do coração	Canção	Canto e Piano	1991
Dr. Silvério Shiroteau Correa – Nº 37	Dobrado	Banda	1991
Emir Bemerguy - Nº 38	Dobrado	Banda	1991
Eu te adoro hóstia divina	Sacra	Banda	1991
Eu vim para te escutar	Sacra	Banda	1991
Glória	Sacra	Banda	1991
Glória Jesus na hóstia santa	Sacra	Banda	1991
Hino da escola Antônio Veloso Salgado	Hino	Canto e Piano	1991
Hino da Escola Dinâmica (Cuiabá – MT)	Hino	Canto e Piano	1991
Hino da festa do Santíssimo	Hino	Banda	1991
Hosana Hey	Sacra	Banda	1991

Marcha do Fofão	Marcha	Canto e Piano	1991
Minha vida tem sentido	Sacra	Banda	1991
Ó bom Jesus eu creio firmemente	Sacra	Banda	1991
Pai Lago	Canção	Canto e Piano	1991
Pelas estradas da vida	Sacra	Banda	1991
Santo	Sacra	Banda	1991
Tão sublime sacramento	Sacra	Banda	1991
Toque de guerra das armas dos EUA	Marcha	Bandinha	1991
Um meigo sorriso	Valsa	Flauta/Cello/Piano	1991
Vinde todos pra louvar	Sacra	Banda	1991
Agnus Dei (da missa a S. Vicente)	Sacra	Flauta e quarteto	1992
Amazônia	Samba	Banda	1992
América 500 anos	Poema Sinfônico	Orquestra	1992
Aquarela Brasileira	Poema Sinfônico	Quarteto de sax	1992
Ave Maria – Nº 2	Sacra	Quarteto de cordas	1992
Ave Maria – Nº 3	Sacra	Quarteto de cordas	1992
Escravos de Jó	Marcha	Bandinha	1992
Ecce Sacerdos Magnus	Sacra	Quarteto de cordas	1992
Hino a D. Tiago	Hino	Canto e Piano	1992
Hino a D. Tiago	Hino	Banda	1992
Hino de Jacareacanga	Hino	Canto e Piano	1992
Myriam	Valsa	Canto e Piano	1992
Procissões	Marcha	Quinteto de Sopros	1992
Quebra, nêga!	Maxixe	Quinteto de Sopros	1992
Recordar	Fox	Deceto de Sopros e cordas	1992
Sanctus (da missa de S. Vicente)	Sacra	Quarteto de cordas	1992
Sonatina – Nº 1	Sonatina	Quinteto de cordas	1992
Adalgiso Paixão - Nº 42	Dobrado	Banda	1993
Arpejando – Nº 1	Choro – estudo	Piano	1993
Balaio e catraias	Samba	Canto e piano	1993
Cantata Nazarena		Deceto	1993
Chinela e xodó	Maxixe	Banda	1993
Corda do Círio		4 v. m. e Piano	1993
Elogios ao abacate	Maxixe	Banda	1993
Euclides Ramos - Nº 39	Dobrado	Banda	1993
Tapajós Azul	Valsa	Quinteto de cordas	1993
Hino do Colégio Coração de Jesus (Quixadá – CE)	Hino	Canto e Piano	1993
Hino do Jubileu do Colégio D. Armando	Hino	Canto e Piano	1993
Hino do Jubileu do Colégio D. Armando	Hino	Banda	1993
Jean Pablo – Nº 41	Dobrado	Banda	1993
Karla Andréa	Valsa	Canto e Piano	1993
Não me apresse Nº2	Choro – estudo	Piano	1993
Não sou de Pernambuco	Frevo	Banda	1993
Theatro Victória	Maxixe	Banda	1993
Tinho 40 anos – Nº40	Dobrado	Banda	1993
Três Corações	Valsa	Piano	1993
Três Corações	Valsa	Quinteto de Cordas	1993
Dança na mata	Canção	4 v. m. e Piano	1994
Hino de Belterra	Hino	Canto e Piano	1994
Hino de Belterra	Hino	Banda	1994
Travesso Nº 5	Choro – estudo	Piano a 4 mãos	1994

Von Martius Nº 43	Dobrado	Banda	1994
-------------------	---------	-------	------

Ao observamos esta tabela com as obras escritas por Wilson Fonseca, embora não esteja completa e ainda faltem muitos arranjos, percebemos algumas características: No início de sua vida como compositor, percebemos uma grande quantidade de peças escritas para “piano solo”, onde somam-se 39 obras ao total e “canto e piano”, onde somam-se 185 obras ao total no decorrer de sua vida. Essas obras foram escritas em sua maioria na década de 30 e 40, com valsas, hinos, marchas e sambas principalmente.

Wilson Fonseca também escreveu muitas músicas e fez muitos arranjos para bandas, aqui contabilizados em 111 obras dentre dobrados, hinos e marchas. Esta produção também se deve ao fato das tradições que as bandas de música sempre tiveram em nossa região, fazendo com que Wilson Fonseca escrevesse para esta formação em inúmeras situações, como festas da cidade e de cidades vizinhas, bandas de colégios como “Hino do Colégio Coração de Jesus”, “Hino da escola São Luis de Gonzaga”, “Hino do Instituto Santareno de Ensino Superior”, dentre muitos outros.

Na década de 50, com a criação do Coro da Catedral de Santa Cecília, houve a necessidade de Wilson Fonseca produzir para essa formação. E assim o fez, escrevendo principalmente nesse período para vozes mistas à capela e com diversos acompanhamentos como piano, órgão e orquestra. Tanto que essas músicas são em sua maioria no gênero Sacro, o qual utilizava em missas e cerimônias religiosas.

Como um compositor eclético, Wilson Fonseca também tinha uma forte ligação com a cultura e folclore de sua região. Sua produção para “canto” foi bastante extensa, chegando a 117 peças para essa formação, dentre as quais destacamos a série

“Santarém brincando de roda”, uma série de 50 cantigas de rodas infantis recolhidas em sua região no ano de 1958, e a série “Nos braços da mamãe”, que são 10 cantigas de ninar recolhidas em Santarém no ano de 1967. Também podemos destacar a série “Pastorinhas de Santarém”, que são melodias cifradas de cunho pastoril, datadas de 1985 e 1986.

A arte e as ações de Wilson Fonseca falam por si diante do contexto artístico brasileiro e, principalmente no norte do país. Nesta região, afastada dos grandes centros, o maestro conquistou o reconhecimento como referencial artístico e promoveu, através de sua ação como educador, o desenvolvimento de vários artistas, sendo considerado um referencial artístico no cenário musical da cidade de Santarém. A música composta pelo maestro é produto de suas experiências adquiridas como instrumentista e como educador, que serviu como base para solidificar sua vida profissional.

O maestro foi um exemplo de dedicação, seriedade, competência e de caráter. Investigar seu trabalho como compositor permite a análise não apenas de sua história pessoal, mas elucida um momento histórico do processo artístico ocorrido na cidade de Santarém, no Estado do Pará.

Capítulo 2 – Das crenças e das lendas amazônicas

Considerando a região amazônica e seu universo místico, imaginário e cultural, Oliveira faz o seguinte relato:

A Amazônia é uma perpétua fascinação. O imenso mistério que a envolve, de um mundo que ainda não ordenou o caos e onde o homem chegou cedo demais, a alucinação de suas águas, a densidade de suas matas, a inumerável bicharia e pássaros, peixes e insetos criaram na hiléia um ambiente de beleza estranha, de tragédia constante, de perigo desordenado. A terra de incerteza, de aventura, de temor, o inferno verde... Debalde o homem a tem estudado e descrito, numa imensa biblioteca, onde os conceitos são tão baralhados quanto a sua própria floresta, de região sem condições para a vida humana, de clima caluniado. É um reino de fantasmagoria que excita a imaginação ao delírio ou a deprime à desolação. Desde logo se compreende e justifica a imaginação ardente que povoou de tantos mitos e criou tantas lendas etiológicas, a fantasia com que se procurou a origem e a explicação das coisas e o mistério que absorveu todos os seres. A incerteza e o temor geram o maravilhoso que se desdobra em idéias e sentimentos sobrenaturais. O grande folclorista inglês G. L. Gomme disse que os mitos corporificam a ciência de uma idade pré-científica. E tanto mais deslumbrante e trágico o ambiente quanto mais fecunda a imaginação criadora, propulsionada sempre pela multiplicidade e violência dos fenômenos. A Amazônia é uma terra de lendas. Ela própria tem um caráter lendário e o guardará até que seja dominada pela ciência e disciplinada pela técnica (OLIVEIRA, 1951, p. 35).

O imaginário da região amazônica sempre foi muito presente em nossa produção cultural, tanto que nossa contribuição à literatura nacional sempre se fez predominantemente por meio desse imaginário. A região Sul do Brasil fornece temas decorrentes das históricas vivenciadas pelos pioneiros das fronteiras, o Nordeste brasileiro sempre oferecendo temas relativos a condição humana nos conflitos sociais,

nos temas relativos a pobreza, seca e em especial do retirante¹⁷. A Amazônia difere das demais regiões brasileiras, oferecendo à cultura nacional temas resultantes de seu imaginário social, como João Paes Loureiro afirma:

Diferentemente das demais regiões brasileiras, a Amazônia vem oferecendo à cultura em geral e aos grandes movimentos artísticos brasileiros, em maior quantidade, temas resultantes do seu imaginário social. Serve de exemplo o mito dos índios Macuxi, Macunaíma, recriado no romance do paulista Mário de Andrade, um dos principais nomes da moderna literatura brasileira no qual o autor relata as aventuras picarescas do herói, desde a floresta amazônica até a cidade de São Paulo. A obra é considerada um dos marcos iniciais da segunda fase do modernismo brasileiro, iniciada em 1930. Macunaíma estabelece “a medição entre o material folclórico e o tratamento literário moderno via Freud e consoante uma corrente de abordagem psicanalítica dos mitos e dos costumes primitivos que as teorias do inconsciente e da mentalidade pré-lógica propiciam (LOUREIRO, 2000, p. 67. vol. 4).

A região amazônica traz consigo uma carga etnográfica e cultural muito consistente. Sua natureza, fauna e flora riquíssimas e diversificadas fazem nascer essa paisagem amazônica, onde passam belos rios e criam-se belas florestas com açaizeiros, castanheiras e bacurizeiros, assim como seu povo com suas lendas e crendices, sua música, cultura e, com isso, seu imaginário amazônico são responsáveis por toda essa peculiaridade cultural que nos cerca e envolve. João Paes Loureiro faz uma breve análise sobre nossa música e cultura, ao relatar que:

O carimbó é o ritmo paraense que resultou da fusão dos ritmos indígena, português e negro, tornando-se uma arte musical própria e uma espécie de pulsar do coração musical da Amazônia. O pássaro junino é um teatro musicado (hesitante entre a opereta e o vaudeville) que funde elementos culturais indígenas, caboclos e europeus em sua cena. São exemplos que datam de uma época em que a transculturalidade era, pode-se dizer, aurática. As pessoas é que seguiam um verdadeiro ritual para alcançá-la. Hoje a transculturalidade, beneficiada pelos meios de comunicação de massa, alcança os mais distantes lugares, chega a diversos espaços, navega pelos rios, embrenha-se na floresta e torna-se, dessa forma, um fenômeno social-político, amplia sua capacidade de persuasão, subordinação e marginalização do que foge a ela mesma (LOUREIRO, 2000, p. 372, vol. 03).

¹⁷ Sertanejo que migra diante da impossibilidade de permanecer na terra, fenômeno que perdura há pelo menos 2 séculos, segundo João Paes Loureiro.

A questão que envolve elementos como música, linguagem e cultura em geral foi pensada e debatida por Lévi-Strauss nas palestras intituladas *Mitos e Significados*, na conferência de Massey, em dezembro 1977. Em determinado momento, Lévi-Strauss coloca uma similaridade e um caminho que podemos trilhar para fazer uma análise sobre essa comparação entre música e linguagem, e faz o seguinte comentário:

A comparação entre a música e a linguagem é um problema extremamente espinhoso, porque em certa medida, a comparação faz-se com materiais muito parecidos e, ao mesmo tempo, tremendamente diferentes. Por exemplo, os linguistas contemporâneos disseram-nos que os elementos básicos da linguagem são os fonemas, ou seja, aqueles sons que nós incorretamente representamos por letras, que em si mesmos não têm qualquer significado, mas são combinados para diferenciar os significados. Pode-se dizer praticamente o mesmo das notas musicais. Uma nota – A, B, C, D e assim por diante – não tem significado em si mesma; é apenas uma nota. É só pela combinação das notas que se pode criar música. Poder-se-ia dizer perfeitamente que, enquanto na linguagem se tem os fonemas como material elementar, na música temos algo que eu poderia chamar “sonemas” – em inglês, talvez que a palavra mais adequada fosse “tonemas”. Isto é uma similaridade (LÉVI-STRAUSS, 1977, p. 47).

É importante discorrermos sobre cada um dos assuntos abordados nessa pesquisa, não somente das lendas e crenças que são os objetos de estudos em questão, mas também de eventuais assuntos e manifestações que sirvam de base para esclarecer esses conceitos que pairam nesse universo e imaginário amazônico, como o mito, este sendo também de suma importância devido à sua proximidade com a música e a linguagem nesta pesquisa. Lévi-Strauss comenta sobre esta relação:

Se tentarmos entender a relação entre linguagem, mito e música, só o podemos fazer utilizando a linguagem como ponto de partida, podendo-se depois demonstrar que a música, por um lado, e a mitologia, por outro, têm origem na linguagem, mas que ambas as formas se desenvolveram separadamente e em diferentes direções: a música destaca os aspectos do som já presentes na linguagem, enquanto a mitologia sublinha o aspecto do sentido, o aspecto do significado, que também está profundamente presente na linguagem (LÉVI-STRAUSS, 1977, p. 48).

O termo mito é comumente utilizado de forma pejorativa e errônea para se referir às crenças comuns de diversas comunidades, sendo consideradas sem fundamento científico e vistas apenas como histórias de um universo unicamente

maravilhoso e fantasioso. No entanto, até acontecimentos históricos podem-se transformar em mitos, se adquirem uma determinada carga simbólica para uma determinada região ou cultura.

O pesquisador João Paes Loureiro faz a seguinte observação:

O estudo das manifestações de uma cultura, ainda que se pretenda circunscrever o objeto de estudo a um campo limitado, obriga o pesquisador, de um ponto de vista metodológico, a recorrer a conceitos, a noções, à classificação e a outros elementos teóricos de origens diversas (LOUREIRO, 2000, p. 336, vol. 03).

Diante desses pensamentos e observações, devemos ter cuidado para não confundirmos os conceitos de lendas e mitos. Lenda é uma tradição popular que pode ser definida como uma narrativa¹⁸ transmitida por tradição escrita ou oral através dos tempos, compreendendo elementos fictícios pela imaginação popular ou poética, mas que se apresenta como sendo verdadeira ou fundada na realidade. As lendas são transmitidas de geração em geração com modificações conforme a época e o contexto, encontrando-se sempre associadas a um elemento preciso¹⁹ e centram-se na inclusão desse mesmo elemento na vida quotidiana ou na história da comunidade a que a lenda pertence.

No que diz respeito aos mitos, é dito que estes fazem parte do sistema religioso de uma cultura, a qual os considera como histórias reais, tendo a função de proporcionar um apoio narrativo às crenças centrais de uma determinada comunidade. Lévi-Strauss ainda acrescenta que todo o mito deve obedecer a três atributos: tratar de uma questão existencial, ser constituído por contrários irreconciliáveis e proporcionar a reconciliação desses polos para acabar com a angústia.

¹⁸ Esta narrativa, dependendo do ponto de vista pode ser considerada fantasiosa ou não.

¹⁹ Podendo ser um personagem, local ou objeto.

Segundo o dicionário *Aurélio*, o mito “é uma narrativa de significação simbólica, geralmente ligada à cosmogonia²⁰ e referente a deuses encarnadores das forças da natureza e/ou de aspectos da condição humana”. O mito em sua essência é uma narrativa tradicional com caráter explicativo e simbólico profundamente relacionado com uma dada cultura ou religião. O mito procura explicar os principais acontecimentos da vida, os fenômenos naturais, as origens do mundo e do homem por meio de deuses, semi-deuses e heróis, ou seja, o mito é uma primeira tentativa de explicar a realidade.

De um modo geral, é muito comum confundir mito e lenda devido à suas similaridades. O mito pode ser descrito como um personagem a qual a lenda trata, pois a lenda é a história sobre um determinado mito.

As crendices entram nesse contexto cultural e do imaginário popular, pois estas são os usos e costumes de uma determinada região, os quais são passados de geração em geração, como o olho de boto e o cheiro de garrafa, estas abordadas posteriormente nesse capítulo, assim como o muiraquitã e as ervas medicinais, características de nossa cultura paraense, dentre muitos outros.

As crendices amazônicas são heranças culturais deixadas pelas mais variadas tribos indígenas de nossa região, e com o passar do tempo pelos negros que aqui se instalaram. Tudo isso ainda se mistura com heranças culturais européias, principalmente portuguesas, herdadas no decorrer do processo de colonização.

²⁰ Ciência afim da astronomia que trata da origem e evolução do universo.

2.1. A LENDA DO BOTO

As primeiras informações sobre o boto apareceram no século XIX. Na época, o desconhecimento sobre esta espécie fez surgir várias histórias como, por exemplo, que o boto amazônico é uma réplica da mãe d'água e, o boto tucuxi,²¹ ajuda aos naufragos, empurrando-os para a praia. Wilson Fonseca faz a seguinte análise:

Zeus, o Júpiter dos romanos, para conquistar LEDA e assim tornar-se pai da bela Helena de Tróia, transformou-se num garboso cisne. O Zeus amazônico é o boto, que ao contrário do seu colega grego “vira” homem, e torna-se o conquistador por excelência na Amazônia, onde a lenda é tão viva que parece superar a realidade (FONSECA, 1977, p. 608, vol. 2).

João Paes Loureiro assim descreve essa lenda:

O Boto é uma lenda amazônica que conta a história de um pequeno delfim encantado, capaz de se transformar em um belo rapaz e que, sob esta forma humana, seduz de maneira irresistível as mulheres que habitam as margens dos rios. O Boto é um mamífero cetáceo, da família dos platinídeos e delfínídeos marinhos ou de água doce, que pode alcançar mais de dois metros de comprimento e cerca de 70 centímetros de diâmetro. Corresponde, nas águas doces, ao delfim do mar. Entre as seis espécies conhecidas, três pertencem à bacia amazônica. O boto negro, assim como o vermelho, destaca-se das outras espécies. Acredita-se que o boto negro protege e que o vermelho seja o “Dom Juan das águas”, sedutor das jovens virgens e de mulheres casadas (LOUREIRO, 2000 Pág. 200, vol. 4).

Segundo a lenda e as crendices populares da Amazônia, quando os ribeirinhos promovem festas nos barracões, nas ribanceiras do rio, o boto, ao anoitecer, transforma-se em um jovem bonito, alto, forte, sedutor, vestido com roupa branca impecável, com chapéu na cabeça, mistura-se entre os homens. Ostenta elegância e educação e demonstra habilidade na dança, atraindo os olhares das mulheres que imediatamente ficam encantadas por ele. O boto escolhe a dama com a qual dançará por toda a noite enquanto os homens lançam olhares de inveja e de ciúmes. Essa dama é sempre a “cabocla” mais linda e a mais cobiçada do baile. Quase sempre, a dançarina enamora-se do jovem e sai com o boto, ao relento, para passear embaixo das

²¹ Este, segundo Wilson Fonseca (1977, p. 608, vol. 2), é o destruidor de honras femininas, pai dos filhos de mães solteiras.

mangueiras. De madrugada o boto volta ao rio onde recupera a forma animal. Meses após o baile, a moça, ainda encantada e saudosa dos carinhos do "homem" mais galante que conheceu, apresenta os primeiros sinais de gravidez não planejada... "foi o boto!" Ao registrar o filho, a mãe solteira informa, com orgulho, que "o pai da criança é o boto!"

Os órgãos sexuais, quer do boto quer da sua fêmea, são muito utilizados em *feitiçarias*, visando a conquista ou domínio do ente amado. Porém, o mais utilizado mesmo é o olho de boto, seco, que é considerado amuleto dos mais fortes na arte do amor, depois de manipulado pelo feiticeiro. Dizem mesmo que, segurando na mão um amuleto feito de olho de boto, tem que se ter cuidado para olhar, pois o efeito pode atrair até mesmo pessoas do mesmo sexo, que ficarão apaixonadas pelo possuidor do olho de boto, sendo difícil desfazer o efeito. Contam-se várias histórias em que maridos desconfiados de que alguém estava tentando conquistar suas mulheres armaram uma cilada para pegar o conquistador. A cilada geralmente acontece à noite, aonde o marido vai a luta com o seu rival e consegue feri-lo com uma faca, ou tiros, ou com um arpão... Mas o rival, mesmo ferido, consegue fugir e atirar-se na água. No dia seguinte, para surpresa do marido e demais pessoas que acompanharam a luta, aparece o cadáver na beira d'água, com ferimento de faca, ou de tiros ou ainda com o arpão cravado no corpo, conforme a arma utilizada, não de um homem, mas pura e simplesmente de um boto!

2.2. – A LENDA DO UIRAPURU

O nome Uirapuru aplica-se a vários pássaros de uma mesma família: uirapuru-de-peito-branco, uirapuru-veado, uirapuru-de-asa-branca e o uirapuru-verdadeiro. Esse tipo de pássaro é conhecido também como corneta ou músico, porém o termo Uirapuru refere-se ao uirapuru-verdadeiro.

O Uirapuru é um pássaro típico da Amazônia e raramente visto, de aproximadamente 12,5 cm, de plumagem pardo-avermelhada e bem simples, tendo em alguns casos nos lados da cabeça, um desenho branco. Vive habitualmente na parte mais alta das copas das árvores da selva alimentando-se de frutas e insetos. Tem bico forte, pés grandes e de comportamento irrequieto, move-se rapidamente no meio da folhagem ou do solo.

Durante o ano todo, o Uirapuru canta apenas cerca de quinze dias, pois seu cantar longo e melodioso só acontece para atrair a parceira para o acasalamento e durante a construção do seu ninho. Seus cantos duram cerca de dez a quinze minutos ao amanhecer e ao anoitecer.

Segundo relatos, o canto do Uirapuru ecoa na mata virgem de uma forma fascinante, com um som puro e delicado, como o de uma flauta, trazendo a sensação deste ser emitido por uma entidade divina. Neste momento a floresta silencia para ouvir seu canto, seduzida pela beleza do seu trinado. Wilson Fonseca relata este momento da seguinte forma:

Na Amazônia, tudo é exagerado, gigantesco, desproporcional. Tudo escapa aos padrões acanhados com que nos afizemos a aferir valores, a dimensionar comportamentos. Em matéria de pássaros, também Deus esbanjou encantamentos: há uma inconcebível profusão de gorjeios, uma enorme diversificação de espécies, um interminável cortejo de bibelôs multicores e esvoaçantes nas passarelas do céu, no recesso das florestas, na lonjura dos campos, nos fios elétricos das cidades! Mas, em meio a esse mundo colorido, ele é rei indestronado. Falamos do Uirapuru. Rouxinóis, canários, sabiás trinadores

consagrados, afora tantas outras avezinhas que, das minúsculas gargantas, extraem sublimes modulações como se o criador houvesse engatado em cada uma um divino e miniaturizado flautim. Todavia, de repente, e apenas durante uns quinze dias do ano, o Uirapuru desata a sua ária excelsa. Como por encanto, a mata inteira entra em êxtase, num místico silêncio ferido somente pelo gorjear “fora de série” do incrível solista. Dizem os que já tiveram o raro privilégio de presenciar o embrevecador concerto: até as formigas correm, apressadas, para ouvir a “prima-dona” das selvas (FONSECA, 1977, p. 625, vol. 2).

Nos registros culturais que retratam a lenda amazônica do Uirapuru, existem basicamente duas narrativas, sendo que ambas revelam que a origem do Uirapuru foi a compensação dada pela divindade ao grande sofrimento causado por amor de impossível realização.

Uma das narrativas conta que um jovem índio apaixonou-se perdidamente pela esposa do cacique de sua tribo. Devido a incapacidade de viver este amor impossível, pediu a Tupã que o transformasse em ave para amenizar a sua dor. Desde então passou a cantar sua bonita melodia, às noites, para fazer a sua amada dormir. O cacique ficou tão fascinado pelo seu canto que perseguiu o pássaro para prendê-lo. O Uirapuru voou para a floresta e o cacique, nessa busca e perseguição, nela se perdeu para sempre. Devido a isso, todas as noites o Uirapuru voltava para acalantar os sonhos do seu amor, esperando que um dia, a índia pudesse reconhecê-lo e despertá-lo do seu encanto.

A outra narrativa conta a estória de duas índias muito amigas que se apaixonaram pelo mesmo guerreiro de sua tribo. A história do amor das duas se espalhou pela aldeia e os mais velhos resolveram perguntar ao índio qual das duas ele amava, sendo surpreendidos pela sua resposta: O índio confessou seu amor pelas duas. Pelas tradições da tribo não era permitido o casamento com as duas índias e, com isso, o conselho de anciões da tribo decidiu que o índio - guerreiro casaria com aquela que primeiro conseguisse flechar um marreco voando. O casamento foi realizado e a índia

que perdeu foi ficando cada vez mais triste, pois não conseguia suportar a impossibilidade de realizar seu grande amor e a saudade da amiga. Procurou então um lugar bem distante e começou a chorar. Chorou tanto, que suas lágrimas se transformaram num riacho.

Inconformada com aquela triste situação implorou a Tupã para ser transformada num pássaro e Tupã, compadecido da jovem, atendeu seu desejo dizendo: “de hoje e para sempre serás o Uirapuru. Terás um canto tão lindo e harmonioso que te livrarás de teu sofrimento. Quando cantares a floresta silenciará”

2.3. – A LENDA DO CURUPIRA

“Curu” é a abreviatura de curumim, e “pira” procede de corpo. Assim sendo, curupira pode ser entendido como “corpo de menino”.

No lendário indígena amazônico o Curupira apresenta-se como uma criança de aproximadamente sete anos, com o corpo coberto de longos pelos e tendo os pés virados para trás. As primeiras informações foram registradas pelos portugueses, nos primeiros séculos do descobrimento e, desde essa época, é visto como um ente maléfico, um demônio ou um espírito mau. Entretanto, as informações são diversas: ora é um duende benfazejo, ora um demônio, ora um gnomo, e ora um ogro²². Ainda segundo o imaginário amazônico, o Curupira gosta de sentar na sombra das mangueiras para comer os frutos. Mas se perceber que está sendo observado, logo sai correndo numa velocidade tão grande que a visão humana não consegue acompanhar.

²² Espécie de bicho utilizado para assustar e amedrontar as crianças.

O Curupira tem como função proteger as árvores, plantas e animais das florestas, fazendo com que tenha a condição de deus nativo das selvas. Para assustar os caçadores e lenhadores, o curupira emite sons e assovios muito agudos, e cria imagens ilusórias e assustadoras para espantar os "inimigos das florestas". Dificilmente é localizado pelos caçadores, pois seus pés virados para trás servem para despistar os perseguidores, deixando rastros falsos pelas matas, além de sua velocidade. Como protetor das florestas, castiga impiedosamente aqueles que caçam por prazer, os que caçam as fêmeas que estão prenhas e aos filhotes indefesos.

Segundo os contadores de lendas, o curupira também é educador e instrutor de futuros “curupiras”, pois costuma levar crianças pequenas para morar com ele nas matas. Após encantá-las e ensiná-las sobre os segredos da floresta durante sete anos, os jovens são devolvidos para as famílias. Essas crianças levadas pelo Curupira nunca voltam a serem as mesmas depois de terem vivido na floresta e encantadas pela visagem. Este também pode encantar a adultos, pregando peças naqueles que entram na floresta por meio de encantamentos e ilusões, deixando o visitante atordoado e perdido. O encantado tenta sair da mata, mas não consegue, surpreendendo-se sempre ao passar pelos mesmos locais e andando em círculos. Em algum lugar bem próximo, o Curupira fica observando e seguindo a pessoa, divertindo-se com o feito. Ainda segundo a lenda, a única alternativa para estes é parar de andar, pegar um pedaço de cipó e fazer dele uma bolinha. Deve-se tecer o cipó muito bem e esconder a ponta, de forma que seja muito difícil desenrolar o novelo. Depois disso, a pessoa deve jogar a pequena bola bem longe e gritar: "quero ver tu achares a ponta".

Diz a lenda que, de tão curioso, o Curupira não resiste ao novelo. Senta e fica lá entretido tentando desenrolar a bola de cipó para achar a ponta e esquece da

pessoa à quem encantou. Dessa forma, desfaz-se o encanto e a pessoa consegue encontrar o caminho de volta para casa.

2.4. – A LENDA DO SACI PERERÊ

O Saci-Pererê é um dos personagens mais conhecidos do folclore brasileiro. Provavelmente surgiu entre os povos indígenas da região Sul do Brasil, entre o final do século XVIII e o início do XIX. Nesta época, porém, ainda era representado por um menino indígena de cor morena e com um rabo, que vivia aprontando travessuras na floresta.

Porém, a lenda e o personagem sofreram algumas alterações ao receberem influências da cultura africana, quando vieram para a região norte do Brasil. O Saci transformou-se num jovem negro com apenas uma perna, pois, de acordo com o mito, havia perdido a outra numa luta de capoeira. O cachimbo e o gorro vermelho, utilizados em seu personagem, são heranças da cultura africana.

O comportamento desse personagem folclórico é como o de uma criança divertida e brincalhona, pois passa todo tempo aprontando travessuras na matas e nas casas, assustando os viajantes, escondendo objetos domésticos, emitindo ruídos, assustando animais no pasto, dentre outros. Também é um conhecedor das ervas da floresta, da fabricação de chás e medicamentos feitos com plantas, controlando e guardando os segredos e todos estes conhecimentos. Aqueles que entram nas florestas em busca destas ervas, devem pedir sua autorização, ou caso contrário, serão mais uma vítima de suas travessuras.

Diz o mito que ele se desloca dentro de redemoinhos de vento e, para capturá-lo, é necessário jogar uma peneira sobre ele. Após o feito, deve-se tirar o gorro e prender o saci dentro de uma garrafa. Somente desta forma ele irá obedecer a seu “proprietário”.

2.5. – A LENDA DA MANDIOCA

Segundo a lenda, apareceu grávida a filha de um cacique selvagem, que residia no entorno de um lugar em que atualmente está situada a cidade de Santarém. O cacique quis saber e punir o autor da desonra de sua filha e de seu próprio orgulho, aplicando ameaças e severas punições a própria filha, porém a índia permanecia irredutível em afirmar que nunca havia mantido relação com homem algum. Muito triste e decepcionado com a filha, o cacique vivia infeliz e até já havia mandado matá-la, até o dia que um homem branco lhe apareceu em sonho e lhe disse que sua filha não o havia enganado, ela continuava pura e inocente, fazendo com que o cacique voltasse atrás em sua decisão, desculpando a filha.

Passados os nove meses da gestação, nasceu uma linda menina de pele muito branca, causando surpresa na tribo e nas imediações, fazendo com que viessem visitar e conhecer a criança de raça desconhecida até então. Esta criança recebeu o nome de “Mani”, se tornou querida por todos da tribo, precocemente andando e falando, sendo a alegria de sua tribo. Porém a alegria foi de pouca duração, pois a criança, após um ano, amanheceu morta em sua rede sem ter adoecido e sem dar mostras de dor. Segundo o costume do povo, a criança foi enterrada à entrada da maloca, ficando perto de seus

familiares, os quais regavam diariamente sua sepultura e lamentavam sua morte prematura.

Passado algum tempo, nasceu da cova uma planta nova completamente desconhecida. A mãe alegrou-se e começou a cuidar da planta, vendo ali a presença de sua amada filha, percebendo após algum tempo, algo saindo da terra em volta da planta. Esta planta cresceu, floresceu e deu frutos. Ao retirarem a casca grossa viram que as raízes eram brancas como o corpo de Mani e deram-lhe o nome de manioca²³, posteriormente mandioca.

2.6. – O OLHO DE BOTO

O Olho de Boto é uma crendice popular da Amazônia derivada da Lenda do Boto. A lenda do Boto, como abordada anteriormente, nos mostra como o boto é sedutor e galanteador nas festas as quais chega, sempre dançando e encantando as moças mais bonitas da noite.

O olho de boto seco funciona como um amuleto no amor. Ele é tirado do próprio boto e é manipulado por um feiticeiro²⁴. Segundo a crendice, quem possui este amuleto, além de ter muita sorte no amor, também é muito cobiçado pelas pessoas à sua volta. Segundo relatos, para funcionar o amuleto, o dono deste tem que avistar o (a) pretendente e mirá-lo com o amuleto em um de seus olhos para acontecer o feitiço. Também dizem que uma vez enfeitiçado, somente o feiticeiro pode desfazer o

²³ Que originalmente quer dizer casa ou transformação de Mani.

²⁴ Segundo relatos, essa manipulação varia de feiticeiro para feiticeiro.

encantamento. Wilson Fonseca, em seu livro *Meu baú Mocarongo*, faz uma ressalva a esta crendice:

Aconselham os entendidos na matéria que é preciso muita cautela na aquisição desse “prodigioso” amuleto, pois não é fácil distinguir-se o olho de boto (eficiente para prender mulheres), do olho de bota (também poderoso ímã para atrair homens que, mesmo de constituição máscula, sob a sua ação, tornam-se afeminados) (FONSECA, 2006 p. 634, vol. II).

2.7. – O CHEIRO DE GARRAFA

O cheiro de garrafa também é uma crendice amazônica, especificamente de Santarém. Ela é preparada à base de cascas ou raízes aromáticas, como casca-preciosa, macaca-poranga, pau-de-angola, priprióca, patchulí dentre muitas outras escolhidas para cada caso, com álcool ou cachaça.

Essa crendice é dita como uma fórmula mágica capaz de dar sorte no amor e garantir a felicidade do casal. Ela é utilizada em dose adicionada a água dos banhos caseiros por imersão na banheira, banhos de cuia, ou ainda sob forma de aspersão pelo corpo de quem pretende atrair ou cativar alguém. Pode ser utilizada tanto por homens como por mulheres que desejam tornarem-se felizes e atraentes.

Segundo Wilson Fonseca, esta tradição embora já pouco conhecida, a química idealizadora desse banho de sorte era conhecida por “Tia Chica de Santarém”. Ainda hoje esse banho é preparado pelos seguidores de “Tia Chica” (FONSECA, 2006 pág 631).

Capítulo 3 – Da análise musical

3.1. REFERENCIAIS TEÓRICOS

A análise musical proposta nesse trabalho baseia-se em dois referenciais teóricos principais. Um deles é o modelo teórico proposto por Jan LaRue, que funcionou como estrutura de articulação para a realização da análise, e a Teoria de Contornos conforme sintetizada por Stephen Davies.

Quanto ao modelo de LaRue, consiste numa metodologia de análise descritiva cuja finalidade é a apreensão do estilo característico de um compositor, escola, período etc. Ele afirma que os elementos a serem observados em um texto musical, levando em conta sua relativa complexidade, são o Som, a Forma, a Harmonia, o Ritmo e a Melodia. O pesquisador Ms. Carlos Pires sintetiza essa ideia de LaRue, ao dizer:

Na construção de seu modelo teórico, LaRue desenvolveu um esquema analítico baseado em dois pontos principais: a aplicação dos procedimentos analíticos de acordo com dimensões por ele classificadas como grandes, médias e pequenas; e a aplicação sistemática de categorias analíticas resumidas na sigla SHaMeRC (as iniciais de Som, Harmonia, Melodia, Ritmo e Crescimento). A última destas categorias, pouco comum na nomenclatura musical, representa um esforço no sentido de superar a compreensão tradicional de Forma Musical, usualmente apresentada em termos de esquemas estanques e estáticos, sugerindo ser ela apenas um dos dois componentes do Crescimento, o outro sendo o Movimento. (PIRES, 2009 pág. 3)

Considerações de caráter histórico, que são indispensáveis para uma análise completa e conseqüentemente de melhor compreensão pelo leitor, são apresentadas como “Antecedentes” no plano analítico de estilo desenvolvido por LaRue.

Como os elementos propostos por ele são necessários a qualquer realização musical ocidental, independente das técnicas e materiais composicionais utilizados e das vinculações estéticas de cada obra, e considerando que sua abordagem, baseada nos

estratos dimensionais e na observação de cada um dos elementos por ele propostos, permite a aplicação a uma ampla gama repertorial, sua abordagem pode funcionar como elemento de organização da atividade analítica, sendo necessariamente subsidiada por outras metodologias e técnicas, tais como a análise harmônica e a análise formal, entre outras.

A Teoria de Contornos, conforme proposta por Davies, surge no contexto da antiga e pródiga discussão acerca da expressão emocional em música. Sua proposição pode ser entendida como uma contribuição filosófica para essa discussão, e consiste numa visão acerca da relação entre música e emoções, que nega o estatuto da expressividade à música em si, atribuindo-a à semelhança entre estruturas dinâmicas da música e certos “comportamentos ou movimentos que, em seres humanos, apresentam características emocionais²⁵” (Davies, 2001, pág. 35).

Desse modo, quando identificamos tristeza na expressão de um cão da raça São Bernardo, isso não significa que ele esteja efetivamente sentindo essa emoção, mas que a conformação física da sua face é similar à que reconhecemos como sendo efetivamente expressiva da tristeza num ser humano, por exemplo. Da mesma maneira, em geral, a “música lembra maneiras, posturas, ou atitudes que são tipicamente expressivas das emoções humanas ocorrentes²⁶” (Davies, 2001, pág. 35), ou seja, quando uma estrutura melódica apresentar-se em constante ir e vir, ela poderá vir a ser identificada, por exemplo, com um comportamento de inconstância emocional.

Ressalte-se ainda que as duas referências propostas foram postas em diálogo com as peças de Isoca aqui analisadas, resultando numa descrição ampla tanto das suas estruturas musicais *per se*, quanto de uma possibilidade de aplicação dessas estruturas

²⁵ “Behaviours or movements that, in humans, present emotion characteristics.”

²⁶ “Music resembles gaits, carriages, or comportments that are typically expressive of human occurrent emotions.”

musicais no enriquecimento da narrativa musical, por sua vez baseada na proposição dos textos vernáculos que descrevem as lendas estudadas.

Por considerarmos que existem aspectos analíticos aplicáveis conjuntamente a todas as peças aqui trabalhadas, bem como a necessidade de elucidar mais pormenorizadamente o uso que faremos da Teoria de Contornos, iniciaremos os procedimentos analíticos com considerações de caráter geral, visando a otimização do processo de análise e a delimitação das abordagens utilizadas, o que dispensará a repetição das mesmas reflexões ao tratarmos de cada peça.

3.2. CONSIDERAÇÕES GERAIS

Inicialmente, deve ser considerado que toda a produção do maestro Wilson Fonseca encontra-se deslocada das principais correntes composicionais e estéticas em vigor na música erudita ocidental, seja na Europa, na América do Norte, ou mesmo no Brasil e outros países sul-americanos, desde o início do Século XX. Não são encontradas em sua obra quaisquer experimentalismos timbrísticos, ou o uso de materiais pouco usuais, ou mesmo a utilização de procedimentos composicionais ou de técnicas de organização do material sonoro que se assemelhem, por exemplo, à politonalidade, ao pandiatonicismo ou ao dodecafonismo. De fato, o período cronológico abrangido pelas peças aqui estudadas é de aproximadamente trinta anos, de 1954 com a Lenda do Boto a 1982 com Saci Pererê, e corresponde a um período de grande agitação criativa no universo musical ocidental²⁷, agitação que nem de longe perturba o trajeto compositivo de Isoca.

²⁷ Dentre o número enorme de técnicas e metodologias composicionais e de correntes estéticas contemporâneas do maestro e de sua obra podem ser citadas o cromatismo excessivo, a atonalidade livre, o dodecafonismo, a politonalidade, o pandiatonicismo, o neomodalismo, o pontilhismo, o serialismo, o serialismo integral, a música concreta, a música estocástica, a música computacional, a música experimental, a música minimalista, as correntes romântica tardia, primitivista, expressionista, neoclassicista, futurista, neorromântica, da música nova, da nova simplicidade, da nova complexidade etc.

Mais do que indicar uma desatualização técnica, como poderia ser sustentado por alguns e indicaria uma visão etnocêntrica que toma como referencial necessário de atualização a chancela proposta por grupos específicos ligados à vanguarda, isso parece revelar uma opção regional, em parte devida ao isolamento natural e a falta de contato com certos tipos de manifestação, de resistência a certos tipos de manifestação musical.

Além do que foi imediatamente considerado nos parágrafos anteriores, os Antecedentes de cada peça, quando relevantes, resumem-se nesta pesquisa a curtas observações de caráter geral acerca do gênero e do compositor aqui abordados.

No que diz respeito ao elemento Som, que lida com os aspectos ligados à instrumentação, ao timbre, à articulação na execução dos instrumentos ou canto, ao plano dinâmico da peça e afins, todas as peças aqui tratadas apresentam a mesma formação, canto e piano (observadas as questões levantadas nas peças Cheiro de Garrafa e Olho de Boto, respectivamente nas páginas xx e yy, que não apresentam a parte do canto e a letra em pauta separada). Nesse sentido, elas representam a utilização absolutamente usual dos recursos do canto e do piano, não cabendo observações mais profundas sobre o assunto em nenhuma das peças, razão pela qual o elemento Som se restringirá aos aspectos dinâmicos em cada uma delas.

A dimensão musical da Altura, decomposta segundo o esquema de LaRue nos elementos Harmonia e Melodia, também não apresenta quaisquer novidades. Mais que isso, diversos desenvolvimentos técnico-composicionais então plenamente incorporados ao repertório ocidental, como recursos harmônicos e melódicos que envolvam o uso simultâneo de duas ou mais tonalidades, *clusters* e construções intervalares que transcendam a estruturação tradicional de acordes por terças

sobrepostas e de melodias por intervalos facilmente entoáveis, são simplesmente deixados de lado por ele.

Nesse contexto, a abordagem aqui desenvolvida para esses dois elementos relacionados à Altura acaba sendo reduzida à análise harmônica tonal tradicional, com o uso de algarismos romanos, com a observação do uso e da organização funcional e estrutural dos diversos acordes em contexto tonal, com considerações sobre a textura de cada peça, e à observação da melodia nos aspectos relacionados ao registro utilizado na peça como um todo, à sua estrutura fraseológica tradicional, e à sua curva ou contorno, com a utilização livre de reduções melódicas similares às propostas por Adams (1976)²⁸, que consistem na construção do contorno melódico a partir da redução gráfica da melodia aos pontos principais, quais sejam, a nota inicial, a nota final e as notas mais aguda e mais grave.

A utilização do elemento Ritmo por Wilson Fonseca também é de absoluta simplicidade diante do cenário musical da época. Sua rítmica parece ser extraída toda de elementos musicais tradicionais, apresentando muito mais afinidades com a música dos séculos XVIII e XIX que com o Século XX. Assim, as considerações analíticas aqui desenvolvidas serão todas elas relacionadas com a descrição dos aspectos rítmicos predominantes, como certas células rítmicas comuns a esta ou aquela manifestação, tradicional ou não, a ideia de intensificação ou arrefecimento do movimento que o uso de certos artifícios rítmicos pode engendrar, e sua contribuição para a narração musical, sempre em relação ao texto cantado.

No aspecto formal, por um lado existe um padrão seguido amplamente, o de uso de uma introdução que ora funciona como ambientação do tema a ser desenvolvido no texto cantado, nas quatro primeiras peças analisadas, ora funciona como antecipação

²⁸ Ver ADAMS, Charles. Melodic Contour Typology. In: *Ethnomusicology*, Vol. 20, nº 2 (May, 1976), pp.179-215.

de material musical da peça a ser apresentada, nas três últimas. Outro aspecto repetitivo, segundo nosso entendimento, é o uso da forma binária nas canções aqui tratadas. Em todas elas, porém, o crescimento, ou seja, a articulação entre os diversos elementos tratados gerando a forma como elemento dinâmico e não estático e pré-determinado, é peculiar, e decorre principalmente do contexto gerado pela letra e pelos efeitos musicais que o compositor, apesar do uso exclusivo de recursos tradicionais, constrói a partir dela.

Quanto ao uso da proposição de Davies, ela tomará a letra cantada como referência para a análise dos artifícios musicais utilizados. Sempre que o contexto narrado, ou mesmo pontos específicos da letra, indicarem certo comportamento, movimento ou fenômeno com características definidas e claramente identificáveis, sejam eles reais ou míticos, e tais comportamentos, movimentos ou fenômenos puderem ter seus contornos ou características identificados analogicamente no uso de certos elementos musicais, consideraremos que ocorreu, ou pelo menos pode ser entendido como tal, o uso expressivo dos recursos musicais para o reforço narrativo dos elementos descritos no texto cantado.

Na análise aqui proposta, portanto, o uso analítico da Teoria de Contornos proposta por Davies será expandido para abranger elementos expressivos não apenas emocionais, mas ambientais e narrativos, considerando que, tal como no caso das emoções, seres humanos podem atribuir significado a certas estruturas musicais sempre que elas simulem ou se assemelhem a comportamentos ou movimentos específicos naturais ou narrativos.

Dessa forma, uma estrutura melódico-rítmica ondulatória pode ser considerada como de contorno semelhante e, portanto, pode ser interpretada como expressiva do movimento caracteristicamente ondulatório das águas do rio num

contexto específico. Essa abordagem ainda é reforçada, no presente caso, pelo sentido óbvio derivado das letras das canções, que colaboram para o estabelecimento do ambiente e do contexto no qual as obras musicais em apreço devem ser entendidos.

É forçoso admitir que não é nossa intenção asseverar que o maestro tenha necessariamente pensado deste ou daquele modo, ou tenha buscado este ou aquele recurso musical exatamente para descrever este ou aquele fenômeno descrito na letra, mas buscamos apenas indicar uma possibilidade de entendimento do discurso narrativo presente nas obras em apreço, o que por sua vez pode gerar consequências interpretativas diversas²⁹.

A seguir serão realizadas considerações analíticas dos elementos peculiares à cada peça, mantendo-se sempre o pano de fundo construído nessas considerações gerais.

3.3. A LENDA DO BOTO

3.3.1 – ANTECEDENTES:

A *Lenda do Boto* foi composta no ano de 1954, com música e texto do próprio maestro Wilson Fonseca. Isoca descreve essa lenda amazônica em sua letra trazendo no texto palavras que são peculiares da cultura amazônica:

Quando o boto virou gente / P'ra dançar num puxirum / Quando o
boto virou gente / P'ra dançar num puxirum / Trouxe o olho, trouxe a
flecha / Trouxe até muiiraquitã / E dançou a noite inteira / Com a bela
cunhantã / Um grande mistério na roça se faz / Fugiu cunhantã com o
belo rapaz... / ... E o boto, ligeiro, nas ondas sumiu, / Deixando a
cabocla na beira do rio... / Se alguém lhe pergunta: Quem foi teu amô?
/ Cabocla responde: Foi boto, sinhô!

²⁹ Nesse sentido a análise é sempre pelo menos parcialmente arbitrária, excetuando-se os casos em que o próprio compositor analisa sua obra e esclarece seus processos, motivações e usos dos recursos musicais;

Vemos que Isoca conta a lenda de forma fiel à estória. O termo “puxirum” deriva de mutirão, e significa uma festa dançante durante um trabalho corporativo entre as populações rurais, ou seja, é a festa onde o boto chega pra se divertir. O “olho”³⁰, “flecha”³¹ e “muiraquitã”³² são tidos como espécies de amuletos da região amazônica, que dão sorte no amor e atraem bons fluidos. O termo “cunhantã” é uma palavra de origem tupi que significa menina ou moça, ou seja, nesse contexto significa a moça escolhida pelo boto pra dançar na festa, ou puxirum.

Ainda acerca do contexto da criação dessa peça, mas agora focalizando questões estritamente musicais, cabe considerar que esta versão musical foi adaptada pelo próprio maestro Wilson Fonseca a partir da introdução originalmente escrita, preterida por sugestão de um amigo, por ser pródiga em recursos pianísticos, com arpejos em semicolcheias, acordes e cromatismos, o que seria desnecessário no contexto de uma canção³³. O trecho original é apresentado nos anexos, na página XX. Optou-se pela análise da introdução adaptada, por ser a usualmente executada.

3.3.2 – ANÁLISE:

Conforme anteriormente proposto, as questões relativas ao quesito Som seriam restringidos aos aspectos da dinâmica da peça. Aqui, encontramos o seguinte plano das dinâmicas:

<i>ana.</i>	<i>c.7</i>	<i>cc.8 e 9</i>	<i>c.24</i>	<i>c.27</i>	<i>c.40</i>	<i>c.42</i>
<i>P</i>	<i>ff</i> <	<i>Pp</i>	<i>P</i>	<i>mf</i>	<i>f</i> <	<i>Ff</i>

³⁰ Segundo a crença, quando seco e preparado, é um grande amuleto de poder e força na conquista da pessoa amada;

³¹ Simboliza a presença do cupido, fortalecendo ainda mais o poder de sedução;

³² Amuleto indígena que se acredita ser portador de felicidade;

³³ Segundo depoimento de Vicente Malheiros da Fonseca, em 08/11/2011;

Torna-se evidente o movimento de ida e volta presente no plano dinâmico da peça, iniciando em *piano* na anacruse, crescendo até o *fortíssimo* do compasso 7, e retornando ao *pianíssimo* nos compassos 8 e 9. Daí, a dinâmica registrada cresce ininterrupta e progressivamente até o *fortíssimo* do compasso final.

No elemento Harmonia, a peça apresenta plano tonal sem diversificação, na tonalidade de Sol menor, com um único processo de tonicização do acorde de Sib maior, nos compassos 27 e 28, e a finalização da peça em Cadência Picarda, em Sol maior, no compasso 40.

Mais detalhadamente, os primeiros oito compassos, que funcionam como introdução, apresentam nos quatro primeiros compassos uma linha melódica sem acompanhamento, portanto sem uma harmonia explícita, apesar de fortemente influenciada pelas notas que compõem o acorde da tônica (i), sol, sib e ré, seguida de uma evidente harmonia de dominante (V) nos compassos 5 a 8.

A entrada do texto cantado, a partir da segunda metade do compasso 8, em *anacruse*, é acompanhada por dois gestos harmônicos, i – V – i (c.9 e 10) e iv – i – iv – i (c.11 e 12), que são repetidas com alteração nos compassos 13 a 16. De fato, é a segunda parte que sofre alteração (c.14 a 16), com a dinamização da movimentação harmônica, com o uso da dominante da tonalidade, seguida da dominante da subdominante (V/iv), e com o estabelecimento de uma cadência completa ao final:

<i>c.14 (2º t.)</i>	<i>c.15</i>	<i>c.16</i>	
V – V/iv	iv – V	I	

Esse processo é repetido novamente do compasso 17 ao 24, quando a estrutura harmônica é repetida com variações/alterações. Na primeira parte (c.17 ao 20),

observa-se um ritmo harmônico regular dinamizado por notas estranhas aos acordes e de aproximação cromática. A progressão harmônica é a seguinte:

$$\begin{array}{c|c|c|c} c.17 & c.18 & c.19 & c.20 (1^{\text{ta}}) \\ \text{iv} - \text{V} & | \text{i} - \text{iv}_6 & | \text{V} - (\text{iv}_6) - \text{V} & | \text{I} \end{array}$$

Na repetição, as variações iniciam-se na própria *anacruse* (c.20) e completam-se na cadência de caráter final, no primeiro tempo do compasso 24:

$$\begin{array}{c|c|c|c|c} c.20 (2^{\text{ta}}) & c.21 & c.22 & c.23 & c.24 \\ \text{V/iv} & | \text{i}_6 - \text{V} & | \text{i} & | \text{i}_4^6 - \text{V} & | \text{I} \end{array}$$

Segue-se um episódio com variação métrica, onde ocorre a única variação, muito breve, no plano tonal da peça: a tonicização da relativa maior, *Sib*. Essa parte pode ser dividida em quatro progressões cadenciais, cada uma delas ocupando dois compassos e conduzindo a uma resolução harmônica específica, funcionando da mesma maneira que uma sequência melódica modulante, com a repetição da mesma estrutura sobre posições distintas da tonalidade utilizada, com a finalização em cadência à dominante, indicando o caráter não conclusivo dessa parte. Segue-se a análise:

$$\begin{array}{c|c} c.25 & c.26 \\ \text{i} - \text{V} & | \text{i} \end{array}$$

$$\begin{array}{c|c} c.27 & c.28 \\ \text{V/III} - \text{V}_5^6 & | \text{III} \end{array}$$

$$\begin{array}{c|c} c.29 & c.30 \\ \text{V/V} - \text{V}^7 & | \text{i} \end{array}$$

$$\begin{array}{c|c} c.31 & c.32 \\ \text{VI} - \text{iv} - \text{V/V} & | \text{V} \end{array}$$

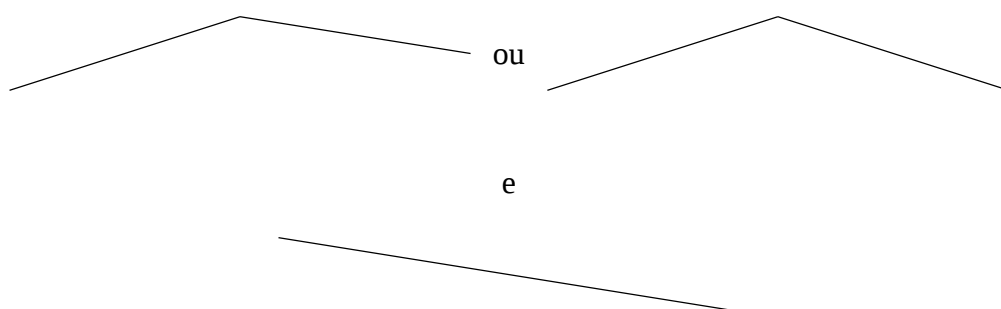
Finalmente, a partir do compasso trinta e três apresenta-se a progressão final, repetida duas vezes, conduzindo a finalização da peça na já citada Cadência Picarda, que consiste na resolução da dominante no acorde homônimo da tônica, nesse caso Sol maior.

$$\begin{array}{cccc|}
 c.33 & c.34 & c.35 & c.36 & \\
 i - V & | i - V & | i - ii_5^6 - V & | i - V & | \\
 \\
 c.37 & c.38 & c.39 & c.40-42 & \\
 i - V & | i - V & | i - ii_5^6 - V & | I & |
 \end{array}$$

A textura apresenta-se basicamente de três maneiras distintas: a heterofônica (c.1 a 8), predominantemente monofônica, porém com outras vozes nos compassos 5 e 6, a cordal com dinamizações de caráter polifônico, do compasso 9 ao 32, e uma textura tipicamente homofônica, com melodia e acompanhamento, do compasso 33 ao final. Parece-nos importante ressaltar que ocorre um processo textural que, de maneira sintética, simula o desenvolvimento histórico da estruturação das alturas na música ocidental até o classicismo. Partindo da monofonia gregoriana e da heterofonia de tradição popular, à homofonia clássica, passando pelo estabelecimento da polifonia, tanto nos seus aspectos mais verticalizados (cordal), quanto mais horizontalizados (contrapontísticos).

Do ponto de vista do elemento Melodia, a peça apresenta-se de maneira bastante repetitiva e simétrica, com dois períodos de dezesseis compassos, divididos em duas frases de oito compassos, por sua vez divididas em dois membros de frase de quatro compassos, e incisos de dois compassos. Num certo sentido, e aqui emprestando livremente o conceito de *grundgestalt* como uma ideia musical que funciona como elemento mínimo que se expande e a partir do qual toda a peça é desenvolvida, a maior

parte da estrutura melódica é baseada em dois contornos elementares, dois em forma de arco, que se diferenciam apenas pela altura da nota final, e que podem ser observados desde o primeiro inciso e são expandidos para a peça como um todo, e um contorno linear descendente, presente nas inflexões melódicas conclusivas da peça. Assim, podem ser observadas as seguintes configurações gráficas do contorno melódico:



Esses contornos podem ser representados também com notação numérica da seguinte maneira: <0 2 1>, <0 1 0>, e <1 0>, onde o ponto mais baixo é igual a 0, o ponto mais alto é igual ao número de elementos do contorno menos 1 (como o contorno acima tem 3 pontos, o ponto mais alto será representado por 2, ou seja, 3 - 1), e o ponto intermediário, quando existe, é representado pelo número pelo número 1³⁴.

Os pontos sobre os quais a linha dos contornos são traçadas variam de acordo com o nível que estiver sendo considerado, e apresentam uma das três configurações acima, ou suas inversões.

Nesse momento de definição do contorno gráfico, uma questão importante é a da consideração, ou não, do que poderiam ser consideradas notas de importância secundária ou ornamentais. Também adotaremos aqui uma ideia reducionista, desprezando, para a configuração do contorno, as notas de superfície que sejam, pelo contexto, consideradas menos importantes. Para determinar a relativa importância das

³⁴ Serão utilizados aqui apenas os contornos reduzidos, ou seja, os contornos formados pelas notas inicial, mais grave, mais aguda e final. Para maiores informações, ver Adams e Morris.

notas, foram consideradas questões harmônicas, as notas que pertencem ao acorde ou não, e o contexto melódico anterior ou posterior.

Assim, como exemplo, no inciso dos compassos 9 ao 12, repetido nos compassos 14 a 16, a nota inicial Ré5 é desprezada para a configuração do contorno gráfico por representar uma evidente ornamentação, nesse caso funcionando como uma apoiatura, da nota Dó5. Da mesma maneira, o inciso dos compassos 34 (2º tempo) a 36 (1º tempo), repetido nos compassos 38 a 40, onde ocorre a conclusão melódica da peça, o Fá#4, penúltima nota a ser executada e sensível da tonalidade, é desprezada por representar de maneira evidente uma ornamentação do inciso anterior (c.32 a 34 e 36 a 38), no caso a apoiatura inferior do Sol4 interpolada pela repetição da nota Lá4. Assim, consideramos que nos dois incisos é utilizado o mesmo contorno³⁵.

No caso do inciso inicial (c.8 a 10), o ponto inicial corresponde ao Ré4, o ponto mais elevado é o Dó5, e o ponto final é o Sol4³⁶. O próximo inciso (c.10 a 12) apresenta um desvio em relação aos contornos propostos por utilizar bordadura dupla para prolongar a nota Ré5. No âmbito do membro de frase, porém, considerado o mesmo trecho inicial, encontram-se nos compassos 8 a 11 o ponto inicial em Ré4, o ponto mais agudo no Mi5, e o ponto final na nota Ré5. Considerando-se todo o primeiro período, o ponto inicial continua sendo o Ré4 (c.8), atingindo como ponto mais agudo a nota Mi5 (c.11, 15, 17 e 21) e ponto final a nota Sol4 (c.24).

No inciso inicial do segundo período, entre os compassos 24 e 26, encontra-se o contorno formado pela nota inicial Sol4, nota mais aguda Sib4, e nota final novamente o Sol4. A mesma configuração é repetida no próximo inciso (c.26 a 28), e pela primeira vez é utilizado o contorno linear (c.28 a 30), com nota inicial Ré5 e nota

³⁵ Sobre notas estranhas ao acorde, ver CARVALHO, Any Raquel, Contraponto Tonal e Fuga: manual prático. Porto Alegre: Novak, 2002, pp.72-77.

³⁶ Com o Dó Central sendo o Dó4.

final Sib⁴, e posteriormente em forma invertida ou ascendente (c.30 a 32), com nota inicial Sol⁴ e nota final Ré⁵. No membro de frase completo (c.28 a 32), o contorno em arco surge novamente, em forma invertida, com nota inicial Ré⁵, nota mais grave Sol⁴, e nota final Ré⁵. Se considerado o período como um todo (c.24 a 42), o contorno em arco volta a ser o contorno

Nos últimos incisos o contorno linear descendente (c.32 a 34 e 36 a 38), com nota superior Ré⁵ e final Sol⁴ é utilizado em sua versão direta e, posteriormente, ornamentada. Interessante que mesmo que se considere o contorno ornamentado como contorno autônomo, ele assume a configuração do contorno em arco invertido (c. 34 a 36 e 38 a 40), com nota superior Ré⁵, inferior Fá^{#4}, e final Sol⁴.

A relação entre as partes do discurso melódico assumem sempre o caráter de proposição e resposta. Assim, cada inciso inicial pede a resposta do inciso posterior. Cada frase pede a resposta da frase posterior. Apenas no caso dos períodos as resoluções tem o mesmo caráter conclusivo, em movimento harmônico cadencial conclusivo e o mesmo tipo de contorno, com diferenças apenas no aspecto rítmico, o que não confere ao primeiro período o caráter de proposição a ser respondida.

Outra questão importante é a da predominância da utilização de intervalos de terça e quinta, e suas inversões, na configuração da melodia. Isso reforça o elemento harmônico, ao fazer valer os intervalos que compõem as tríades tonais.

O elemento Ritmo apresenta-se construído sobre dois elementos principais: o primeiro deles a dualidade entre divisão regular e irregular, presente tanto na estrutura melódica (uso de  e de ) quanto na métrica (uso dos compassos 2/4 e 6/8), e o segundo é o componente rítmico que pode ser resumido na célula , predominante a partir do compasso 33, e presente em alguns compassos anteriores, em pontos do acompanhamento ao piano. Importante notar que essa última célula rítmica pode

assumir caráter dançante, como no caso do padrão utilizado na Polka³⁷, ou em choros para piano, como no Brejeiro de Ernesto Nazareth (originalmente apresentado como tango).

No aspecto formal, o resultado da articulação de todos os elementos já analisados implica numa organização formal binária, A-B, precedida de introdução. A introdução (c.1 a 8) apresenta o material melódico inicial da peça.



O movimento da introdução é compensado no movimento melódico descendente da *codetta* (c.40 a 42), que corresponde exatamente à retrogradação do material da introdução, sem os elementos ornamentais, em divisão irregular (que intensifica a movimentação rítmica), agora sobre o acorde de Sol maior, e em dinâmica *forte* em crescendo para *fortíssimo*.



A primeira parte da peça, a parte A (c.8 a 24), é caracterizada pelo uso melódico do âmbito de 8ª (Ré4 a Ré5), sempre em divisão regular com o uso de

³⁷ Pelo menos essa é a interpretação rítmica da Polka dada por SÁ, Renato, em 211 Levadas Rítmicas – para violão, piano e outros instrumentos de acompanhamento (São Paulo: Vitale, 2002, pág.64).

colcheias, e acompanhamento em textura cordal com elementos polifônicos, plano tonal estável em sol menor com o uso eventual de dominantes individuais.

8

Bo - to vi - rou gen - te p'ra dan - çar num pu - xi - rum, quan - do

12

Bo - to vi - rou gen - te p'ra dan - çar num pu - xi - rum, trou - xe o

A primeira frase da segunda parte (c.24 a 32) inicia com o uso de divisão irregular, tornada regular com a alteração métrica, ainda com o uso de textura cordal e tonicização do acorde de *Sib* maior, o acorde do primeiro grau da tonalidade relativa. Nessa frase (c.27) é alcançada a nota mais aguda do solo em toda a peça, o Fá5.

24

té - rio na ro - ça se faz: Fu - giu Cu - nha - tã com o be - lo ra - paz!... E o Bo - to li -

A segunda frase da segunda parte (c.32 a 40) é caracterizada pela rítmica e textura homofônica típica.



O esquema formal da peça pode ser representado da seguinte maneira:

cc.1 a 8	cc.8 ao 24		cc.24 ao 40		c.40 ao 42
Introdução	Parte A		Parte B		Codetta
	a	b	a	b	

Todos esses recursos, se tomados apenas musicalmente, indicam uma grande coerência no uso dos elementos musicais e uma organização formal bastante clara e proporcional. Nesse sentido, é uma obra de puro classicismo, considerando o balanço formal e o uso meticuloso e coeso de cada uma das dimensões musicais, como demonstrado na análise até aqui realizada. Mas para além disso, os recursos musicais colaboram para a afirmação do discurso vernáculo, como passamos a descrever agora, com o uso da Teoria de Contornos conforme Davies.

O texto da canção aponta para um ambiente bem específico, que mistura mito e realidade: o rio, a cabocla, o boto e os circunstantes, no contexto de um puxirum. Ora, o primeiro ponto expresso nas entrelinhas do texto é que o boto virou gente, isto é, veio das profundezas do rio, enquanto encantado, e transmutou-se em gente. Pode ser claramente construída a imagem mental da ondulação da água do rio, seja por movimento natural, seja em reação ao movimento natatório do boto, e sua observação suspensa para a escolha da moça com a qual dançaria.

A introdução da peça apresenta contorno musical que representa claramente tanto a ondulação da água (na curva melódica), quanto o trajeto das profundezas para a

superfície (com a repetição do inciso melódico em diferentes registros, do mais grave para o mais agudo). A dinâmica *piano* inicial reforça a ideia de um movimento discreto, sorrateiro, reforçado pela indicação *misterioso*. O contraste dinâmico dos compassos 7 e 8, associados à movimentação melódica indicam claramente um movimento de maior intensidade, que é similar à ideia de aproximação final, resoluta, a saída do rio, obviamente já transformado.

Toda a primeira frase musical (c.8 a 16), com sua textura cordal típica da música coral, propõe um contexto musical solene, com dinamização rítmico-melódica nos compassos 13 a 16, sempre enfatizando a forma de arco e a repetição em registros distintos, mantendo como elemento de fundo da narrativa, o acompanhamento do piano, as características principais da ação do boto, ou seja, mesmo transformado, pode-se entender que ele ainda é o elemento que vem das profundezas e para lá retorna quando saciado.

Na segunda frase musical (c.16 a 24), o texto da canção focaliza as artimanhas de sedução do boto, que envolvem seus amuletos e sua dança. Isso parece ser enfatizado pela introdução de elementos rítmicos que, conforme citado no elemento Ritmo da análise realizada acima, coincidem com células rítmicas típicas de dança.

A parte B inicia-se com a fuga e o abandono da cunhantã. Os elementos musicais da dinâmica, *piano* por ocasião da fuga misteriosa e *mezzo forte* quando da identificação de seu acompanhante, harmônicos, com a utilização de efeitos de sombra e luz representados respectivamente pelos acordes de Sol menor e Sib maior, e rítmicos, com a intensificação da movimentação a partir da transformação do compasso binário simples em composto e o uso do *ritenuto* quando do abandono “na beira do rio”, parecem sempre reforçar a narrativa, simulando os contornos de cada uma das ações sugeridas pelo texto.

Finalmente, a última frase da peça inicia-se com a indicação de *giocosso* e com a utilização de rítmica “brejeira”, traçando paralelo com a peça de Ernesto Nazareth citada anteriormente, e corresponde ao momento em que a moça declara que seu amor foi o boto. Ao movimento melódico descendente da pergunta “quem foi teu amô?” corresponde o mesmo movimento, agora ornamentado, da resposta “foi boto sinhô!”, indicando um posicionamento conclusivo, aparentemente desafiador (ao repetir o mesmo movimento da pergunta).

Torna-se assim evidente que o discurso musical colabora para o reforço do discurso do texto da canção ao simular os contornos dos comportamentos ou movimentos sugeridos pela letra. Também ambienta a história, criando os climas e construindo o espaço mítico de realização do drama.

Sintetizando o que até aqui foi proposto, percebe-se que a introdução pode representar a saída do rio e a *codetta* o retorno rápido, intenso e resoluto, como se o próprio boto tivesse vindo à superfície para contar sua história (através do movimento melódico). A parte A apresenta a ação inicial do drama, solene ao tratar com forças sobre humanas (textura cordal e tonalidade menor), com a chegada do boto, a escolha e a conquista da moça, e a parte B apresenta a intensificação do drama, com a fuga e o abandono da moça (com os aspectos rítmicos), e a posterior situação da cunhantã abandonada, mas afinal também resolvida e, porque não, satisfeita (não esquecer a “iluminação” harmônica demonstrada pela resolução no acorde de Sib maior quando o texto cita o belo rapaz), fosse seu amor o boto ou não (na brejeirice rítmica e na resolução harmônica, especialmente na Cadência Picarda final).

Assim, o uso do material sonoro pelo maestro Isoca permite considerar que a similaridade entre os contornos musicais e os comportamentos ou situações sugeridas pelo texto coincidem, colaborando para a força narrativa da história.

3.4 – QUANDO CANTA O UIRAPURU

3.4.1 – ANTECEDENTES:

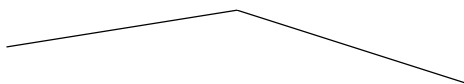
A canção “Quando canta o Uirapuru” foi escrita em 1968, com texto de Emir Bemerguy³⁸, na tonalidade de Sol maior. A canção faz referência óbvia à ave canora da Amazônia, personagem principal da lenda descrita e comentada no capítulo 2.

3.4.2 – ANÁLISE:

O plano dinâmico da obra abrange apresenta-se sempre num âmbito de pouca intensidade, atingindo no máximo o *mezzo forte*, e com nuances que variam do *piano* ao *pianíssimo*. Pode ser expresso da seguinte maneira:

c.1-4	cc.13	c.20	c.21	c.25	c.32	c.33	c.35	c.37	c.39
<i>p</i>	<i>Pp</i>	<	<i>mf</i>	<i>p</i>	>	<i>p</i>	<i>pp</i>	<i>Pp</i>	<i>ppp</i>

Ampliando a construção e aplicação de contornos gráficos para a dinâmica, e considerando a menor intensidade abaixo e a maior intensidade acima, seria possível obter o contorno <1 2 0> para a peça como um todo, com o ponto inicial no *piano*, o ponto mais alto no *mf*, e o ponto final no *pianíssimo*. Graficamente:



Quanto à Harmonia, claramente definida a partir do compasso 5, apresenta-se de forma bastante estável, variando apenas entre Sol maior e sua homônima. O plano tonal, assim, é construído em torno da tônica Sol.

³⁸ Emir Bemerguy é paraense de Fordlândia e radicado em Santarém. Formado em Odontologia, exercia paralelamente o magistério de disciplinas como Biologia, química, física, francês e ciências, escrevendo e desenvolvendo ainda livros, poesias e trabalhos sobre a região amazônica, destacando-se sua obra “Aquarela Amazônica”.

Verifica-se inicialmente a predominância do acorde da tônica, funcionando como uma estrutura harmônica pedal, no acorde de Sol maior, do compasso 5 ao 12.

Entre os compassos 13 e 20 é utilizada a tonalidade homônima, inicialmente ainda com o uso de pedal na tônica, novamente o acorde completo, com maior ênfase no baixo com a nota sol (cc.13-15). Tal classificação pode causar estranheza, já que o compasso 14 apresenta uma estrutura harmônica ambígua, não classificável diretamente enquanto acorde. Se as notas Lá³ e Dó⁴, porém, forem entendidas como notas estranhas ao acorde, especificamente como notas de caráter suspensivo (a quarta e a segunda do acorde, em substituição à terça), percebemos que este compasso apenas prolonga a harmonia da tônica. Após o pedal, segue-se o acorde da dominante, configurando-se uma meia cadência. Esta pode ser descrita da seguinte maneira:

$$\begin{array}{c|c|c|c} c.13 & c.14 & c.15 & c.16 \\ I & i^{sus4}_{sus2} & I & V^{sus4} V^7 \end{array}$$

Os próximos quatro compassos correspondem à uma progressão harmônica comum para a tonalidade de Sol menor, com harmonização linear do baixo no compasso dezanove e resolução na tônica maior no compasso vinte.

$$\begin{array}{c|c|c|c} c.17 & c.18 & c.19 & c.20 \\ ii^7 & V^7_9 & ii^6_5 i_6 V^4_3 & I \end{array}$$

A tonalidade retorna a Sol maior, e do compasso 21 ao 24 encontra-se a progressão I – V, repetida nos compassos de 25 a 28, com o acorde ii intercalado no compasso 27. Interessante notar que essa progressão retoma mais uma vez a ideia de pedal na harmonia de tônica, presente nos trechos anteriormente analisados. A harmonia desse trecho pode ser assim representada:

$\begin{array}{|c|} \hline c.21 \\ \hline I \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|} \hline c.22 \\ \hline I \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|} \hline c.23 \\ \hline I \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|} \hline c.24 \\ \hline V^7 \\ \hline \end{array} \quad$

$\begin{array}{|c|} \hline c.25 \\ \hline I \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|} \hline c.26 \\ \hline I \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|} \hline c.27 \\ \hline ii^6_5 \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|} \hline c.28 \\ \hline V \\ \hline \end{array} \quad$

Os últimos 8 compassos antes da retomada da textura monofônica, entre 29 e 36, apresentam-se como o trecho de maior atividade harmônica de toda a peça, com a utilização de dominantes individuais, acorde de subdominante menor (empréstimo modal), acorde vi e resolução atípica na cadência final. O trecho pode ser resumido da seguinte maneira:

$\begin{array}{|c|} \hline c.29 \\ \hline V \quad V_6/ii \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|} \hline c.30 \\ \hline ii \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|} \hline c.31 \\ \hline IV \quad iv \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|} \hline c.32 \\ \hline V^6_4 \quad V \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|} \hline c.33 \\ \hline vi \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|} \hline c.34 \\ \hline ii \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|} \hline c.35 \\ \hline V^6_4 \quad V \\ \hline \end{array} \quad \begin{array}{|c|} \hline c.36 \\ \hline vi^6_4 \quad ii \quad I \\ \hline \end{array} \quad$

Quanto à Textura, mais uma vez ela é apresentada em três formas distintas: nos quatro primeiros e quatro últimos compassos, ela é monofônica; no restante da peça ela apresenta-se homofônica com dinamização do acompanhamento através de elementos polifônicos, como nos compassos de 5 a 12 e de 21 a 36, ou cordal, como nos compassos 13 a 20.

Nos aspectos melódicos, existem cinco partes com características claramente definidas, o que poderá ser evidenciado pelos seus contornos melódicos. O canto do uirapuru, a primeira e a última parte, utilizado na introdução e na *codetta* (cc.1-4 e 37-40), corresponde ao contorno reduzido <1 0 2> nos compassos 1 e 2 (37 e 38 na *codetta*), repetido nos compassos 3 e 4 (39 e 40 na *codetta*).

A linha cantada nos compassos 5 a 12, a segunda parte, constitui-se em duas frases, do compasso 5 ao 8 e do compasso 9 ao 12, e correspondem, por sua vez, a um único contorno, o <1 2 0>.

Já o trecho compreendido entre os compassos 13 e 20 apresenta-se dividido claramente em pequenos grupos de dois compassos, num processo de ampliação do espaço de notas a cada grupo de dois compassos. No primeiro grupo, compassos 13 e 14, ocorre apenas a repetição do Ré⁴. No segundo grupo, o âmbito melódico amplia-se para uma terça e o contorno passa a ser <0 2 1>, iniciando-se no Sol⁴. O próximo grupo apresenta o mesmo âmbito e contorno do grupo anterior, mas iniciando-se no Lá⁴, e finalmente o último grupo dessa parte apresenta o contorno <2 3 0 1> num âmbito de quinta. A parte como um todo, compassos 13 a 20, apresenta o contorno <0 2 1>.

A quarta parte, do compasso 21 ao 36, também pode ser compreendida como pequenos grupos de dois compassos, neste caso, porém, claramente articulados em frases e períodos de quatro e oito compassos respectivamente. No contexto dos grupos de dois compassos, predomina o contorno <0 2 1>, nos compassos 21-22, 23-24, 25-26, e 29-30. Observam-se ainda os contornos <1 0> (cc. 27-28), <1 2 0> (cc.31-32), <2 0 3 1> (cc.33-34), e <1 2 0 1> (cc.35-36).

Quanto ao elemento rítmico, a peça apresenta o uso de duas métricas distintas, expressas no uso dos compassos 4/4 e 3/4. O primeiro predomina sobre o segundo, presente tanto nos quatro primeiros compassos, de caráter introdutório, quanto no restante da peça a partir do compasso treze. Resta à métrica ternária a aplicação nos compassos cinco a doze, que corresponde à exposição do material melódico principal.

As linhas melódicas da peça, tanto no canto quanto no piano, utilizam três estruturas rítmicas principais repetidas e, eventualmente, variadas. São o canto do uirapuru (cc.1-4 e 37-40):



O canto no trecho ternário (cc.5-12):



E o canto do restante da peça (cc.13-34):



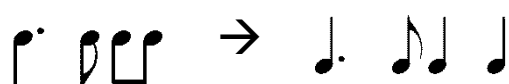
No acompanhamento do piano, prevalecem duas estruturas rítmicas principais. A primeira delas é apresentada nos compassos 5 a 12, e corresponde a um fluxo contínuo de colcheias com a primeira nota prolongada por todo o compasso.



A segunda estrutura é apresentada no compasso 13 e permanece até o compasso 36, e corresponde a célula abaixo



Importante notar que esta última célula guarda semelhanças com a parte central da célula do canto da parte ternária, sendo apenas uma expansão das duas últimas figuras, transformadas de colcheias em semínimas:



Quanto à organização formal dessa peça, cada uma das partes apresenta um uso específico dos elementos musicais, conforme já visto, tornando impossível outra interpretação. Assim, a textura, a harmonia, a melodia e os aspectos rítmicos apontam para as partes A (cc.5-12) e B (cc.13-20), que são menores, com 8 compasso cada uma, e para a parte C (cc.21-36), de 16 compassos, precedidas de introdução e sucedidas por uma *codetta*. A parte C resulta na fusão de elementos das partes A e B, configurando-se, assim, ao mesmo tempo em síntese e desenvolvimento dos elementos anteriormente propostos.

Assim, a textura apresenta-se na parte A como homofônica com elementos polifônicos, a tonalidade é a de Sol maior e a harmonia é baseada num acorde pedal. Na parte B a textura é cordal e a tonalidade é deslocada para Sol menor, com o uso de acorde pedal no início da parte, e progressão que conduz à cadência picarda. Na parte C, a textura retorna à homofonia com elementos polifônicos, a tonalidade também volta para Sol maior, e a harmonia se desenvolve de maneira mais intensa.

No aspecto melódico, se considerarmos os contornos <1 0 2>, <1 2 0> e <0 2 1> como, respectivamente, o contorno inicialmente usado, sua inversão e o retrógrado dessa inversão, podemos perceber que o material melódico inicialmente utilizado permeia toda a peça, mas é especialmente proposto na parte A e retomado na parte C. No aspecto rítmico, a peça cresce no sentido de desenvolver a célula rítmica inicial do canto, transformada na estrutura rítmica do acompanhamento do piano e conduzida assim até o final. Dessa forma, o aspecto formal dessa canção pode ser resumido da seguinte maneira:

<i>cc.1 a 4</i>	<i>cc.5 ao 12</i>	<i>cc.13 ao 20</i>	<i>cc.21 ao 36</i>	<i>c.37 ao 40</i>
<i>Introdução</i>	<i>Parte A</i>	<i>Parte B</i>	<i>Parte C</i>	<i>Codetta</i>

Quanto aos aspectos musicalmente expressivos e sua possível relação com o texto da canção, é possível determinar claramente um processo de “citação” de elementos³⁹. Nesse sentido, o primeiro elemento a ser considerado é o que inicia a peça: a onomatopeia do canto do uirapuru. Parece-nos desnecessário discutir acerca da precisão dessa transcrição dada a dificuldade acústica de definição precisa de alturas no canto dos pássaros, e visto que a função desse efeito musical não parece ser a de reproduzir com total fidelidade o canto do uirapuru, mas a de remeter para o contexto no qual se desenvolverá a narrativa. Assim, o canto esboçado nos primeiros quatro

³⁹ As aspas indicam que o termo citação aqui é utilizado não como a representação de um trecho qualquer que tenha sido explicitamente copiado para a peça aqui analisada, mas apenas de elementos diversos que evocam esse ou aquele referencial.

compassos solicita, no contexto da lenda, a atenção dos que ouvirão a história a seguir, bem como indica o final dela. Funciona como um elemento de ambientação, que delimita o espaço-tempo alternativo dentro do qual a história se desenvolve.

O próximo elemento percebido como “citação” é bastante subjetivo, e consiste na utilização de elementos harmônicos e de textura da peça *Serenade*, extraída da comédia musical *Chanson d’Amour* com música de Schubert, miniatura bastante popular e difundida numa adaptação para piano solo feita por Liszt⁴⁰. É subjetivo porque a comprovação do uso deliberado dos elementos da peça citada depende de um trabalho específico de análise do acervo do maestro Isoca e de indícios que possam dar suporte à hipótese. Ainda assim, consideramos que existem elementos suficientes para sugerir essa abordagem.

Inicialmente, há a similaridade de propósito ou função das duas peças. Tanto num caso como no outro, o foco é o canto para uma assistência específica, embalada por um contexto especial, romântico. Do canto apaixonante e encantador sob o sereno para a amada no caso da Serenata, ao canto encantatório sob a copa das árvores para os outros no caso do Uirapuru. De fato, o texto da Serenata indica uma atmosfera de encantamento envolvendo inclusive eventos naturais, para além da simples paixão⁴¹.

Em segundo, vem uma certa semelhança na utilização da tonalidade nas duas peças, com o uso das tonalidades homônimas. Na Serenata, Ré menor e Ré maior/Fá maior. No Uirapuru, Sol maior e Sol menor. Se for considerada a possibilidade de uso dos acordes/tonalidades maiores e menores como elementos de construção de efeitos musicais de luz e sombra, sugestão amplamente considerada na música ocidental, parece natural o uso desse tipo de recurso.

⁴⁰ Ver anexo, página 116;

⁴¹ Ver texto original da canção e uma tradução sugerida no anexo, página 120.

Na *Serenata*, que inicia a peça com Ré menor e o texto “é noite”⁴², acorde que retorna no texto “em transparência nos céus escuros” (c.37-44) e apresenta a região de Fá maior para “hora bendita de encantamento (...) com tantos perfumes...” (cc.14-22), bem como para “felicidades futuras (...) brilha no firmamento” (cc.46-54), e o acorde de Ré maior como acompanhamento tanto para o texto “alegrias mortas”, uma antítese evidente (cc.26-28), quanto no contexto das estrelas que brilham no firmamento (c.56 em diante). Evidencia-se deste modo o uso dos acordes/tonalidades maiores e menores como recurso dramático para reforço dos aspectos narrativos do texto cantado.

No *Uirapuru* de Wilson Fonseca, a tonalidade maior é própria dos momentos de “polvorosa [d]os demais gorjeadores” (cc.5-12) e de “alvoroço [d]os passarinhos” (cc.13-36), e a menor surge no contexto da apresentação do “mistério impressionante” do silêncio da natureza quando canto o uirapuru (cc.13-20).

Ainda no contexto harmônico, percebe-se a utilização do acorde de subdominante menor antecedendo a dominante no contexto da aproximação da cadência final das duas peças, funcionando como uma reminiscência do jogo harmônico entre tonalidades homônimas já vivenciado:

Schubert – <i>Serenade</i> cc.74-75 	↔	Fonseca – ... <i>Uirapuru</i> cc.31-32 
--	---	--

⁴² *c'est le soir*

Além desses aspectos ainda é possível verificar a semelhança de textura no acompanhamento das duas peças, especialmente entre a Serenata e a parte A da canção do mestre Isoca, como pode ser visto abaixo:

Schubert – *Serenade*
c.1



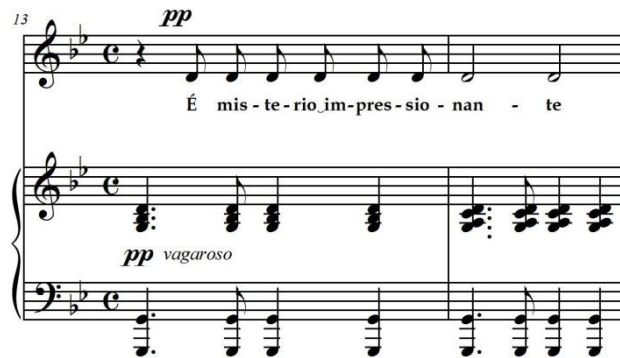
Fonseca – ... Uirapuru
cc.31-32



Estabelecida essa relação é possível conceber, em conjunto com a letra, um ambiente idílico e de encantamento, cheio de sutilezas, no qual a lenda é descrita. Esse ambiente é estabelecido com a chegada do pássaro canoro, o Uirapuru, que canta como que para avisar que sua apresentação vai começar. O registro em oitava aguda, entre Sol5 e Sol7, pode ser entendido como a chegada, do alto, do pássaro. Existe também uma versão desta peça para trio de piano, flauta e violoncelo, onde a flauta reproduz o canto do uirapuru, escolha devida provavelmente a sua constituição como instrumento de sopro agudo, evocando o canto do próprio pássaro.



A atmosfera de mistério inerente à lenda é apresentada na parte B, com o uso da tonalidade menor e a solenidade da textura cordal:



Na parte C, a descrição do momento do canto mágico do pássaro é apresentada com a retomada da tonalidade maior e de elementos melódicos semelhantes aos da parte A, mesclada com elementos do acompanhamento da parte B, e o uso mais movimentado da harmonia representando o ápice da movimentação contida dos assistentes da apresentação do Uirapuru. O tênue transe promovido pelo encantamento do personagem lendário pode ser percebido como contorno semelhante ao produzido pela resolução atípica da cadência final da peça, nos compassos 35 e 36, suavizada pela ausência do gesto incisivo V-I, suavidade promovida tanto pela alteração da dominante no último tempo do compasso 35, como pela resolução na tônica apenas no terceiro tempo do compasso 36, antecedida pelos acordes vi e ii.

Ao final, os quatro últimos compassos apresentam novamente o canto do Uirapuru, agora uma oitava mais grave (Sol4 a Sol6), primeiramente em dinâmica *pp* e na repetição em dinâmica *ppp* podem representar por similaridade de contorno, o afastamento do pássaro do palco de sua apresentação.

3.5. – CURUPIRA:

3.5.1 – ANTECEDENTES:

Curupira é uma toada composta em 1975, com letra de Emir Bemerguy.

3.5.2 – ANÁLISE:

No aspecto Som, a dinâmica assinalada corresponde ao *p* dos compassos 4 ao 14, ao *crescendo* do compasso 15 e ao *f* do compasso 16 em diante, criando claramente dois ambientes de intensidade. A Textura é predominantemente homofônica, com elementos polifônicos entre os compassos 6 e 15, e cordais nos compassos 16 a 25. Quatro compassos monofônicos precedem a entrada do canto, na tonalidade de Dó menor. A tonalidade homônima, Dó maior, é utilizada nos compassos 16 a 25.

cc.1 a 5	cc.6 a 15	cc.16 a 25
Monofônica	Homofônica	Cordal
<i>p</i>	<i>p</i>	<i>f</i>

O elemento Harmonia apresenta-se quase todo construído sobre o gesto i-V e V-i. Apenas nos compassos 10 a 12 podem ser encontrados acordes do grupo subdominante, especificamente o ii e o VI, como pode ser observado abaixo:

c.6 i	c.7 V ⁴ ₃ V	c.8 V ⁶ ₅ V	c.9 V ⁴ ₃ V	c.10 i iv	c.11 i ⁶ ₄ VI	c.12 iv V	c.13 I	c.14 i v	c.15 i i ⁶ ₄
c.16 I	c.17 V	c.18 V	c.19 V	c.20 I	c.21 I	c.22 V	c.23 V	c.24 V	c.25 I

Os contornos melódicos predominantes são <0 2 1>, <2 0 1>, e <1 0 2>, presentes nos compassos 6 a 12, e de 21 a 25, que como tratado anteriormente, correspondem a formas distintas de um mesmo contorno. Caso <0 2 1> seja considerado

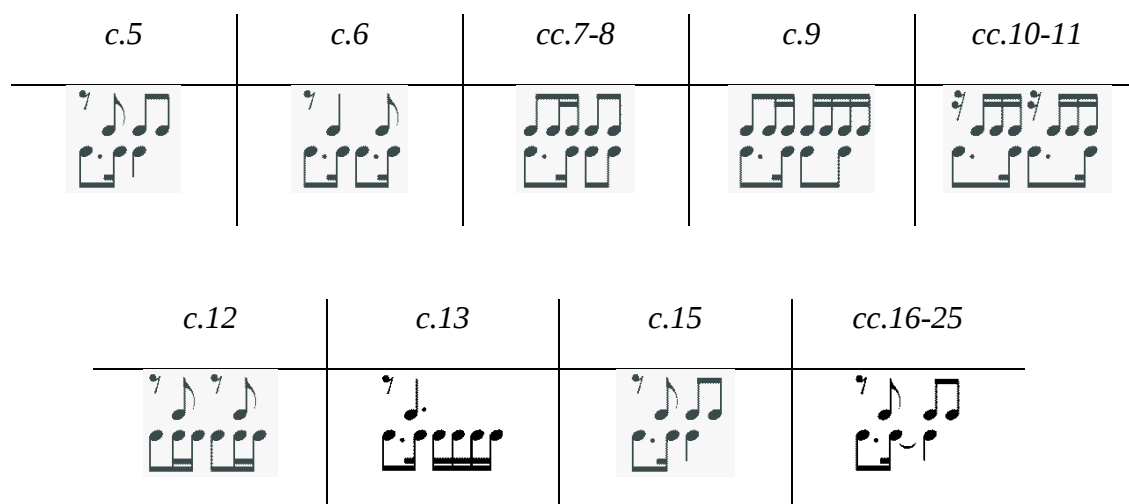
o original, <2 0 1> corresponde à forma inversa, e <1 0 2> corresponde à retrogradação da forma inversa. Também estão presentes os contornos <1 0>, sempre em momentos de terminação, e o contorno <2 0 1 0>, que corresponde ao trecho melódico dos dois primeiros compassos (repetidos nos compassos 3 e 4), e ao canto nos compassos 16 e 17, que não por acaso repete a mesma estrutura melódica dos dois primeiros compassos da peça. Há ainda um diálogo entre a melodia do canto e o piano, inclusive com motivos rítmicos similares, como o de colcheia e seis semicolcheias. Pequenos saltos de terças e compensações de movimentos estão presentes, como vemos a seguir:



No aspecto rítmico, a métrica é binária do início ao fim. A maior parte das construções da voz é baseada na estrutura apresentada nos dois primeiros compassos, variando apenas a terminação. Assim, podemos entender a estrutura rítmica da melodia como:



O acompanhamento ao piano apresenta diversas combinações rítmicas entre as mãos esquerda e direita, todas sobre a célula básica  no baixo. As principais combinações e variações rítmicas do baixo e dos acordes ou elementos melódicos são as seguintes:



Do ponto de vista formal, essa peça se apresenta como uma canção com estrofe (parte A) e refrão (parte B), precedida de introdução. As estrofes correspondem ao material dos compassos 6 a 15, repetido posteriormente com a letra diferente, e o refrão é representado pelo material dos compassos 16 a 20.

Pouco usual para uma peça tradicional é a estrutura das frases, todas com cinco compassos. A própria introdução tem essa estrutura. A organização interna de cada frase, porém, varia. A introdução corresponde ao material dos compassos 1 e 2, repetido nos compassos 3 e 4 em registro mais grave, e um dos elementos utilizados é expandido ritmicamente no compasso 5 (2+2+1).

A parte A, que corresponde às estrofes, apresenta na primeira frase um membro de frase nos compassos 6 e 7, seguido do membro de frase dos compassos 8 a 10 (2+3). A segunda frase da dessa parte apresenta o membro de frase dos compassos 11 a 13, e depois o complemento nos compassos 14 e 15 (3+2).

A parte B, portanto o refrão, apresenta duas frases, ambas com a mesma estrutura. Um membro de frase de dois compassos (cc.16-17 e 21-22) seguido de outro membro de frase de três compassos (cc.18-20 e 23-25). Portanto, o refrão apresenta sempre frases com 2+3 compassos.

O plano formal da peça é o seguinte:

cc.1-5			cc.6-15				cc.16-26			
Introdução			Parte A – Estrofe				Parte B – Refrão			
			1ª frase		2ª frase		1ª frase		2ª frase	
2	2	1	2	3	3	2	2	3	2	3

Do ponto de vista dos contornos, parece-nos que a questão mais importante da peça reside numa peculiaridade, relacionada diretamente ao teor do texto cantado. Nessa peça o curupira é apresentado do ponto de vista do caboclo, não restando à sua imagem nada além da pretensa maldade de sua ação ao fazer perder-se o caipira. Sob esse enfoque, o curupira é nada mais nada menos que um espírito malvado da floresta, aparecendo aqui e ali, indo e voltando, confundindo os sentidos dos seres humanos que se atrevem a adentrar seus domínios. Por isso mesmo parece-nos que a estrutura melódico rítmica apresentada na introdução, especialmente a que é explorada no compasso 5, com contorno <0 1 0>, e retorna por várias vezes no decorrer da peça, tanto no acompanhamento quanto na melodia cantada, assemelha-se tanto ao ir e vir do diabinho quanto à desorientação do caçador, que perde a noção de direção. Esse elemento permeia vários níveis da introdução:



Encontra-se presente também na melodia cantada (cc.16-17):



E no acompanhamento (cc.11-12):



3.6. - SACI PERERÊ

3.6.1 – ANTECEDENTES:

Essa peça foi composta por Isoca em 1982, com letra de Jorge Chaves Camargo.

3.6.2 - ANÁLISE

A estrutura dinâmica dessa peça mostra uma alternância entre o *piano* e o *forte*. Não há maiores sutilezas, apenas a oscilação entre esses dois pólos. A textura, como parece ser canônico nas peças até aqui analisadas, apresenta-se primeiro com uma única linha, que aqui pode ser considerada heterofônica tanto pela diferença de oitava entre as notas executadas entre as mãos direita e esquerda ao piano, quanto pela execução do acorde ao final do compasso 2. Segue-se uma textura homofônica típica até o final da peça.

cc.1-2	cc.3-8	cc.9-12	cc.13-16	c.17	c.18
Heterofônica	Homofônica				
<i>f</i>	<i>p</i>	<i>f</i>	<i>p</i>	<i>f</i>	<i>p</i>

A peça é construída na tonalidade de Si menor, e o elemento harmônico é trabalhado de maneira mais variada que nas outras peças até aqui analisadas, com o uso intenso de dominantes individuais e sonoridades diminutas, o que indica maior tensão harmônica. O plano harmônico da peça pode ser representado da seguinte maneira:

c.3	c.4	c.5	c.6
i	iv	V	i

c.7
| iv vii^o/V III₆ VI | c.8
| V⁶₄/V V/V V |

c.9 c.10 c.11 c.12
| i | ii⁶₅ | VI | III |

c.13 c.14
| i iv V⁹/III | vii^{o4}₃ V |

c.15 c.16 c.17 c.18
| i | ii⁶₅ V⁷ | i VI₆ | i |

O elemento Melodia enfatiza a movimentação de ida e vinda, reforçada nos compassos 3 e 4 com o uso do contorno <2 0 1>, e demonstrada com maior intensidade no compasso 7:



Também é destacado o uso de saltos descendentes, especialmente os de quinta e quarta justas:



A métrica da peça é quaternária composta, e existe uma forte regularidade na utilização dos elementos rítmicos. O canto utiliza basicamente um fluxo de colcheias que eventualmente culmina em figuras mais longas:



E o acompanhamento é praticamente o mesmo, sob o ponto de vista rítmico, do início ao fim da peça:



A resultante formal é binária A-B, cada parte respectivamente assumindo a função de estrofe e refrão, precedida de introdução e finalizada com uma *codetta*. Importante notar, porém, a irregularidade formal da peça. A parte A, que corresponde à estrofe, apresenta o material organizado em uma estrutura de quatro compassos seguidos de dois, implicando num certo encurtamento da segunda frase em relação à primeira. Já a parte B, o refrão, apresenta situação inversa, com os quatro compassos da primeira frase sendo respondidos por uma estrutura com cinco compassos.

cc.1-2	cc.3-6	cc.7-8	cc.9-12	c.13-17	c.19
Introdução	Parte A – estrofe		Parte B – refrão		Codetta
	1ª frase	2ª frase	1ª frase	2ª frase	

Quanto aos aspectos do contorno, parece-nos que a o ambiente narrativo é reforçado essencialmente por dois elementos que permeiam toda a peça. O primeiro deles é o elemento do redemoinho, meio através do qual o moleque se manifesta, e o segundo é o caminhar pulado resultante da única perna capenga que o saci possui.

O redemoinho é apresentado logo na introdução, que evidentemente indica a chegada do moleque tihoso. A movimentação musical é claramente espiralada, com cada grupo de três colcheias podendo ser interpretado como um volteio do redemoinho. A força e a velocidade do vento são indicadas pela dinâmica *f* pela indicação do andamento *Allegro*:



Esse elemento cujo contorno indica o redemoinho do Saci é repetido por toda a peça, principalmente no acompanhamento, mas também no canto, como pode ser observado a seguir:



O segundo elemento, o do caminhar pulado do Saci, também é evidenciado tanto na estrutura melódica de alguns trechos quanto no acompanhamento, como pode ser visto abaixo:



Esses dois elementos colaboram para o estabelecimento da ambientação da peça. Nos compassos 7 e 8, por exemplo, a movimentação do canto e do acompanhamento claramente reforçam o sentido narrativo do texto, “fumando cachimbo, pitando, pulando, na perna capenga”, indicando as travessuras do Saci. Os

volteios do canto são similares ao redemoinho, enquanto a movimentação do acompanhamento pode ser identificada com o passo saltitante do moleque:



Além desses dois elementos, é possível perceber que Isoca ainda utiliza o *afretando* que se assemelha a ideia de intensificação de movimento no exato momento em que a letra indica “e foge depressa que o sol vai raiar”:



Assim, mais uma vez Isoca ambienta a narrativa com elementos musicais cujos contornos reforçam a ideia dos personagens ou do ambiente.

3.7. - LENDA DA MANDIOCA

3.7.1 - ANTECEDENTES

Com letra e música de Wilmar Fonseca, irmão de Isoca, o maestro Wilson Fonseca fez o arranjo para piano e 4 vozes mistas desta música, em 1961. Os recursos musicais, portanto, são apenas parcialmente responsabilidade do maestro, visto não ser sua a composição original.

3.7.2 - ANÁLISE

Não há registro de dinâmica e, diferente das outras peças analisadas até aqui, a textura cordal é a mesma do início ao fim. A novidade corresponde ao ingresso do coro misto, alterando a até então exclusiva relação entre canto solo e piano. A entrada das vozes é gradativa, começando com os tenores, seguidos dos barítonos, e finalmente das vozes femininas. A peça foi escrita na tonalidade de Fá menor, e o aspecto harmônico pode ser descrito da seguinte forma:

$$\begin{array}{cccc}
 c.1 & c.2 & c.3 & c.4 \\
 | i & | i & | i \text{ ii}^o_2 & | i & | \\
 \\
 c.5 & c.6 & c.7 & c.8 & c.9 & c.10 & c.11 & c.12 \\
 | i \text{ i}^4_3 & | \text{VII}^7 \text{ vii}^o_7 & | i \text{ iv}_6 & | \text{V}^6_4 \text{ V} & | i \text{ VII}_6 & | i \text{ iv}_6 & | \text{V}^6_4 \text{ VI} & | \text{V}^{4-3} & | \\
 \\
 c.13 & c.14 & c.15 & c.16 & c.17 & c.18 & c.19 & c.20 \\
 | i & | i & | i \text{ iv}^6_4 & | i & | i & | i & | i \text{ iv}^6_4 & | \text{I} & |
 \end{array}$$

O elemento melódico principal é baseado no contorno <1 2 0>, apresentado na introdução e retomado no refrão:

Ma-ni bo - ni - ta, Ma-ni, Ma-ni - o - ca pe-que-na pe - pi - ta sur-giu na ma - lo - ca.

As estrofes apresentam o contorno <0 2 1> nos compassos 5 a 8, e <1 2 0> nos compassos de 9 a 12:

1. Lá na ma - ta rai - ou sol de pra - ta can - tou pas - sa - ra - da em tom de al - vo - ra - da.



No aspecto rítmico, a única observação diz respeito à delimitação clara das partes da peça a partir do uso das subdivisões regulares ou irregulares dos tempos. A primeira parte apresenta um *continuum* de colcheias em tercinas contra blocos de semínimas no acompanhamento. A segunda parte da peça apresenta a célula  como elemento rítmico principal.

A forma da peça é binária A-B, correspondendo a estrofe e refrão, precedida de introdução. A introdução apresenta o material do refrão. O esquema formal é o seguinte:

cc.1-4	cc.5-8	cc.9-12	cc.13-16	c.17-20
Introdução	Parte A – estrofe		Parte B – refrão	
	1ª frase	2ª frase	1ª frase	2ª frase

Considerando que a peça não foi composta por Wilson Fonseca, torna-se relativamente improdutiva busca por elementos expressivos que se relacionem com o compositor. De fato, o único elemento de corroboração narrativa passível de constatação pela Teoria de Contornos diz respeito ao *tutti* coral, que equivale musicalmente à “grita de toda a maloca”.

3.8. – CHEIRO-DE-GARRAFA

3.8.1 – ANTECEDENTES:

Cheiro de Garrafa apresenta uma particularidade. No livro *Meu Baú moco*, aparece somente a melodia cantada da música, sem o acompanhamento do piano. Porém nos arquivos do Dr. Vicente Malheiros, que cedeu gentilmente a partitura,

há a parte do piano sem a linha do canto, a qual está sempre retratada na linha superior da mão direita a partir da “casa 2”, na anacruse para o compasso 9.

Os versos são de Felisbello Sussuarana, um dos muitos parceiros de Isoca. Felisbello conta das “artimanhas” da credice em questão, de como a mulher se utiliza do artefato para “prender” seu marido:

Tem o cheiro por virtude, Cativar mortal qualquer; Prende o mano
como grude, Aos caprichos da mulher. Branca ou cabocla, Seja negra
ou cafusa A mulher que preza a vida Usa o cheiro, usa e abusa... A
mulher que tem marido E quiser tê-lo no lar, Faz o cheiro predileto
Seu comparsa, seu compar Mesmo o homem que deseja Ser feliz no
seu viver, Ao tomar banho de igreja, Vem do cheiro se prover.

Felisbello Sussuarana embora seja autodidata, é um dos expoentes da tradição cultural santarena, segundo o próprio Wilson Fonseca. Professor, poeta, jornalista teatrólogo e filósofo, fundou os semanários “A Cidade” e “O Jornal de Santarém” onde divulgava sua obra literária, e era colaborador assíduo dos mensários “O Mariano” de Santarém e “Terra Imatura” de Belém. Entusiasta da música, tocava violão e integrou o conjunto “Euterpe-jazz” tocando banjo, com várias letras musicadas por diversos autores.

3.8.2 - ANÁLISE

A música é escrita na tonalidade de Dó menor. As indicações de dinâmica resumem-se ao *forte* do primeiro compasso e ao *piano* do início do canto, no compasso 9. A textura é tipicamente homofônica.

A Harmonia destaca-se por apresentar um trecho na região da tonalidade relativa, e pelo uso de acorde de Sexta aumentada, no caso um Ger+6. Inicia em progressão com o acorde da subdominante. A harmonia pode ser apresentada da seguinte maneira:

c.1	c.2	c.3	c.4	c.5	c.6	c.7	c.8
iv	iv ₆	i ₆ V ⁴ ₃	i	V ⁷ /V	V ⁷	i	i V

c.9	c.10	c.11	c.12	c.13	c.14	c.15	c.16
i	V/III	III III ₆	V ⁷ /III	III	Ger ₊₆	V	-

c.17	c.18	c.19	c.20	c.21	c.22	c.23	c.24
iv	iv	i ₆	i	V ₆	V ⁷	i	i

Na Melodia, a partir do final da introdução e em toda parte A destaca-se o contorno <1 0>, executado a cada dois compassos (cc.8-9, 10-11, 12-13), e sua inversão <0 1> (cc.14-15). Na parte B, que também corresponde ao principal material da introdução, a melodia se apresenta de forma mais angulosa, com certa variedade de contornos. São utilizados os contornos <1 2 0> (cc.17-18) e <2 0 1> (cc.20-21 e 22-23).

Ritmicamente, a melodia e o acompanhamento baseiam-se principalmente na célula rítmica  e seus desdobramentos, característica da música brasileira em geral, e paraense em particular, como a tradição do cheiro de garrafa.

No aspecto formal, a peça apresenta-se com uma forma binária A-B precedida de introdução, o que tem se mostrado quase um padrão para Wilson Fonseca. Cada parte da peça é constituída de períodos com 8 compassos, subdivididos em frases de 4 compassos e membros de frase de 2 compassos, numa verdadeira . A forma pode ser apresentada da seguinte maneira:

cc.1-8	cc.9-16	c.17-24
Introdução	Parte A	Parte B

Não nos parece haver aqui espaço para a atribuição de sentido narrativo a partir da Teoria de Contornos ou qualquer outro elemento.

3.9. – OLHO DE BOTO

3.9.1 - ANTECEDENTES

Esta música apresenta algumas similaridades com a anterior. No livro *Meu baú mcorongo* só aparece registrada a melodia, sem o acompanhamento do piano, porém, a parte do piano também foi obtida nos arquivos do Dr. Vicente Malheiros⁴³, onde a melodia, como a anterior é retratada na linha superior da mão direita, a partir da “casa 2”, na anacruse para o compasso 17. A letra também é de autoria de Felisbello Sussuarana, retratando a credice e seus atributos, utilizados para “prender” a pessoa amada, fazendo-a se apaixonar:

Endeusar olho de boto É dever do bom cristão Que pretenda dar no
goto Em questões do coração. Viva o boto pelo olho Viva o olho por
seu dom, Pois, se amor anda zarolho, A penar em grave tom Entra em
cena logo o olho Pra mostrar que é mesmo bom. Sem um olho
temperado Não se vive muito bem, Fica a margem, fica ao lado Nesta
linda Santarém. Quem quiser viver contente Nas batalhas passionais,
Use o olho, que bem rente Há de ter sempre os mortais. Pelo olho
quero o boto Numa louca adoração; Tendo um olho, adeus, maroto,
Cais na rede, seu pimpão!

3.9.2 – ANÁLISE:

Quanto aos aspectos estritamente musicais, no quesito Som o plano dinâmico predominante parece ser o do *forte*, o que é indicado pelo sinal de intensidade grafado, o *p* no compasso 15. Parece-nos que, dado o registro e a execução oitavada ao piano dos primeiros 14 compassos, o *piano* na entrada monofônica da melodia sugere um contraste. Além disso, o outro sinal de intensidade da peça, o *f* no último compasso

⁴³ Vicente Malheiros da Fonseca é um dos filhos do maestro Wilson Fonseca. Estudou piano com seu pai e chegou a ir à São Paulo estudar piano. Quando jovem ainda, enveredou para o estudo de Direito e atualmente é Desembargador do Tribunal Regional do Trabalho. Entusiasta da obra de seu pai e também compositor e músico, frequentemente participa e apoia iniciativas musicais em nossa região. Em 2011 foi eleito membro da Academia Paraense de Música, ocupando a cadeira que pertencia ao seu pai, Wilson Fonseca.

escrito (40), que conduz à retomada dos primeiros 16 compassos, é claro em determinar essa dinâmica. A Textura é homofônica típica.

A estrutura harmônica da peça pode ser descrita da seguinte maneira:

<i>c.1-2</i>	<i>c.3-4</i>	<i>c.5-6</i>	<i>c.7-8</i>	<i>c.9-10</i>	<i>c.11-12</i>	<i>c.13-14</i>	<i>c.15-16</i>
iv	i ₆	V ₆	i	iv	i	V ⁷ /V V ⁷	i
		<i>c.17-18</i>	<i>c.19-20</i>	<i>c.21-22</i>	<i>c.23-24</i>		
		i	V ₃ ⁴ V ₆	i V ₆ V	i		
<i>c.25-26</i>	<i>c.27-28</i>	<i>c.29-30</i>	<i>c.31-32</i>	<i>c.33-34</i>	<i>c.35-36</i>	<i>c.37-38</i>	<i>c.39-40</i>
iv	i	V ₃ ⁴ V ₆	i	iv	i	V ⁷ /V V ⁷	i

Melodicamente, o material dos compassos 1 a 16 apresenta similaridades com o material dos compassos 25 a 40, sendo o material instrumental dos primeiros compassos mais desenvolvido. O material melódico presente do compasso 16 ao 24 não apresenta contraste significativo, continuando uma linha ondulada e com saltos eventuais.

Ritmicamente, essa peça, bem como a anterior, é bastante uniforme e não apresenta maiores variações. A linha melódica é baseada num fluxo de colcheias eventualmente repousando em figuras mais longas, e o acompanhamento ao piano também focaliza a alternância entre as mãos direita e esquerda articulando o material musical a cada meio tempo, portanto também colcheias, como vemos a seguir (cc.17-20):



Sua estrutura formal, porém, é peculiar em função da proporção entre as partes. Trata-se mais uma vez de uma canção em forma binária A-B precedida de introdução.

<i>cc.1-16</i>	<i>cc.17-24</i>	<i>c.25-40</i>
<i>Introdução</i>	<i>Parte A</i>	<i>Parte B</i>

A introdução, porém, assume ares bem mais desenvolvidos do que os de uma simples preparação para a entrada do canto. Ela é composta de 16 compassos e desenvolve antecipadamente ao piano o material temático da parte B (cc.25-40). Ainda que não seja possível sugerir que esse seja um trecho virtuosístico, é possível afirmar que ele explora recursos específicos do piano, o que remete à versão “esquecida” da introdução da Lenda do Boto, que também possuía características de maior desenvolvimento do material musical ao piano, e pode indicar um pensamento composicional que buscava maior espaço para o desenvolvimento das ideias musicais mesmo no âmbito de miniaturas como as canções aqui tratadas. Eis a introdução:

Olho de Boto

Wilson Fonseca

Piano

5

11

p/ acabar

p/ seguir

Fine

p

Outra questão importante do aspecto formal é a do tamanho e da proporção entre as partes principais A e B. É possível perceber que a extensão da parte A equivale à metade da parte B, ou aproximadamente um terço do total da parte cantada (parte A = 8 compassos, parte B = 16 compassos. Total = 24 compassos). Considerando a usual preferência do compositor por formas simetricamente organizadas, mesmo quando do uso de membros de frase não quadrados, como no caso da canção Curupira analisada anteriormente, surge a curiosidade acerca do que o teria levado a essa estrutura. No presente estágio dessa pesquisa, porém, só é possível especular sobre o assunto.

Como no caso da peça anterior, não há indícios que permitam uma análise da expressão baseada na Teoria de Contornos.

CONCLUSÃO

Ao chegarmos ao final dessa pesquisa, percebemos o quanto importante é Wilson Fonseca para a região de Santarém, com sua música e seus esforços de resgate da memória e história dessa região, e para a nossa região amazônica, devido à sua contribuição para nossa cultura com músicas e versos, resgatando e retratando esse universo místico que nos cerca.

João Paes Loureiro faz uma análise interessante da importância dessa atmosfera cultural amazônica, ao dizer:

A cultura amazônica talvez represente uma das mais raras permanências dessa atmosfera espiritual em que o estético, resultante de uma singular relação entre o homem e a natureza, se reflete e ilumina a cultura. Cultura que continua sendo, como uma luz aurática brilhando, e que e que persistirá enquanto as chamas das queimadas das florestas, provocadas pelas novas empresas que se instalam, com a entrada do grande capital na região e a mudança das relações entre si, não destruírem, irremediavelmente, o locus que possibilita essa atitude poético estatizante ainda presente nas vastidões das terras do sem fim amazônico. (LOUREIRO, 2000 pág. 65)

Em Santarém, principalmente, Wilson Fonseca se faz muito presente até os dias atuais. Deixou além de suas músicas bastante conhecidas e executadas, um legado musical de diversas gerações musicalizadas e formadas, sendo diretamente responsável por essa educação musical, sendo que até os dias atuais permanece a “Escola de Musica Maestro Wilson Fonseca”, educando e estimulando os jovens dessa região na arte musical, além do aeroporto dessa cidade que leva seu nome.

A temática principal abordada nessa pesquisa, a qual trata de crendices e lendas amazônicas para canto e piano, exigiu-me muito de conversas informais com parentes do compositor, em especial seu filho Dr. Vicente Malheiros da Fonseca, onde

pude descobrir particularidades e intenções musicais do compositor, analisar e relacionar as lendas com sua música.

Sua produção musical diversificada, a qual abrange desde melodias simples de roda, passando por diversas formações camerísticas até obras orquestrais, mostra seu valor artístico nesse contexto musical.

Wilson Fonseca, como um artista e músico eclético, transitou por diversos contextos musicais, desde o sacro ao profano, do erudito ao popular, demonstrando sempre sua arte com esplendor e sua paixão por aquilo que lhe fascinava: a música.

ANEXOS:

Lenda do Boto

Canção

Wilson Fonseca

1954

Lento

Canto

Piano

p misterioso

rall. molto

pp

Quan - do

ff

Bo - to vi - rou gen - te p'ra dan - çar num pu - xi - rum, quan - do

Bo - to vi - rou gen - te p'ra dan - çar num pu - xi - rum, trou - xe_o

16

"ô - lho", trou - xe_a "fle - cha", trou - xe_a - té mui - ra - qui - tă. E dan -

20

çou a noi - te in - tei - ra com a be - la Cu - nha - tă! Um gran - de mis -

24

té - rio na ro - ça se faz: Fu - giu Cu - nha - tă com o be - lo ra - paz!... E o Bo - to li -

28

gei - ro nas on - das su - miu, dei - xan - do a ca - bo - cla na bei - ra do rio! Se al - guém lhe per -

32

gun - ta: "Quem foi teu a - mô? Ca - bo - cla res - pon - de: "Foi Bo - to, si -

35

nhô!" Se al-guém lhe per - gun - ta: "Quem foi teu a - mô? Ca - bo - cla res -

38

pon - de: "Foi Bo - to, si - nhô!"

Quando Canta o Uirapuru

Emir Bermeguy

Canção

Wilson Fonseca

1968

Lento

Canto

Piano

p com suavidade

4

Na A - ma - zô - nia fa - bu - lo - sa e - le põe em pol - vo - ro - sa os de - mais gor - je - a -

10

do - res, do rou - xi - nol à i - nam - bu -

pp

É mis - te - rio im - pres - sio - nan - te

pp vagaroso

15

que nin - guém na sel - va can - te nas pla - téi - as mul - ti - co - res

19 *mf*
 quan-do can-ta o Uir-a-pu - ru. No al-vo-ro-ço os pás-sa - ri - nhos vão che-gan-do ca-la-

24 *p*
 di - nhos na lin-de-za da al-vo - ra - da num co-lo-ri - do fru - fru

29 *p*
 _tão di-vi-na é a me-lo - di - a que a flo-res-ta si-len - ci - a re-ve-ren-te e fas-ci - na - da

35 *rit.* *pp*
 quan-do can-ta o Uir-a-pu - ru. —

pp *pp com suavidade* *ppp*

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of staves. The first system (measures 19-23) features a vocal melody in G major with a mezzo-forte (mf) dynamic and a piano accompaniment. The second system (measures 24-28) continues the vocal melody with a piano (p) dynamic. The third system (measures 29-34) shows the vocal melody reaching a crescendo and then a piano (p) dynamic. The fourth system (measures 35-40) begins with a piano (pp) dynamic and a ritardando (rit.) marking, followed by a piano (pp) dynamic with a 'com suavidade' (with softness) instruction, and ends with a pianissimo (ppp) dynamic. The piano accompaniment includes various textures, including chords and moving lines, with some measures marked with 'pp' or 'ppp'.

Curupira

Emir Bermeguy

Canção

Wilson Fonseca

1975

Moderato

Canto

Piano

4

p

1. E - le.é o rei do ma - ta - gal _____ e só vi - ve pa - ra o mal, _ per - se - guin - do o ca - i -
 2. Diz a ra - ça mais an - ti - ga: _____ Cu - ru - pi - ra é bom de bri - ga, é va - len - te p'ra chu -

8

pi - ra. _____ ao per - cer - se no i - ga - pó, fi - ca o nê - go zu - ru - ó _____
 chu! _____ com bo - fe - tes de as - som - brar, e - le bo - ta p'ra jam - brar, _____

12

— com pa - vor do cu - ru - pi - ra! Cal - ca - nha - res pa - ra a
 — faz tre - men - do su - ru - ru! _____

f

15

fren - te _____ lá vem e - le, e mui - ta gen - te pau de fo - go já pre - pa - ra _____

19

— Cu - ru - pi - ra vai te, em - bo - ra se não le - vas, sem de - mo - ra, chum - bo gros - so bem na

23

ca - ra! _____ Cal - ca - nha - res pa - ra, a mo - ra, chum - bo gros - so bem na ca - ra!

SACI PERERÊ

Jorga Chaves Camacho

Canção

Wilson Fonseca

1982

Allegro

Canto

Piano

f

§ Moderato

1. Sa-ci Pe-re - rê _____ Sa-ci Pe-re - rê _____ na bo-ca da noi - te, _____ pe-din-do ta-
 2. Sa-ci Pe-re - rê _____ Sa-ci Pe-re - rê _____ na bo-ca da noi - te, _____ fa-zen-do vi-

p

6

ba - co, _____ fu-man-do ca-chim-bo, pi-tan-do e pu-lan-do, na per-na ca - pen-ga que Deus lhe bo-tou.
 sa - gem, _____ de o-lhar es-pan - ta - do, mat-rei-ro, assus-ta-do, cor-ren-do p'ra lá e cor-ren-do p'ra cá.

9

f

Êh! _____ meu Sa-ci Pe-re - rê! _____ Cor - - - re que eu vo te pe-

f

SACI PERERÊ

2

12 *affretando* *p* *a tempo*

gar! _____ E fo-ge de-pres-sa que,o sol vai ra-iar. A-deus ó Sa - ci, a-deus! _____ Sa-ci Pe-re-

p

15 *Coda* *D.S. al Coda*

rê! _____ A - té sex-ta - fei - ra _____ no mes-mo lu - gar. _____

18 *FINAL* *f* *rit.*

gar. _____ Êh! _____ meu Sa - ci Pe - re - rê!

f *p*

do Folclore da Amazônia

A Lenda da Mandioca

letra e música de Wilmar Fonseca

arranjo para 4 vozes mistas

Wilson Fonseca

1961

Tenor

Piano

4

1. Lá na ma - ta rai - ou sol de pra - ta can - tou pas - sa - ra - da em tom de al - vo -

8

T

ra - da. Ao va - gi - do por to - dos ou - vi - do res - pon - de con - ten - te a ma - ta vi -

B

Ao va - gi - do por to - dos ou - vi - do res - pon - de con - ten - te a ma - ta vi -

The musical score is written for Tenor, Piano, and Bass. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4. The score includes a piano introduction, a vocal entry for the Tenor at measure 4, and a full vocal entry at measure 8. The lyrics are in Portuguese and describe a legend about the manioc plant. The score features various musical notations including triplets, slurs, and dynamic markings.

12

S Ma-ni bo - ni - ta, Ma-ni, Ma-ni - o - ca pe-que-na pe - pi - ta sur-giu na ma - lo - ca. Ma-ni bo -

A Ma-ni bo - ni - ta, Ma-ni, Ma-ni - o - ca pe-que-na pe - pi - ta sur-giu na ma - lo - ca. Ma-ni bo -

T ren - te. Ma-ni, Ma-ni, Ma - ni - o - ca. —

B ren - te. Ma - - - ni, Ma - ni - o - ca. —

17

S ni - ta, Ma-ni, Ma-ni - o - ca "é bran - ca!" É a gri - ta de to - da a ma - lo - ca. —

A ni - ta, Ma-ni, Ma-ni - o - ca "é bran - ca!" É a gri - ta de to - da a ma - lo - ca. —

T Ma-ni, Ma-ni, Ma - ni - - o - ca. 2. Na flo- ao §

B Ma - - - ni, Ma - ni - - o - ca. —

Cheiro de Garrafa

Wilson Fonseca

Piano

4

p/ acabar

p/ seguir

Fine

9

13

18

22

Coda Φ

1

26

2

D.S. al Coda

28

Φ

D.C. al Fine

Olho de Boto

Wilson Fonseca

Piano

5

11

17

23

30

37

p/ acabar

p/ seguir

Fine

p

1ª vez

2ª vez

D.S. al Fine

f

Sérénade

N° 11

Modéré

C'est le soir. Un

har. moni. e Mon. te len. te. ment

Et. voi. ci l'heu. re. bé. ni. e De l'enchan. te. ment!

On se trouble on s'é. merveil. le De tant de par. fums...

M. E. 946

De tant de par-fums... Un regret en nous s'éveille - le

Des bonheurs dé-funts Des bonheurs dé-funts!

pp

Mais bien-tôt, en

transparen - ce Dans les lieux obs - curs

On sent poindre une es-péran-ce De bonheurs fu-ture!

Une étoile est-ce la nô-tre? Brille au fir-ma-

ment! Brille au fir-ma-ment! Une encore... et puis une au-tre..

Quel rayon-ne-ment! Quel rayon-ne-ment! Dans le ciel d'or flam-

boi o... Et l'ombre s'en fuit En nos cœurs ver.

se la joi o Ra di ea se

nuit! Ra di eu se nuit! O char.

meuse... O nuit!

dive.

Texto de *Serenade*

C'est le soir.
Une harmonie Monte lentement
Et voici l'heure benie de l'enchantment!
On se trouble on s'émerveille De tant de parfums...
Un regret en nous s'éveille Des bonheurs défuntés!

Mais bientôt, en transparence Dans les cieux obscurs
On sent poindre une espérance De bonheurs futurs!
Une étoile est ce la nôtre? Brille au firmament!
Une encore... et puis un autre...
Quel rayonnement! Dans le ciel de l'or flamboie...
Et l'ombre s'enfuit En nous coeurs verse la joie
Radieuse nuit!
O charmeuse...
O nuit!

Tradução Sugerida

É noite.
Uma harmonia sobe lentamente
E aqui a hora bendita de encantamento
Nos perturbamos, nos maravilhamos com tantos perfumes...
Um pesar desperta em nós pelas alegrias mortas!

Mas logo, em transparência nos céus escuros
Sentimos nascer a esperança de felicidades futuras!
Uma estrela – é a nossa? – Brilha no firmamento!
Mais uma... e ainda outra...
Que esplendor! No céu de ouro em chamas...
E as sombras fugiram, em nossos corações se derrama a alegria
Noite radiante!
Oh encantamento...
Oh noite!

BIBLIOGRAFIA

ALIVERTI, Mavilda Jorge. 2003. *Wilson Fonseca e a crônica musical de Santarém*. Dissertação de mestado. São Paulo – SP.

ANDRADE, Mário de. 1928. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo/SP. Martins;

BENT, Ian D. e POPLE, Anthony. *The New Grove Dictionary of Music Online*. Disponível em: <<http://www.grovemusic.com>>. Página visitada em 23 de maio de 2011;

BLACKING, John. 1995. *Music, culture and experience*. Chicago/EUA.

BOUKHTABER, Svetlana. 2002. *300 Cifragens Básicas*. Belém/Pará;

CÂMARA Municipal de Santarém. Disponível em <<http://www.camaradesantarem.pa.gov.br>>. Página visitada em 22 de maio de 2011;

CANCLINI, Néstor García. 2008. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 3ª Ed. Editora Edusp. São Paulo-SP;

CRUZ, Ernesto. 1985. *História do Pará*. Edição Amazônia. Série José Veríssimo. Belém/Pará;

DAVIES, Stephen. *Philosophical Perspectives on Music's Expressiveness*.

MARCONDES, Marco Antonio (Org.). 1998. *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular*. Art Editora. 2ª ed. rev. e amp. São Paulo/SP;

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. 1988. ***Dicionário Aurélio básico da Língua Portuguesa***. 1ª Ed. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro- RJ;

FONSECA, Wilson. 2006. ***Meu Baú Mocarongo***. Vol. 1. Santarém/Pará;

FONSECA, Wilson. 2006. ***Meu Baú Mocarongo***. Vol. 2. Santarém/Pará;

FONSECA, Wilson. 2006. ***Meu Baú Mocarongo***. Vol. 3. Santarém/Pará;

FONSECA, Wilson. 2006. ***Meu Baú Mocarongo***. Vol. 4. Santarém/Pará;

FONSECA, Wilson. 2006. ***Meu Baú Mocarongo***. Vol. 5. Santarém/Pará;

FONSECA, Wilson. 2006. ***Meu Baú Mocarongo***. Vol. 6. Santarém/Pará;

FONSECA, Wilson. 1984. ***Valsas, Modinhas, Toadas, Tangos e Canções***. Vol. 3. Santarém/Pará;

FONSECA, Wilmar Dias da. José Agostinho da. 1978. ***O músico poeta***. Santarém: Imprensa oficial;

GEERTZ, Clifford. 2008. ***O Saber Local: Novos ensaios em antropologia interpretativa***. 10ª edição. Editora Vozes, Petrópolis – RJ;

GROUT, Donald J. PALISCA, Claude V. 1994. ***História da Música Ocidental***. 1ª edição. Lisboa: Gradiva;

IBGE, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Disponível em <<http://biblioteca.ibge.gov.br>>. Página visitada em 5 de dezembro de 2010;

IBGE, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. ***Divisão Territorial do Brasil e Limites Territoriais***. Disponível em <<http://ibge.gov.br>>. Página visitada em 5 de dezembro de 2010;

IBGE, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Área territorial oficial**. Resolução da Presidência do IBGE de n° 5 (R.PR-5/02). Disponível em <<http://ibge.gov.br>>. Página visitada em 5 de dezembro de 2010;

IBGE, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Censo Populacional 2010**. Disponível em <<http://ibge.gov.br>>. Página visitada em 11 de dezembro de 2010;

IBGE, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Produto Interno Bruto dos Municípios 2004-2008**. Disponível em <<http://ibge.gov.br>>. Página visitada em 11 dez. 2010.

JEANDOT, Nicole. 1997. **Explorando o Universo da Música**. 2ª Ed. São Paulo-SP.

JUSLIN, Patrick; SLOBODA, John. **Music and Emotion: theory and research**. Oxford: Oxford University Press, 2001. (p.23-44).

LARAIA, Roque de Barros. 1994. **Cultura; um conceito antropológico**. 9ª Ed. Editora Jorge Zahar. Rio de Janeiro-RJ.

LÉVI – STRAUSS, Claude. 1978. **Mitos e significados**. 1ª Ed. Editora Edições 70. Tradução Antônio Marques Bessa. Lisboa – Portugal;

LÉVI – STRAUSS, Claude. 1978. **Mito e música**. 1ª Ed. Editora Edições 70. Tradução Antônio Marques Bessa. Lisboa – Portugal;

LOUREIRO, João de Jesus Paes. 2000. **Obras reunidas**. Volume I. Editora Escrituras. São Paulo – SP;

LOUREIRO, João de Jesus Paes. 2000. **As fontes do olhar**. Editora Escrituras. São Paulo – SP;

LOUREIRO, João de Jesus Paes. 2000. **A conversão semiótica na cultura amazônica**. Editora Escrituras. São Paulo – SP;

LOUREIRO, João de Jesus Paes. 2000. **Amazônia 500 anos de poética do imaginário**. Editora Escrituras. São Paulo – SP;

LOUREIRO, João de Jesus Paes. 2000. **Mitopoéticas do Imaginário**. Editora Escrituras. São Paulo – SP;

LOUREIRO, João de Jesus Paes. 1976. **A poesia como encantaria da linguagem**. Editora Escrituras. São Paulo – SP;

LOUREIRO, João de Jesus Paes. 2000. **A iluminação poética dos mitos**. Editora Escrituras. São Paulo – SP;

MARIZ, Vasco. 1994. **História da música no Brasil**. 4ª. Ed. Editora Civilização Brasileira. Rio de Janeiro – RJ;

MAUÉS, Angélica. 1989. **A questão étnica: índios, brancos, negros e caboclos. Estudos e problemas amazônicos**. Belém – PA, Idesp/Seduc;

MORAES FILHO, Luiz Pereira de. 2004. **Réquiem da encomendação das almas: memória de uma recriação musical**. Trabalho de conclusão de curso em Licenciatura em Música, Universidade do Estado do Pará, Belém – PA;

PREFEITURA Municipal de Santarem. Disponível em <<http://www.santarem.pa.gov.br>> . Página visitada em 22 de maio de 2011;

RESUMOS e Críticas de Artes e Humanidade. Disponível em <<http://pt.shvoong.com/humanities/>> . Página visitada em 18 de dezembro de 2011;

SALLES, Vicente. 1980. *A Música e o Tempo no Grão-Pará*. Belém/Pará: Conselho Estadual de Cultura;

SALLES, Vicente. 1970. *Música e músicos do Pará*. Belém/Pará: Conselho Estadual de Cultura;

SALLES, Vicente. 1969. *Quatro séculos de Música no Pará* In *Revista Brasillidade Cultura*. Rio de Janeiro/RJ.

SALLES, Vicente. 1981. *Santarém, uma oferenda musical*. (Serviço de Imprensa Universitária, UFPa).

TAME, David. 1984. *O poder oculto da música*. Tradução Octavio Mendes Cajado. Ed. Cultrix. São Paulo – SP;

WILLIAMS, Raymond. 1992. *Cultura*. Editora Paz e Terra. Rio de Janeiro - RJ;