

Universidade Estadual Paulista
"Júlio de Mesquita Filho" - UNESP
Instituto de Artes Campus de São Paulo
Programa de Pós-Graduação em Música

2010000595

Taís Daniela Leite Vieira

"Um Amazonas Cantado Por Arnaldo Rebelo"

Acompanha
CD-ROM 075

São Paulo
2005

**Universidade Estadual Paulista
"Júlio de Mesquita Filho" - UNESP
Instituto de Artes Campus de São Paulo
Programa de Pós-Graduação em Música**

Taís Daniela Leite Vieira

"Um Amazonas cantado por Arnaldo Rebelo"

Orientadora: Professora Doutora Martha Herr

São Paulo, 10 de Fevereiro de 2005.

São Paulo, 10 de fevereiro de 2005



Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho” - UNESP
Instituto de Artes Campus de São Paulo
Programa de Pós-Graduação em Música

Taís Daniela Leite Vieira

“Um Amazonas cantado por Arnaldo Rebelo”

**Dissertação apresentada em cumprimento parcial às
exigências para a obtenção do título de Mestre em
Música do Programa de Pós-graduação em Música do
Instituto de Artes da UNESP**

Professora Doutora Martha Herr
Orientadora

São Paulo, 10 de fevereiro de 2005



INSTITUTO DE ARTES	
Aquisição	de autor
Data de recebimento 17-6-05	
Registro nº	T. 595
Data	22-06-05

T/UNESP
784.932
V665u

BIA

Acomp. 1 CD 3492

Vieira, Taís Daniela Leite.

Um Amazonas cantado por Arnaldo Rebelo/ Taís Daniela Leite
Vieira. - São Paulo, 2005.

119 f. :il. + anexos.

Bibliografia

Orientador: Profa. Dra. Martha Herr

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Instituto
de Artes.

1. Canto 2. Arnaldo Rebelo. 3 Canção amazônica. 4. Português
falado em Manaus.

CDD - 784.932

Sumário

Agradecimentos

Resumo



Sumário

Agradecimentos -----	5
Resumo -----	7
Abstract -----	8
Introdução -----	9
Capítulo 1 Perfil biográfico: Cavaleiro de Todas as Madrugadas do Universo -----	18
Capítulo 2 O cancionário: quadro demonstrativo e classificação -----	24
Capítulo 3 As canções de temática amazônica de Arnaldo Rebelo -----	41
Capítulo 4 Manifesto caboclo -----	94
Conclusão -----	111
Bibliografia -----	113

ANEXO I – As outras canções de Arnaldo Rebelo encontradas durante a pesquisa.

ANEXO II – CD com as canções amazônicas de Arnaldo Rebelo, interpretadas por Taís Daniela Leite Vieira (canto) e Daniel Gonçalves (piano).

Agradecimentos

Agradeço primeiramente a Deus e em seguida meus pais Álvaro e Edi, que proporcionaram a minha educação; agradeço aos meus pais musicais Nivaldo e Socorro Santiago por me inserirem na música e por sempre me darem suporte em todos os sentidos.

Agradeço a minha irmã Márcia e ao meu cunhado Mario, por me aguentarem durante os nove meses em Salvador enquanto fazia o curso de Etnomusicologia na UFBA.

Agradeço a todos os professores do curso de Mestrado em Etnomusicologia na UFBA, e principalmente ao meu antigo orientador Luiz Cesar Magalhães, que vizlumbrou antes de mim a necessidade de seguir uma linha de pesquisa em Canto, Práticas Interpretativas.

Agradeço à UNESP por ter aceitado a minha transferência, e por ter acreditado neste trabalho. Agradeço a todos os professores da Pós-Graduação que de uma forma ou de outra me auxiliaram na conclusão desta dissertação.

Agradeço aos meus padrinhos musicais Sr. Carlos e Sr^a Dorotéia Braga, sem os quais dificilmente teria concluído este curso.

Agradeço ao Governo do Estado do Amazonas por acreditar neste trabalho me concedendo apoio financeiro para terminar este trabalho em São Paulo.

Agradeço ao Amadeu por me receber e ser mais que um amigo, um “irmão paulista”, na última etapa do curso de Mestrado em São Paulo; também ao Paulo Maron por me dar suporte musical, logístico e fraternal. Ao amigo e pianista Daniel Gonçalves, que sem nenhuma obrigação entrou de cabeça comigo na execução desse repertório, agradeço.

Sou eternamente grata a minha querida orientadora a Prof^a Dr^a Martha Herr, que sempre acreditou em meu potencial e possibilitou minha vinda a São Paulo, além de ser um exemplo de



Resumo

mulher, cantora, educadora e vencedora. Por fim agradeço a todos que de alguma maneira me auxiliaram na conclusão deste trabalho.

Este trabalho traz um perfil biográfico do compositor, uma classificação de sua obra musical, além de uma descrição poética e musical das canções de cunho amazônico baseada no método descrito na obra *Portuguese song: performance and analysis of Lied*, de Deborah Stein e Robert Spillner. Com base nas análises, criei uma proposta interpretativa que inclui a variante fonética do português falado em Manaus apresentada pela Prof.^a Dr.^a Lenise Pereira Barbosa em seu livro *Fonologia: A fala amazônica e sua influência no ensino de inglês*.

Palavras-chave: 1. Canto. 2. Arnaldo Rebelo. 3. Canção amazônica. 4. Português falado em Manaus.

Resumo

"Um Amazonas cantado por Arnaldo Rebelo" é resultado de uma pesquisa sobre as canções de Arnaldo Rebelo, compositor amazonense que viveu entre 1905 e 1984. Este trabalho traz um perfil biográfico do compositor, uma classificação de seu cancioneiro, além de uma descrição poética e musical das canções de cunho amazônico baseada no método descrito na obra *Poetry into song: performance and analysis of Lieder*, de Deborah Stein e Robert Spillman. Com base nas análises, criamos uma proposta interpretativa que inclui a variante lingüística do português falado em Manaus apresentada pela Profª Drª Lenise Pereira Barbosa em seu livro *Fonologia: A fala amazonense e sua influência no ensino de inglês*.

Palavras-chave: 1. Canto. 2. Arnaldo Rebelo. 3. Canção amazônica. 4. Português falado em Manaus.

Abstract

"Um Amazonas cantado por Arnaldo Rebelo" is the result of research about the Arnaldo Rebelo's songs. He lived between 1905 and 1983. This dissertation shows a composer's profile, the songs listing classification, moreover the poetic and musical description of the Amazonian content songs following the Deborah Stein e Robert Spillman's book *Poetry into song: performance and analysis of Lied*. Based on these analisys, we create an interpretative proposal for performance including the pronunciation based on the linguistic variation of portuguese currently spoke in Manaus presented by Profª Drª Lenise Pereira Barbosa in her book *Fonologia: A fala amazonense e sua influência no ensino de inglês*.

Key words: 1. Singing. 2. Arnaldo Rebelo. 3. Amazonian song. 4. Manaus' portuguese speaking.

Introdução

Apresentação

É surpreendente o número de canções eruditas de compositores do Sul e Sudeste do país as quais se tem acesso. Do Norte, do Centro-Oeste e do Nordeste menos é conhecido sobre a produção da música vocal, pois, fora a Biblioteca Nacional, não existe um acervo público que as colecionem de forma sistemática. Ao iniciar nossos estudos de música de câmara e canto em Manaus, entramos em contato com diversos tipos de canção em línguas estrangeiras, considerado essencial para cantores em formação. Sentíamos uma inquietação pela falta da canção brasileira e, principalmente, amazonense no repertório dos cantores que se apresentavam. A fundação da Orquestra Filarmônica do Amazonas, de outros corpos estáveis e do Festival Amazonas de Ópera, resultado da política cultural dos três últimos governos, tomou a atenção da maior parte dos músicos e do público sem adotar uma política de valorização da música erudita regional.

Inicialmente resolvemos coletar canções brasileiras por conta própria e apresentá-las ao público através de recitais e concertos, percebendo a importância que tal gênero tem para a sociedade da qual fazemos parte. Posteriormente, sob a orientação dos professores de música e canto, Nivaldo Santiago e Mirtes Landi, iniciamos um trabalho de pesquisa e estudo em Manaus, Belo Horizonte e São Paulo, incluindo apresentações em Manaus de canções brasileiras e amazonenses, algumas adormecidas na prateleira de músicos e a maioria desconhecidas do grande público daquela cidade. Para nossa surpresa, tal repertório de canções agradou em cheio à platéia amazonense já *habituée* das óperas italianas e alemãs.

Hoje ainda é difícil de encontrar canções de temática amazônica, até pela raridade de edições, pois quase nada existe nas bibliotecas amazonenses (Estadual, Municipal e da Universidade Federal do Amazonas), pouco se encontra nas bibliotecas da cidade de São Paulo (USP/ECA, UNESP, CCSP e Biblioteca Mário de Andrade), Rio de Janeiro (Biblioteca Nacional, Biblioteca Alberto Nepomuceno/ UFRJ, Radio MEC) e menos ainda nas bibliotecas de Salvador (EMUS, Barris) e Belo Horizonte (Biblioteca Estadual).

As canções amazonenses nos foram apresentadas pelos professores de canto e música de câmara. A professora Mirtes Landi, contemporânea de Arnaldo Rebelo, forneceu as primeiras canções deste. Em seguida, continuando o trabalho de coleta de canções brasileiras em bibliotecas públicas e particulares de Manaus, Belo Horizonte, Rio de Janeiro, Salvador e São Paulo, nos deparamos com um universo musical desconhecido do público em geral, principalmente no que tange à canção produzida por amazonenses.

A maior parte do material resultante da pesquisa inicial (101 partituras) foi coletada junto a acervos particulares de professores de música entrevistados (Lenice Prioli em São Paulo, Mirtes Landi em Belo Horizonte e Ivete Ibiapina em Manaus) e de compositores amazonenses ainda em atividade (Nivaldo Santiago em Belo Horizonte e Pedro Amorim no Rio de Janeiro). Descobrimos a existência de nove compositores do Amazonas, colecionando partituras de Alberto Montalvão, Arnaldo Rebelo, Áureo Nonato, Cláudio Santoro, Diva Ponce, Ilcia Cardozo, Lindalva Cruz, Nivaldo Santiago e Pedro Amorim.

Em depoimento de Ivete Ibiapina (09 de maio de 2002) descobrimos a existência do NUAM, Núcleo de Artistas do Amazonas, que faz apresentações anuais e celebrações das obras

e compositores amazonenses¹. O NUAM foi fundado e é mantido por esta senhora, tradicional professora de piano da cidade de Manaus. Ela foi a principal fonte de pesquisa deste trabalho, pois mantém um acervo de música amazônica, que inclui obras de compositores com quem conviveu na segunda metade do século XX, partituras e documentos raros como manuscritos originais de canções, cartas e objetos pessoais de compositores do Amazonas.

Após os primeiros resultados da pesquisa, reduzimos o estudo à obra de Arnaldo Rebelo, por ele ser o compositor que mais aborda a temática amazônica. O fato de sermos oriundos do curso de Mestrado em Etnomusicologia da Universidade Federal da Bahia contribuiu para este trabalho porque nos trouxe um conhecimento teórico importante no estudo da música como manifestação cultural. Muito da literatura sobre pesquisa de campo além dos diversos textos e estudos de casos feitos na UFBA, foram essenciais para adotar uma abordagem positiva juntos aos entrevistados.

Os estudos de caso feitos sobre a pesquisa de campo na área de ciências humanas contribuem não só proporcionando técnicas de abordagem mas também com *insights* auxiliando no conhecimento dos outros e de si mesmo. A ética ao tratar com o material e com as informações foi um ponto amplamente discutido no curso de etnomusicologia. Começamos estudando a música amazonense como *outsider*², procurando o distanciamento tão almejado pelos cientistas sociais. Contudo, descobrimos a importância de sermos também um *insider*³, um informante e ator social. Atuar como intérprete tornou-se mais importante do que estudar as

¹ Ela consegue fazer pequenos eventos, com muito esforço pessoal, quase sempre com platéia não muito numerosa mas fiel na sua escola homônima, que agora reduziu-se a sala de estar de sua casa, nos quais ela incentiva seus alunos a executarem peças para piano solo e canções dos compositores Amazonenses.

² O pesquisador; a pessoa que está de fora do grupo social pesquisado.

³ O informante; a pessoa de dentro do grupo social estudado.

canções etnomusicologicamente e por nos transferimos para o curso de Mestrado em Música da UNESP.

Justificativa

A falta de registros ou referências sobre compositores amazonenses e sobre Arnaldo Rebelo, especificamente, demonstra a lacuna na memória cultural e na valorização do artista amazonense.

A falta de normas atualizadas na pronúncia do português cantado é outro ponto que estimulou este trabalho, pois até hoje cantores se deparam com dificuldades na hora de cantar em língua portuguesa. Há um certo conservadorismo silencioso da pronúncia paulistana que acaba obrigando pessoas de outros estados a cantarem desta forma, parecendo algumas vezes artificial. O que deveria ser natural e simples para os brasileiros torna-se um problema gerando dúvidas e inseguranças na hora de cantar pela diversidade de variações dentro de um país tão grande. Para os estrangeiros a situação é piorada, visto que não há nenhum regimento que eles possam seguir e os regionalismos aumentam as dúvidas.

As normas determinadas no Primeiro Congresso Nacional da Língua Cantada (1937), arregimentado por Mário de Andrade tornou-se obsoleto, pois não acompanhou o processo natural de mudança da língua.

Sentimos a necessidade de descobrir uma forma de cantar com o sotaque próprio da região de origem do compositor, das canções e desta pesquisadora, a fim de sentirmos coerência com o texto, com a temática e acima de tudo com o falar natural dos manauenses.

Objetivos

Este trabalho tem como objetivo principal auxiliar o cantor na interpretação das canções de conteúdo amazônico de Arnaldo Rebelo. Portanto, procuraremos fazer um perfil biográfico do compositor; coletar, listar e classificar a obra para canto e piano encontrada; descrever e fazer um levantamento de dados poético-musicais das canções amazônicas, pertinentes à interpretação além de fazer uma sugestão de pronúncia baseada no falar amazonense da cidade de Manaus.

Metodologia

Concomitante à pesquisa em bibliotecas e livrarias foram colecionados diversos depoimentos. Além daquele citado na página anterior com Ivete Ibiapina, ouvimos outros formal e informalmente: Mirtes Landi (professora de canto) e Nivaldo Santiago (professor de música), Lenice Prioli (cantora e professora de canto paulista), Pedro Amorim (cantor e compositor amazonense), Elson Farias (poeta amazonense) Zacarias Fernandes (regente radicado em Manaus), Socorro Santiago (professora mestra em teoria da literatura, doutora em artes e esposa do Maestro Nivaldo Santiago), Ana Carla Bueno (doutora em linguística de etnias indígenas), Hydelvídia Cavalcante de Oliveira Corrêa (professora mestra em fonética e fonologia, com trabalhos sobre o falar caboclo), e Ruth Staerke (cantora carioca conhecida por sua interpretação das canções de Rebelo).

Encontramos poucas citações sobre Arnaldo Rebelo em livros e revistas brasileiros e estrangeiros, e apenas alguns textos relevantes foram localizados⁴. Uma série de programas e

⁴O texto "Arnaldo Rebello" (sic) de Paulo Antônio, publicado originalmente no "Suplemento Dominical de Arte" do *Jornal Correio do Povo* de Porto Alegre, em 1983; a plaquete "Arnaldo Rebello (sic): Um nome que honra o cenário artístico Musical Brasileiro", palestra transcrita e publicada por Clady Guimarães de Campo, no Rio de Janeiro, sem data; e o resumo biográfico de outubro de 1985, "Arnaldo Affonso Rebello (sic): Professor - concertista - compositor. Cultor e divulgador da Música Brasileira", com autoria de Alvaro Rebelo, irmão de Arnaldo Rebelo, falecido.

Executar uma canção é uma habilidade que exige do profissional reunir várias facetas de sua inteligência para interpretar textos literários numa nítida aliança com a música, principalmente porque a canção é composta seguindo ditames estéticos e estilísticos conscientemente determinados pelo seu autor. Por esse motivo, apelamos para a lingüística textual, linha de pesquisa surgida na década de 1960, mas que ganhou força a partir de 1980 segundo a qual o texto é um ato de comunicação, unificado num complexo universo de ações humanas. (MARCUSCHI 1983: 12-13, *apud* MASSINI-CAGLIARI 2001:35) No caso da canção, procurar-se-á examinar a música vocal e seus aspectos históricos, estilísticos e formais.

Coesão e coerência se tornam os dois eixos fundamentais para o processo de estudo e pesquisa deste trabalho. No aspecto da coesão, percebem-se as unidades organizacionais que realizam os níveis de sentido, e no aspecto da coerência, percebe-se o semantismo ou seja, as funções estéticas e/ou pragmáticas. Desta forma Marcuschi traz à tona as necessidades de coerência e de coesão nos estudos dos textos literários, neste caso relacionado com música, pois tais recursos deverão ser aplicados tanto no todo como em partes de uma canção.

Kaufman & Rodrigues, em *Escola, leitura e produção de textos* (1995:149) afirmam que “diferentes correntes da lingüística textual coincidem em destacar que a coerência e a coesão são os principais padrões da textualidade e do processo cognitivo do texto”.

A coerência é um fenômeno relacionado diretamente aos interlocutores, visto que é o produto de uma série de estruturas de ordem cognitiva, lingüística e interacional, que se interligam com a base profunda dos textos, configurando o significado global dos mesmos (DE BEAUGRANDE e DRESSLER 1981 *apud* KAUFMAN & RODRIGUES 1995: 149).

Coesão é o resultado semântico do relacionamento entre as partes léxico-gramaticais do texto; são as relações de sentido que se formam através das conexões entre as diferentes palavras de um texto. Uma interpretação coesa ocorre quando a informação principal é entregue ao

interlocutor de forma enxuta, ou seja, sem grandes rodeios. Existem diversas formas de se apresentar uma idéia, mas a coesão das estruturas devem fazer do resultado um todo coerente com a idéia principal.

No aspecto da coesão percebem-se as unidades organizacionais que realizam os níveis de sentido, e no aspecto da coerência, percebe-se o semantismo, ou seja, as funções estéticas e/ou pragmáticas. Buscamos um resultado sonoro que seja ao mesmo tempo **coerente** com a origem amazônica do compositor e **coesa** (inteligível) ao ouvinte.

Culturalmente observamos que certos padrões são validados quando aceitos pela comunidade. A congruência de uma interpretação musical é verificada através da coerência com que a informação é transmitida para o ouvinte/ espectador:

"O produto, entretanto, tem efeito sobre o ouvinte que julga tanto a competência do intérprete como a coerência da performance em termos de valores conceituais. Então, se tanto o ouvinte quanto o intérprete julga o produto como bem sucedido em termos de critério cultural para a música, os conceitos sobre música são reforçados, reaplicados ao comportamento, e emergidos como som." (MERRIAM 1964: 33)

Quando o cantor faz uma interpretação coerente com o conteúdo da obra e todos os contextos com que a mesma se relaciona, o público percebe e capta no ato a informação transmitida, julgando adequada e verdadeira.

Com base nestes princípios pretendemos abordar as canções com temática amazônica de Arnaldo Rebelo, e sob este prisma, levantar questões interpretativas de seu texto, contexto e cotexto, a fim de auxiliar na execução destas canções selecionadas para estudo, que serão apresentadas em CD (Anexo II).

Estrutura da Dissertação

A dissertação contará com quatro capítulos: no primeiro intitulado **Cavaleiro de todas as Madrugadas do Universo** traçaremos um perfil biográfico do compositor através de documentos encontrados e relatos feitos em depoimentos de colegas contemporâneos e amigos dele.

O segundo capítulo **O Cancioneiro: quadro demonstrativo e classificação** tratará da obra para canto e piano coletada, apresentando um quadro demonstrativo que procurará levantar dados através de 7 critérios de organização: Numeração, Datação, Título, Autor do Poema, Dedicatórias, Partitura (edições, cópias autógrafas e localização) e Andamento ou caráter. Ao final deste, faremos uma classificação subjetiva das canções através do tema de cada uma.

No terceiro capítulo **As canções amazônicas de Arnaldo Rebelo**, para mostrar que as canções amazônicas de Arnaldo Rebelo trazem conteúdo coerente com a temática, faremos uma descrição e levantamento de dados poéticos e musicais sob o olhar analítico sugerido por Deborah Stein e Robert Spillman no livro *Poetry into song: performance and analysis of Lieder* (1996).

A fim de que a execução da linha de canto seja coerente com o lugar de origem do compositor, no Capítulo 4, **Manifesto caboclo**, utilizaremos a variante fonética da língua portuguesa falada pelos amazonenses na cidade de Manaus, baseada na primeira parte do livro *Fonologia – A fala amazonense e sua influência no ensino de inglês* (1995) de Lenise Pereira Barbosa. Incluímos transcrições fonéticas dos textos das canções amazônicas estudadas no capítulo três.

Capítulo 1 – Cavaleiro de Todas as Madrugadas do Universo

Arnaldo Affonso Rebelo nasceu em Manaus no dia 7 de julho de 1905 e faleceu no Rio de Janeiro no dia 8 de Maio de 1984. Um dos dez filhos do casal Jovita Olympio de Carvalho Rebelo e Emilia Affonso Rebelo, recebeu da família a herança musical. Seu pai tocava clarinete e flauta, contudo há dúvidas se a vocação do filho era recebida de forma positiva pelo pai.

Rebelo iniciou seus estudos de piano com a professora Neném Câmara e depois passou a estudar com as próprias irmãs Djanira e Creuza. Segundo Clady Guimarães de Campo, "Desde cedo compunha ao piano, dizendo mesmo que o fazia por 'brincadeira'. (...) Era considerado 'menino prodígio' tal a facilidade com que dominava o instrumento" (CAMPO S.d. RJ: 1). Ele chegou a compor peças para as crianças do Jardim de Infância onde sua irmã Creuza lecionava, na cidade de Manaus.

A música erudita brasileira quase nunca teve lugar de destaque em Manaus, se a compararmos com a situação da música de cunho popular ou até mesmo se a compararmos com o movimento operístico dos últimos 100 anos. Daí a necessidade de o jovem Arnaldo se transferir em busca de educação musical adequada.

Completado o curso secundário no Ginásio Amazonense, Arnaldo Rebelo decidiu por sua vocação musical, e seguiu para o Rio de Janeiro, onde, aos 19 anos passou a freqüentar o Curso Superior de Piano do então Instituto Nacional de Música, na classe do professor Godofredo Veloso. Nessa mesma época, tornou-se funcionário dos Correios e Telégrafos, empresa na qual trabalhou por mais de 21 anos. Para completar seu orçamento tocou piano em cinemas e em casas de música.

Arnaldo Rebelo não fez nenhum curso específico de composição. Segundo Clady Guimarães de Campo (S.d. RJ: 1), consta na música dele influências de Ernesto Nazareth e Eduardo Souto.

Rebelo diplomou-se em piano em 1927 e no ano seguinte, conquistando por unanimidade o primeiro prêmio – medalha de ouro do curso de piano, foi contemplado com bolsa de estudos concedida pelo governo brasileiro para estudar piano na França. Em Paris, tornou-se discípulo do mestre Robert Casadessus, eminente pianista que mais tarde lhe escreveria: “Você merece lugar de destaque, como artista e como compositor”. (ANTÔNIO, 1983:3).

De volta ao Brasil, Rebelo percorreu o país fazendo recitais e concertos, além de ingressar no magistério como Livre Docente de Piano da Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e, em 1958, tornou-se Professor Catedrático da Escola de Música da Universidade do Brasil (RJ), por concurso de títulos e provas, obtendo nota máxima.

Doutor em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, foi autor das teses⁵ *Da flexibilidade como fator principal da técnica pianística* e *O piano e o toque expressivo*. Foi professor honorário de música da Universidade Católica de Salvador (BA) e do Instituto Musical José Maurício, de São Paulo. Recebeu a Ordem do Mérito do Estado do Amazonas e homenagem da Sociedade dos Artistas Líricos Brasileiros, no Teatro Glauce Rocha, do Rio de Janeiro. Algumas de suas peças como por exemplo as canções “Cantigas”, “Toada Baré” e “Desafio”, foram incluídas nos programas oficiais de ensino dos cursos de piano e canto da Escola de Música da UFRJ, e em academias de música em todo país (CAMPO S.d: 2).

⁵ As teses encontram-se na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro.



Em agosto de 1976, Rebelo comemorou o Jubileu de Ouro de "apaixonada dedicação à música" (ANTONIO 1983:2), e deixou registrado em LP o recital festivo realizado no Salão Leopoldo Miguez da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Ele costumava viajar o país apresentando suas obras, interpretando consagrados compositores e lançando outros nos palcos eruditos, e realizando palestras sobre uma gama larga de assuntos, principalmente sobre a personalidade e as obras de compositores eruditos e populares, brasileiros e internacionais. A lista de palestras, segundo os documentos, incluía : “Alberto Nepomuceno e o canto português”, “Brahms e a solidão”, “Händel”, “Centenário de Manuel de Falla”, “Cesar Franck”, “Evocando Gabriel Fauré”, “Debussy”, “Eduardo Fabini”, “Leopoldo Miguez”, “Oscar Lorenzo Fernandez”, “Villa-Lobos”, “Sivio Deolindo Fróes”, “José Siqueira e o piano”, “Godofredo Leão Velloso”, “Francisco Braga”, “Ernesto Nazaré”, “Chiquinha Gonzaga”, entre outros. (CAMPOS S.d.)

Por diversas vezes Rebelo ia a Porto Alegre para dar concertos ou recitais e sempre levava consigo suas canções, oferecendo-as e dedicando-as às cantoras da época, insistindo com veemência para que as professoras estimulassem suas alunas a cantá-las. E assim acontecia, pois a professora Mirtes Landi, na época ainda em atividade como cantora lírica, costumava incluir uma ou duas obras dele em seus recitais. Ela comenta ainda que Arnaldo Rebelo costumava reclamar um pouco pelo fato das suas canções não constarem no programa. Normalmente ela as interpretava ao final do evento, no momento do “bis”, pois, segundo ela mesma, as canções eram mais curtas e normalmente com caráter brejeiro.

Lenice Prioli afirma que Arnaldo Rebelo era executado com uma certa frequência, mas não tanto quanto Santoro, Guarnieri, Villa-Lobos e outros compositores brasileiros. Percebe-se que mesmo com o entusiasmo que esses últimos compositores citados causavam, Rebelo obteve

certo espaço, tendo a oportunidade de soar nos palcos de recitais em Porto Alegre, Manaus, São Paulo e Rio de Janeiro.

No “Suplemento Dominical de Arte” do *Correio do Povo* de Porto Alegre (13/03/1983), Paulo Antônio afirma que o “pianista auriverde”⁶ esteve em Porto Alegre pela primeira vez em 1939, tocando Chopin, Beethoven, Carlos Gomes, Leopoldo Miguez, Nepomuceno e Villa-Lobos, no Teatro São Pedro. Neste mesmo documento, o autor escreve: “Fica no ar uma interrogação: quando voltaremos a ouvir Arnaldo que nos visitou pela última vez em 1979?” (ANTONIO 1983:4). É provável que Rebelo não tenha mais retornado ao sul, já que em 1983 ele estava sofrendo de câncer, vindo a falecer um ano depois.

Cabe mencionar que Rebelo assinou uma seção especializada em música na revista *Unidade*, editada no Rio de Janeiro, durante toda a publicação do periódico, além de ser ainda correspondente de vários jornais de estados do Brasil (CAMPO Sd.) O pianista ilustrou, tocando ao piano, dois ciclos de palestras na Rádio Ministério da Educação e Cultura: o programa “Rapsódia Brasileira”, que se dedicava a divulgar a música e os músicos brasileiros, por 6 anos consecutivos e “Tema com variações”, programa semanal organizado e apresentado por Rebelo, sobre temas da música e da vida musical, com ênfase na música e em músicos brasileiros, que durou 32 semanas. Na Rádio Roquete Pinto, Arnaldo Rebelo organizou e apresentou para a Academia Lorenzo Fernandes o “Ciclo de Música Brasileira”. Na Rádio Globo dentro do programa “Música para Milhões” ele apresentou a série do “Movimento de Expansão Cultural”.

O poeta amazonense contemporâneo e amigo de Rebelo, Élson Farias, afirmou que Arnaldo Rebelo era um homem que projetava tanto a Amazônia através de suas músicas e

⁶ Título não-oficial conferido a Arnaldo Rebelo por Paulo Antônio, pela notável contribuição com estudos e palestras ilustradas sobre música brasileira.

palestras, que o “Clube da Madrugada”⁷ o reverenciou com o título de o “Cavaleiro de todas as madrugadas do universo”.

Segundo relatos de Ivete Ibiapina, Arnaldo Rebelo, já adulto em suas visitas a Manaus, costumava fazer pequenas reuniões com amigos músicos em que todos se paramentavam com cocares e adereços nativos, cantavam cantigas indígenas e outras composições diversas. Dançavam, conversavam, comiam, bebiam, se divertindo bastante, tudo sob a “direção” do Tuxaua⁸ Gudi⁹, como Rebelo era chamado. Essas reuniões muitas vezes se davam na casa de Ilcia Cardoso, a Tuxaua Catú¹⁰. Destes eventos herdamos a canção “Mumurangaua” com versos de Ilcia Cardoso e dedicada à mesma, uma cantiga de saudação que traz uma pequena mostra do que ocorria naqueles encontros.

Arnaldo Rebelo faz parte da Terceira Geração Nacionalista de Compositores Brasileiros, segundo Vasco Mariz (2002 : 144). Ele compôs quase toda sua obra para piano solo¹¹ ou canto e piano. Entre as suas composições para piano, as *Valsas Amazônicas*, escritas por volta de 1920, quando o compositor ainda residia em Manaus, tornaram-se as mais conhecidas. Entretanto diversas melodias, como por exemplo, “Chôro em Oitavas”, “Desafio”, “Lundu Amazonense”, “Rondó”, “Toada Baré”, dentre outras, eram tão apreciadas que foram transcritas e também arranjadas para outros instrumentos como acordeon e violino.¹²

Suas peças para piano solo frequentemente trazem no título uma descrição do universo amazônico no qual está mergulhado o caboclo que vive no Amazonas: “Caboclo Imaginando”;

⁷ Movimento artístico cultural fundado em 1950, em Manaus, com o objetivo de “modernizar” as artes poéticas, musicais, teatrais que continuavam com 20 anos de defasagem em relação à São Paulo e Rio de Janeiro.

⁸ Tuxaua é o índio da tribo que toma conta de todos de uma mesma taba, o que na nossa sociedade poderia corresponder ao prefeito. O cacique corresponde ao governador e o pajé do curandeiro, ou médico.

⁹ Nome próprio.

¹⁰ Idem.

¹¹ Essas peças não foram catalogadas.

¹² As transcrições se encontram na Biblioteca Nacional (RJ).

"Lundu Amazonense"; "Tarumã"¹³; "Toada Baré". A toada do Amazonas é uma cantiga típica e Baré é o nome da nação indígena que vivia na área onde está localizada a cidade de Manaus¹⁴.

Ao analisarmos as obras de Arnaldo Rebelo, percebemos que seus estudos sobre a música erudita tradicional ocidental tornavam-se um recurso para a composição de sua música. José Siqueira costumava chamá-lo de "o Schubert brasileiro" e afirmava que "não havia nenhum exagero nisso". (ANTONIO 1983).

Seria difícil separar a música de Arnaldo Rebelo de sua personalidade e do meio amazônico, ou seja: o homem, a música e o meio. Quem conheceu a pessoa (o ser humano), o homem, não o pensaria nascido no sul ou no sudeste do Brasil; menos pela figura física do que pela imagem que aparecia como a encarnação mais completa do ser humano amazônico carregando nos ombros, no andar, nas conversas e relações humanas, no olhar e nos gestos não só a geografia, mas um complexo existencial que sintetizava todo um tempo e uma vida amazônica, de tantas glórias e contradições. (SANTIAGO 2004)

Após todos os depoimentos, o que pudemos observar é que Arnaldo Rebelo foi um artista muito apreciado e querido. Segundo os entrevistados, ele era uma pessoa de muito carisma e poder pessoal. Sabe-se que ele costumava ilustrar seus recitais com breves palestras sobre o universo amazônico, procurando inserir o público nesse novo contexto, a fim de fazê-lo compreender melhor a música amazônica.

Algumas de suas músicas foram editadas pela Casa Ricordi Brasileira, pela Edições Guanabara e adotadas nas Escolas de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro e da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte do programa de estudo. Arnaldo Rebelo foi aplaudido e admirado em vários lugares do Brasil, principalmente no

¹³ Nome de tribo indígena do Amazonas, e também braço do Rio Negro com lindas praias próximo à cidade de Manaus.

¹⁴ Havia o costume de se cognominar "Baré" àquele nascido na cidade de Manaus.



Capítulo 2 – O Cancioneiro: classificação

Para este capítulo fizemos um quadro demonstrativo do cancionário de Arnaldo Rebelo, mostrando dados relevantes. Constatamos a existência de 61 canções de Arnaldo Rebelo. Até a data de entrega deste trabalho, contudo, 46 era o número total de partituras¹⁵ por nós encontradas. As partituras achavam-se espalhadas por cidades como Manaus, São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte.

Todas as informações foram transcritas da partitura a fim de dar mais recursos na construção do contexto em que foi composta ou copiada, conservando assim a linguagem do compositor e /ou de seu copista.

¹⁵ Os programas de recitais abaixo, que estão anexos ao trabalho comprovam a execução das canções não-encontradas. Veja:

- “Canção do Índio” (Álvaro Maia), citada no programa de “Festa lítero-musical em homenagem ao Pianista e Compositor Amazonense Prof^o Arnaldo Affonso Rebello (sic)”, com Rebelo e Athaide Beck (barítono gaúcho), dia 23 de maio de 1968, no Teatro Amazonas, em Manaus;
- “Vigília” (Hélio Chaves) e “Num canteiro semeiei” (Hilda Reis Capucci), citadas no programa de recital de canto e piano com Rebelo e Ruth Staerke (soprano carioca), dia 22/Outubro de 1970, Auditório Lorenzo Fernandez / Conservatório Brasileiro de Música na 815ª Sessão Pública;
- “Vigília” (Hélio Chaves), citada no programa de sarau com Ruth Staerk e Rebelo dia 9 de junho de 1971, no Salão do Hotel Glória, durante o V Concurso Internacional de Canto, Teatro Municipal do Rio de Janeiro, organizado pela Sociedade Brasileira de Realizações Artístico-Culturais – SBRAC, sob o patrocínio da Secretaria de Turismo do Estado da Guanabara;
- “Canção do Índio” (Álvaro Maia) citada no programa de recital “Caravanas Culturais” com o barítono carioca Belchior dos Santos e Rebelo ao piano, da Sociedade Cultural e Artística Uirapuru sob o patrocínio do Ministério da Educação e Cultura, no Barra Tennis Club de Barra do Piraí (Estado do Rio), dia 13 de dezembro de 1969;
- “Dádiva” (1ª audição) (Adelmar Tavares), “Seu Joaquim” (Folclore do Maranhão, recolhida por T. Lopes), “Num canteiro semeiei” (Hilda Reis Capucci), “Na rede de Cipó” (Jacques Flores), “Canção do índio” (Alvaro Maio) (sic) e “Vigília” (Hélio Chaves) citadas no programa de recital do barítono carioca “Belchior dos Santos interpretando a criação musical - para canto e piano do compositor e pianista Arnaldo Rebelo, dia 26/XI/1971, no Instituto Cultural Brasil-Alemanha”;
- “Dádiva” (Adelmar Tavares), “Num canteiro semeiei” (Hilda Reis Capucci) e “Passado meu velho amigo” [Na listagem de Lindalva Cruz (1985) consta uma canção com o nome “Passado meu grande amigo”.] (Marieta Alves) citadas no programa de recital “Concerto” (sic) de Rebelo e Marçal Roméro, dia 24 de Junho de 1975 (Promoção das turmas de 1º e 5º período da Faculdade de Desenho e Plástica do Instituto Bennett de Ensino);
- “Eu sabia que você vinha...”, citada no programa de recital de canto de Hilda Menna Barreto (mezzo-soprano) e Hubertus Hofmann (piano), no Auditório da Assembléia Legislativa de Porto Alegre dia 10 de outubro de 1976.

O quadro demonstrativo das obras para canto e piano de Arnaldo Rebelo a seguir é dividido por 7 critérios de organização: **Numeração, Datação, Título, Autor do Poema, Dedicatórias, Partitura (edições e cópias autógrafas) e Andamento ou caráter.**

A **Numeração** é o primeiro critério de levantamento, e serve simplesmente para ordenar as obras.

A **Datação** é aquela anotada acima ou abaixo do nome do compositor na partitura, ou aquela anotada no rodapé junto com o “*Copyright by Arnaldo Rebelo*” (sic) quando manuscrito. Não consideraremos como data de composição aquela do rodapé das edições como as da Ricordi, pois tal data representa o ano em que foi editada. Porém, no caso de partituras sem data de composição, a data de edição serve como data limite de composição. Após a listagem de obras com ano de composição comprovado, continuaremos a relação por ordem alfabética.

O ano em que é datada a dedicatória é posterior a data de composição, por isso tendo em vista alguma data neste item ou no item **Partitura (edições e cópias autógrafas)**, a consideraremos como outra data limite de composição da obra.

O **Título** é o nome da obra para canto e piano. Ele pode conter complemento entre parêntesis, após dois pontos ou seguido de um traço (hifen). O título pode aparecer na capa da canção, contudo ele indubitavelmente se encontra no alto da partitura, antes do começo da música.

O item **Autor do Poema** traz o escritor do texto, poema, trova ou versos constantes na canção. Quando este critério estiver em branco significa que o autor em questão não fora indicado ou identificado.

As **Dedicatórias** são de dois tipos: a que está em cima ou abaixo do título da canção já na primeira página da música, a outra sendo aquela que pode ser chamada de “autógrafo do



autor”, pois ele a escreveu de próprio punho na capa da partitura como dedicatória a um determinado intérprete ou amigo. Nesse item colocar-se-á primeiro o **nome impresso** a quem é dedicada a canção, ou que consta acima ou abaixo do nome da canção após a palavra "Para" ou "À", ou “Dedicado a ...”, e em seguida transcreveremos as dedicatórias manuscritas que o compositor fazia para quem ele presenteava as partituras, ou a quem pedia o seu autógrafo, com data quando constar.

Na coluna **Partitura (edições e cópias autógrafas)**, transcreveremos a editora ou o copista responsável pela cópia autógrafa, com data. Foi incluído o acervo onde encontrou-se a canção (veja legenda na página 26). Se houver duas ou mais edições cada uma será informada após um número cardinal.

Resolvemos incluir um item com o **Andamento ou caráter** com o objetivo de dar uma idéia sobre o caráter da obra, já que o compositor se utiliza também de termos diferentes das indicações tradicionais italianas normalmente encontradas em partituras.

Tabela numérica das canções

Total de canções	61	
Canções não localizadas	15	
Total de canções coletadas	46	
	Canções com data	33
	Canções sem data	13

Legenda de Acervos

BN – Biblioteca Nacional (RJ)

BUFRJ – Biblioteca Alberto Nepomucano (UFRJ – RJ)

LP – Acervo de Lenice Prioli (SP)

IB – Acervo de “Arnaldo Rebelo” na casa de Ivete Ibiapina (AM)

ML – Acervo de Mirtes Landi (MG)

NS – Acervo de Nivaldo Santiago (MG)



	Datação	Título	Autor do Poema	Dedicatórias	Partitura (edições ou cópias autografadas)	Andamento ou caráter
1.	1951	Canção do Rio Mar	Pedro Rocha	Leda Coelho de Freitas	LP.	Tranquilo
2.	1955	Desafio (à maneira popular)	Luis Flávio Faro	-	BN. Rio, jan. 56.	Arrastado
3.	1956	Toada Baré	Arnaldo Rebelo	Alice Ribeiro	1) N.F. Portugal, copista. Rio, VII - 957. BN. 2) Ricordi 1962. ML.	Lento
4.	1956	Unidunê	Ruth Maria Chaves	Vasco Mariz/ Myrthes (sic) Landi Matte: Pelas inesquecíveis temporadas que passei lá e pelos queridos amigos que tenho, trago o Rio Grande do Sul no coração. Será para mim uma grande alegria que pela sua voz e sua arte o longo afastamento não me faça esquecido... Com admiração e simpatia, Arnaldo Rebelo. Rio, Fevereiro de 1957.	ML. BN - Coleção Ayres de Andrade.	Lento
5.	1957	Mamãe Querida - Canção	Umberto Marconi	Alma: Esta desprezenciosa melodia foi feita ano passado a pedido do autor das palavras: "Umberto Marconi", para o "Dia das Mães". Agora que se aproxima a data, e quando	(Nome do copista ilegível), Rio III - 957. IB.	Calmo

		A frase que eu queria	Adelmar Tavares	você tem a grande ventura de ter perto de você sua Mãe tão amiga e dedicada, lembrei-me de mostrar esta canção, com o meu carinhoso abraço e votos de felicidades no dia de hoje, Arnaldo. Rio, 3 de Maio de 1958.		
6.	1964	Amigo abandonado	Augusto Frederico Schmidt	Roberto Miranda	Cópia manuscrita 1964, IB.	Movido
7.	1964	Jetinho de Valsa	Ruy Dias	Marçal Silvio Romero	SN/64. Arnaldo Rebelo é filiado à Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (S.B.A.T.)LP.	Allegretto
8.	1964	"Tanka" da minha terra	Sem indicação	Maria Helena Coelho Cardoso	João Boaventura (Copista Coral – 23-9705) LP.	Calmo
9.	1969	Não pôde ser!..	Nelson Vaz	Elazir B. dos Santos	LP.	Alegretto (sic)
10.	1970	Seremos dois	Mário Fonseca	Izabel Rodrigues	LP.	Animado
11.	Janeiro, 1971.	Yerehê (Folclore indígena)	Recolhida nas matas amazônicas, no século XIX, pela família Rebello (sic)	Carmen Pimentel	LP.	Allegretto
12.	1971	Canção em Paquetá	Juracy Silveira	Magdalena Stoltemberg e Sheila Maghi	LP	Seresteiro
13.	1971 ou 1972	Nunca mais te quero ver!....	Adelmar Tavares	À Geysa Vidal = (sic)Prêmio do "Concurso Arnaldo Rebello" (sic) – CBM – 1971.	Cópia de F. Paes de Oliveira . G.B. 19/10/1972.	Sonhadoramente

14.	*	A frase que eu queria	Adelmar Tavares	Semita Valenka	Ricordi, 1970, BN	Sereno
15.		A melodia que veio do sul	Arnaldo Rebelo	Hilda Menna Barreto	F. Paes de Oliveira Rio 1975, LP	Com balanço gaúcho
16.		Ave Maria (canção solo e arranjo coral de Kleide F. do Amaral Pereira)	[Oração em português] Aprovada pela Comissão Arquidiocesana de Música Sacra – Rio de Janeiro 1/3/67.	Minha cara amiga D Lilia Müller. Por incrível que pareça esta justamente [é] a música que a senhora está esperando, é num tom mais agudo (facilmente transportável.) Não houve mais de encontrar o outro original... ¹⁶ Espero ouvi-la cantar, inclusive como oração à Nossa Senhora pela saúde do Roberto Miranda e do Arnaldo Rebelo (sic). Rio, 1º de Agosto de [o ano não aparece na cópia].	IB.	Tranquilamente
17.		Azul e rosa ¹⁷				
18.		Bate, bate, coração	Alberto Rebello de Almeida	Graciema Felix de Souza	J. Boaventura (copista), Rio, 25/10/65. LP	Dengoso, mas ritmado
19.		Bilhete	Mario Fonseca	Deina Maria Melgaço/ Para Lenice Prioli uma das artistas que mais admiro, para me	LP.	Indiferente

* Daqui para frente as peças sem data de composição conhecidas estão em ordem alfabética.

¹⁶ Indica a existência de outro original, ou a mesma canção em outra tonalidade. Não foi encontrada.

¹⁷ As canções que não contêm nenhuma informação, além do título, são aquelas não encontradas durante esta pesquisa.

				ajudar a divulgar esse "Bilhete" que aliás tem endereço certo. Com admiração, Arnaldo Rebelo. São Paulo, 12 - II - 978.		
20.		Caboclo imaginando				
21.		Canção breve (Duas tonalidades, uma em Fa Maior e Mi bemol maior, e mais um arranjo para coral de Domingos Raymundo)	Judith Nunes Pires	Rita Paixão - "Prêmio Vera Janacópulos 1960"/ Para a muito querida colega e amiga Ivete Ibiapina, minha "consuleza" em Manaus, com os agradecimentos do Arnaldo Rebelo. Manaus, 13/18/ 965.	Ricordi 1964, IB.	Moderato
22.		Canção da flauta	Mauro Mota	Maria Elisa Barcellos	Impressa, mas sem editora. Composição de Arnaldo Rebelo, São Paulo, 27/II/ 971(?) (letra de Rebelo) LP.	Como um maracatu (sic)
23.		Canção do abandono	Luiz Otávio	Lydia (o resto do nome está ilegível)	LP	Andante
24.		Canção do Índio				
25.		Canção do meu penar	Durval Mendonça	Ruth Sterke (sic)	Impressa, mas sem editora. Contém	Dolente

¹⁸ Mês ilegível.

		... e outros arranjos ... e as duas vozes, de Cezila Ramos Barreto e Marcel Ramos)		Biblioteca do Arnaldo Rebelo Rio, 30-IV-96.	uma assinatura meio apagada de Arnaldo Rebelo no canto da página, com local e data: São Paulo, 27.X.977. LP. ¹⁹	
26.		Cantigas	Sylvia Lima Ramos	Sylvia Lima Ramos/ 1) Para Ielda Tavares com a mais viva simpatia de Arnaldo Rebelo. Rio, 25. VII - 963. 2) Para Lysette com uma nota afetuosa para todos e especiais votos de saúde para o Lauro, em um abraço do Arnaldo. Rio, Julho de 956.	Ricordi 1962. ML. NS. LP. IB e BN.	
27.		Cantiguinha sergipana				
28.		Como crescem as águas do rio...	Monteiro de Souza	Blanca Bouças	IB.	Calmo
29.		Dádiva				
30.		Dorme Coração (acalanto) (edição para canto	Arnaldo Rebelo	Sylvia Baumgart / Para a Biblioteca do Curso de Música Ivete Freire Ibiapina,	Ricordi 1962. IB. NS. ML.	Andante Dolce

¹⁹ Pode ser data de composição, mas como a escrita é diferente do tipo de impressão, torna-se apenas uma especulação.

		solo, e outros arranjos a três e a duas vozes, de Ceição Barros Barreto e Marçal Romero)		lembança do Arnaldo Rebelo. Rio, 30-IV-96 ²⁰ .		
31.		... E o rio não levou	Vicente Ribeiro	Alma Cunha de Miranda	BN.	Allegretto
32.		Eu sabia que você vinha...				
33.		Inveja e ingratidão (canção dos 70 anos)	Adelmar Tavares	Maria Wanda Spinelli	LP	Tranquilamente (sem mágua)
34.		Madrugada (não foi encontrada a canção, somente o arranjo para duas vozes feito por Marçal Romero).	Jorge Tufic		IB.	
35.		Mani- Mani (Rondel da mandioca) (a versão coletada é um arranjo para duas vozes feito por Marçal Romero. Sabe-se da existência da canção para voz sola, entretanto ela não foi localizada.)	Luiz Bacelar		IB.	Com alegria
36.		Marapatá	Arnaldo Rebelo	Maria Sylvia Pinto	Ricordi 1963. LP.ML. IB.	Allegretto

²⁰ O ano era normalmente escrito por Arnaldo Rebelo com os três últimos algarismos. Nesta dedicatória não está legível o terceiro número.

37.		Mumurangau (Saudação)	Ilcia Cardoso	Ilcia Cardoso	LP.	Misterioso
38.		Na espera sem fim	Mercedes La Valle	Rachel Peluso de Oliveira	Ricordi 1970. BN	Serenamente
39.		Na partida	Luis Otávio	Magdalena Lébeis/ 1. Para a minha sobrinha Marineusa Abecassis esperando que continue sempre amando a Música. Arnaldo Rebelo. Rio, 30-IV- 965. 2. Para Myrtes Landi Matte com uma visita cordial de seu amigo Arnaldo Rebelo. Rio, 6- VIII-968.	Ricordi 1964. ML e IB.	Tempo de Canção/ Cantabile
40.		Na rede de cipó				
41.		Na ronda do amor	Petrarca Maranhão	Laurici e Victor Prochet	IB.	Moderato
42.		Nas águas do igarapé	Jorge Tufic		LP.	Dolente
43.		Ninguém faz falta a ninguém	Beatrix dos Reis Carvalho	René Talba/ Ao Pedro Amorim, com um forte abraço do Arnaldo Rebelo. Rio, 10-X- 967.	Ricordi 1966. IB.	Allegretto (sem rigor de tempo)
44.		Ninguém supõe				
45.		Noites sem caminhos	Olavo Dantas	Yvone Zita	Ricordi 1971.	Andante
46.		Num canteiro semeiei				
47.		O Rio	Manuel Bandeira	Edmée Brandi	LP.	Calmo
48.		Ode à Música (à	Lucia Lobo Fadigas	Cilene Fadigas de Souza	IB.	Allegretto

		maneira do século XVIII) Duas tonalidades em Fá maior e Ré maior.				(como alaúde)
49.		Passado meu grande amigo ²¹				
50.		Pelos vales dos teus olhos				
51.		Quase Seresta	Menezes de Oliva	Maria de Lourdes Cruz Lopes / Para Myrtes Landi Matte com os votos de muito sucesso do seu colega e amigo Arnaldo Rebelo (sic). Rio, 6-VIII-968.	Ricordi 1966. ML.	Andantino gracioso
52.		Queixa em forma de toada	Othon Costa	Para Leticia de Figueiredo / Para o Conselho Departamental da Escola de Música da Universidade do Rio de Janeiro, homenagem do Arnaldo Rebelo. Rio, Março de 1967.	BUFRJ	Dolente
53.		Resposta				
54.		Rondó	Augusta Campos	Yara Coelho/ Ao Roberto Miranda, um de meus mais fiéis intérpretes, muito cordialmente, Arnaldo Rebelo. Rio, 10-VIII - 1966.	BN	Allegretto
55.		Saudade ajuda a viver	Iraci do Nascimento Silva	Regina Campello Barroso	Ricordi 1969. BN.	Melancólico

²¹ Foi citada por Lindalva Cruz (1985) como "Passado meu velho amigo".

56.		Seu Joaquim				
57.		Ternura				
58.		Teus olhos	Helio Mendonça		F. Paes de Oliveira 18/01/972 Arnaldo Rebelo é filiado à Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (S.B.A.T.)LP.	Sereno
59.		Trova goiana	Hass Gonçalves	Norina Barra	LP.	Seresteiro
60.		Vamos! (Canção sem dedicatória) ²²	Arnaldo Rebelo	Dona Lília: Esta é uma das minhas melodias pouco cantadas, mas das que mais eu gosto... Arnaldo Rebelo. Rio, 1º de Agosto de 1983.	IB. e LP.	Confidencial- mente
61.		Vigília				

²² O que aparece entre parêntesis faz parte do título da canção.

Classificação

A classificação de um cancioneiro é uma atividade para fins acadêmicos que, apesar de arriscada, pode ser de grande utilidade à pesquisa, conhecimento ou simplesmente escolha de repertório. Tal divisão é uma tentativa subjetiva da pesquisadora a fim de mostrar ao leitor uma idéia geral da temática da obra de Rebelo. A nomenclatura escolhida procurou utilizar-se de palavras simples que fossem coerentes com os títulos e os textos das canções, de forma a ser útil não somente para estudantes de música mas também para o público leigo interessado em canções brasileiras.

São 16 itens classificatórios, dos quais 5 são subdivisões das canções de amor. É possível que uma canção caiba em mais de uma categoria. As canções amazônicas tratadas neste trabalho, estão classificadas também sob outras subdivisões, porém como “Canções Amazônicas” elas compartilham entre si o fato de seu texto não ser direcionado a um interlocutor específico, um alguém ou um amor.

Classificação da obra coletada

As quarenta e seis canções de Arnaldo Rebelo encontradas foram classificadas em quinze segmentos:

- **Canções de amor:**
 - **declaração:** “Teus olhos”, “Toada Baré”

- **negação:** “Canção em Paquetá”, “Na partida”, “Na ronda do amor”, “Toada Baré”
- **esperança:** “Quase seresta”, “Vamos”, “Seremos dois”, “Bate, bate coração”, “...E o rio não levou”
- **amor não correspondido:** “A frase que eu queria”, “Canção Breve”, “Dorme Coração!”, “Canção do Abandono”, “Canção do Rio Mar”
- **Canções de saudade:** “Madrugada”, “Na espera sem fim”, “Saudade ajuda a viver”, “Ninguém faz falta a ninguém”, “ ‘Tanka’ da Minha Terra”, “Noite sem caminhos”, “Nas águas do igarapé”
- **Canção de ironia:** “Não pôde ser!..”
- **Canções comemorativas/ homenagens :** “Inveja e Ingratidão (Canção dos 70 anos)”, “Mamãe querida”, “A melodia que veio do Sul”, e “Ode à Música”
- **Canções de separação:** “Bilhete”, “Canção do meu penar”, “Amigo Abandonado”, “Trova Goiana”, “Unidunitê”, “Cantigas”, “Queixa em forma de toada”
- **Canção de mágoa:** “Inveja e ingratidão” e “Nunca mais te quero ver”
- **Canções de contemplação:** “Jeitinho de valsa”, “ ‘Tanka’ da Minha Terra”, “O Rio”, “Canção da Flauta”, “Como crescem as águas do rio...”
- **Canção sacra:** “Ave Maria”
- **Canção folclórica/ indígena:** “Yerehê”
- **Canções regionais:** “Marapatá” e “Mani-Mani”
- **Canção de saudação:** “Mumurangaua (Saudação)”

Cap. ■ **Canções amazônicas: “Tanka’ da Minha Terra”, “O Rio”, “Como crescem as águas do rio...”, “Yerehê”, “Mumurangaua (Saudação)”, “Marapatá” e “Mani-Mani”.**

conexão com música e o texto de canção. (Allan Paul Merriam)²³

Este capítulo trata de uma análise interpretativa das canções amazônicas de Arnaldo Rabelo e contará com o modelo de análise proposto por Deborah Stein e Robert Spillman no livro *Poetry into Song – Performance and Analysis of Lieder*. É importante ressaltar que nos utilizaremos do que for aplicável à canção brasileira, visto que a obra supracitada trata da canção alemã.

Allan Paul Merriam acredita que textos de música refletem aspectos e padrões de uma cultura, e seu estudo permeabilizado é de grande relevância para o pesquisador de música ou de léxico, posto que música influencia linguagem e vice versa.

Uma das mais óbvias fontes para o entendimento do comportamento humano em conexão com música é o texto da canção. Textos, é claro, são mais comportamento linguístico que sons musical, mas eles são parte integral de música e há nítida evidência que a linguagem usada em conexão com música difere daquela do discurso comum. (MERRIAM 1964:187)²⁴

O que determina o caráter de uma canção é a interpretação que o compositor depreende da poesia. Tal interpretação direciona e canaliza a escolha dos elementos estruturais de uma composição. Os acentos da linguagem falada são muito específicos. Cada grupo convencionaliza suas regras de pronúncia e fatalmente, tais regras direcionam inconscientemente a construção da

²³ “One of the most obvious sources for the understanding of human behavior in connection with music is the song-text.” (Tradução nossa.)

²⁴ “Texts, of course, are language behavior rather than music sound, but they are integral part of music and there is clear-cut evidence that language used in connection with music differs from that of ordinary discourse.” (Tradução nossa.)

Capítulo 3 – As canções de temática amazônica de Arnaldo Rebelo

Uma das mais óbvias fontes para a compreensão do comportamento humano em conexão com música é o texto de canção. (Allan Paul Merriam)²³

Este capítulo trata de uma análise interpretativa das canções amazônicas de Arnaldo Rebelo e contará com o modelo de análise proposto por Deborah Stein e Robert Spillman no livro *Poetry into Song – Performance and Analysis of Lied*. É importante ressaltar que nos utilizaremos do que for aplicável à canção brasileira, visto que a obra supracitada trata da canção alemã.

Allan Paul Merriam acredita que textos de música refletem aspectos e padrões de uma cultura, e seu estudo pormenorizado é de grande relevância para o pesquisador de música ou de léxico, posto que música influencia linguagem e vice versa.

Uma das mais óbvias fontes para o entendimento do comportamento humano em conexão com música é o texto da canção. Textos, é claro, são mais comportamento lingüístico que som musical, mas eles são parte integral de música e há nítida evidência que a linguagem usada em conexão com música difere daquela do discurso comum. (MERRIAM 1964:187)²⁴

O que determina o caráter de uma canção é a interpretação que o compositor depreende da poesia. Tal interpretação direciona e canaliza a escolha dos elementos estruturais de uma composição. Os acentos da linguagem falada são muito específicos. Cada grupo convencionou suas regras de pronúncia e fatalmente, tais regras direcionam inconscientemente a construção da

²³ "One of the most obvious sources for the understanding of human behavior in connection with music is the song text." (Tradução nossa.).

²⁴ "Texts, of course, are language behavior rather than music sound, but they are integral part of music and there is clear-cut evidence that language used in connection with music differs from that of ordinary discourse." (Tradução nossa.)

linha melódica, se o compositor quiser se fazer compreender pelos ouvintes. Então o levantamento desses dados servirá para compreender a música e depreender uma interpretação coerente com o tema.

Textos refletem mecanismos de libertação psicológica e de atitudes correntes e valores de uma cultura, proporcionando, então, um significado excelente para análise. Mitologia, lenda, e história são encontradas em textos de canções, e a canção é freqüentemente usada como um mecanismo de aculturação. (...) A área de relacionamento música-linguagem é importante ao etnomusicólogo e ao linguista, assim como para o estudante de poesias, pois música influencia linguagem e linguagem influencia música. (MERRIAM 1964:208).²⁵

A melodia do discurso falado estabelece certos padrões sonoros, os quais podem ser seguidos em alguma extensão na música, caso a fusão música-texto é para ser compreendida pelo ouvinte, consoante Merriam (1964:188). O fato de Arnaldo Rebelo ser de origem amazonense nos impulsionou a pesquisar sobre o falar amazonense e sobre a utilização da pronúncia do mesmo nas canções. (Veja capítulo 4).

O texto de uma canção traz à tona o conteúdo geral da música. Ao mesmo tempo em que uma informação é entregue através da palavra na música, esta funciona como um encantamento, dissolvendo um pouco o conteúdo semântico:

²⁵ "Texts reflect mechanisms of psychological release and prevailing attitudes and values of a culture, thus providing an excellent means for analysis. Mythology, legend and history are found in song texts, and song is frequently used as an enculturative device. (...) The area of music-language relationships is important to the ethnomusicologist and the linguist, as well as the student of poetry, for music influences language and language influences music." (Idem.)

(...) Uma associação mais orgânica ainda [que música pura], é a da incorporação da palavra, nas obras cantadas. Se o ritmo ‘animalizava’, a palavra devolve a consciência, contaminando o som com seu sentido. Mas, por outro lado, carregada de substância musical, ela se torna mais opaca, dissolve um pouco suas encantações musicais próprias à música. (COLI 1998:21)

O estudo dos textos podem auxiliar na compreensão da música, e mais a fundo na interpretação da canção. Cada canção apresenta um universo específico com um texto que pode conter personagens ou interlocutores. O compositor pode “personificar” sua música fazendo, por exemplo, com que a linha do canto ou do piano desempenhe a função de personagens, num determinado tempo, momento ou lugar.

A exaltação à natureza, a busca do íntimo do homem relacionado ou inserido na natureza, o uso de palavras típicas caboclas e até de palavras de léxicos indígenas são as características nacionais que identificamos na obra de Arnaldo Rebelo.

Um paralelo entre a obra de Rebelo e a construção musical das canções geradas no romantismo alemão (*Lieder*) foi feito por Nivaldo Santiago²⁶, amigo pessoal de Rebelo e de outros compositores como Cláudio Santoro, Waldemar Henrique e José Siqueira:

Segmentos e estruturas fraseológicas apoiadas solidamente nos textos, como decorrência deles, a lembrar exemplos definitivos dos *Lieder* românticos, e, por sobre tudo isto, um jeito, uma maneira melódica muito peculiar à nossa expressão

²⁶ Nivaldo de Oliveira Santiago, professor de música, compositor e regente graduou-se em piano pela Faculdade de Música “Carlos Gomes”, em São Paulo, estudou órgão em Bolonha, Itália. No Brasil, foi aluno de Ângelo Camin, especializou-se em Musicologia, sob orientação do Prof. Macário Santiago Kastner, em Lisboa, Portugal, frequentou cursos de composição, de regência coral e orquestral com João Gomes Jr., Emerich Csamer, Fritz Iöede e Michel Corboz. Criou e dirigiu o Coral Universitário, o Madrigal “Camerata de Belém” e a Orquestra da Universidade Federal do Pará. No Amazonas criou um dos primeiros corais amadores do país, o Coral “João Gomes Jr.” em 1956, bem como o Coral Universitário do Amazonas e o Madrigal Santiago. Exerceu o magistério nas Universidades Federais do Pará e Amazonas, onde é reconhecido como incentivador das artes e, sobretudo, da atividade musical. Em Minas Gerais, criou e dirige o Coro de Câmara Studium Chorale, de Belo Horizonte e, atualmente, dirige o Coral Voz e Vida, de Bom Despacho. Participou da revisão da obra de Carlos Gomes para edição oficial da FUNARTE-MinC, em comemoração do centenário de falecimento desse importante músico brasileiro.

da planície e das águas: a languidez, a melancolia, a conformidade ante a grandiosidade carregada de mistérios da natureza. Há na música de Arnaldo Rebelo o reflexo de todas estas vivências. Ele não descreveu o meio: expressou o sentido do meio. Não transpôs para a pauta a aparência das coisas e dos sons, e sim o sentido disso tudo. (SANTIAGO 2004)²⁷

A obra de Rebelo mostra um esforço, ou uma necessidade de exhibir a peculiaridade da beleza amazonense, sempre refletindo, ou buscando refletir, o interior do homem. O nacionalismo latente em sua obra é colocado como um instrumento de reflexão do sentimento do interior humano.

Vasco Mariz afirma que a produção de canções de Arnaldo Rebelo “(...) foi particularmente feliz porque, como bom acompanhador que era, conhecia bem as diversas tessituras e problemas canoros que afligem os intérpretes.” (MARIZ 2002: 144)

As canções estudadas neste capítulo foram classificadas e denominadas como amazônicas. Elas foram definidas como sendo aquelas dirigidas à natureza, ou que falam de elementos da natureza amazônica ou cabocla, sem ser dirigida a um amigo ou a um amor distante.

A análise de cada canção será feita em duas partes. Na primeira parte faremos uma análise poética do texto usado na canção. É importante ressaltar que não foi encontrada a forma original de publicação dos poemas das canções, com exceção de “Maní-maní” e “O Rio. Os versos, portanto, serão separados de acordo com a divisão em frases musicais dada pelo compositor.

²⁷ Nota de Nivaldo Santiago de 15/03/2004, enviada por email.

As sílabas serão separadas em acordo com a melodia e contadas pelas regras da escansão, até a última sílaba tônica. Faz-se mister ressaltar que o compositor se utilizou algumas vezes da diérese, transformando em hiato sílabas que são ditongos e todo o trabalho de escansão é baseado na divisão textual que o compositor colocou na partitura, mesmo quando isso difere do padrão rítmico do poeta.

Os quadros que se seguem apresentam o número de sílabas poéticas contadas até a última sílaba tônica. A contagem será baseada na divisão de valores ou figuras musicais, atentando para a exceção dos finais de frase com sílaba átona. A última coluna de cada quadro apresentará a rima do verso em questão. As partituras das canções seguem junto ao levantamento e descrição de dados interpretativos de cada canção.

Na segunda parte, faremos uma descrição musical da partitura apresentando a extensão da linha do canto, forma, motivo, ritmo e textura, seguida da análise interpretativa baseada nos dados resultantes de ambas as análises anteriores, atentando aos pontos musicais relevantes para a interpretação.

Levantamento e descrição de dados interpretativos das canções amazônicas

As duas primeiras análises têm como elemento primordial o rio e suas águas, são elas “Como crescem as águas do Rio...” e “O Rio”. É indubitável que tal fenômeno cause enorme influência não só na vida diária mas também na produção artística dos caboclos:

“Poucas regiões do mundo guardam uma relação com seus rios e uma dependência tão grande deles como a Amazônia. É a ‘Pátria das Águas’, como a ela se refere o poeta amazonense Thiago de Mello. O rio desgasta e enriquece a

região. É o meio de circulação econômica privilegiado, assim como dos bens simbólicos. Só a presença constitutiva de sua paisagem, daquele que é o maior rio do mundo em volume de água, o rio Amazonas (com 6.750 km de extensão, multiplicando-se em 1.100 grandes afluentes e uma rede incontável de pequenos subafluentes, descarregando sem cessar no mar entre 160.000 a 200.000 m³ de água por segundo), já é um fator impressionante. Essa vazão incessante, equivale a 1/5 de todos os rios do mundo, transportando uma carga de sedimentos por volta 3 milhões de toneladas por dia, pode ser tomada como um indicativo desse mundo de ramificações líquidas que a bacia amazônica apresenta culminam em compor esse quadro característico no qual os rios representam os caminhos da vida na região. 'Tudo que se ouve contar, tudo o que se lê sobre a grandeza do Amazonas e seus tributários é insuficiente para dar uma idéia da imensidão do seu conjunto. É preciso navegar meses inteiros nessa bacia gigantesca para compreender até que ponto é extraordinário aí o predomínio da água sobre a terra. Esse laboratório líquido é bem mais um oceano de água doce, cortado e dividido pela terra, do que uma rede fluvial.' (AGASSIS *apud* LOUREIRO 2001: 258)

Sempre fazendo um paralelo entre o homem e o rio, os poemas das canções que se seguem trazem uma reflexão metafórica:

"A relação do homem da Amazônia, do caboclo, com os rios é uma relação diretamente sensível. Não é uma relação memorialista de histórias contadas num tempo passado. Suas histórias, mesmo envolvendo densa mitologia, são histórias presentificadas. Elas estão ali. Seu inconsciente é um inconsciente presentificado [...] O inconsciente do caboclo não conta histórias vividas em terras distantes, como quem viaja pelo mar. Ele conta histórias 'convividas' ou que poderão ser vividas. Narrar = acontecer = viver. Banhado pelas águas doces caídas abundantemente do céu na forma de chuva, banhando-se nas doces águas dos rios à sua frente, **o caboclo recebe diretamente das águas suas lições** e o alimento de seus sonhos." (LOUREIRO 2001: 259) [Grifo nosso.]

Ou então como diz o padre Luiz Ruas a respeito do binômio "homem e água":

"Seu ciclo vital se perfaz num ritmo binário e imutável: ou ele vai para a água (os banhos, as viagens, as pescarias...) ou a água vem até ele, até à sua casa, até à sua vida, nas enchentes, nas chuvas. Homem & água é um binômio inseparável e

quando falamos em água, necessariamente estamos nos referindo à água dos grandes rios: Amazonas, Solimões, Negro, Madeira, Purus, Juruá e os seus incontáveis afluentes. De fato, no Amazonas, como em toda a Amazônia, o mistério bíblico das “grandes águas” (em extensão, volume e mistério) se realiza concretamente. É natural, pois, que essas duas realidades – o homem e a água, o homem e o rio – estejam em constante permuta ou mesmo, como dizíamos antes, em simbiose e que o humano, em seus diversos aspectos – pessoal, social, cultural, estético, político, econômico e religioso – esteja profundamente marcado ou encharcado pela presença inundante das águas.” (apud SANTIAGO 1986: 17)

1. “Como crescem as águas do rio...”, de Monteiro de Souza

Versos	Texto	Escansão poético-musical	Rimas
1	Aos poucos crescem as águas	Aos/ pou/ cos/ cres/ cem/ as/ á/ guas = 7	A
2	Do Rio Mar grandioso,	Do/ Ri/ o/ Mar/ gran/ di/ o/ so, = 7	B
3	Parecendo grandes mágoas	Pa/ re/ cen/ do/ gran/ des/ má/ goas = 7	A
4	A transbordar o coração.	A/ trans/ bor/ dar/ o/ co/ ra/ ção. = 8	C
5	Todas as terras cobrindo,	To/ das/ as/ ter/ ras/ co/ brin/ do, = 7	D
6	Várzeas e ribanceiras	Vár/ zeas/ e/ ri/ ban/ cei/ ras = 6	E
7	Igapós que vêm surgindo	I/ ga/ pós/ que/ vêm/ sur/ gin/ do = 7	D
8	Como cresce volumoso	Co/ mo/ cre/ sce/ vo/ lu/ mo/ so = 7	B
9	O Rio Mar grandioso	O/ Ri/ o / Mar/ gran/ di/ o/ so = 7	B
10	Ah! Se pudesse imitar	Ah!/ Se/ pu/ des/ se/ i/ mi/ tar = 8	F
11	O Rio Mar em seu ardor	O/ Ri/ o/ Mar/ em/ seu/ ar/ dor = 8	G
12	E fazer transbordar	E/ fa/ zer/ trans/ bor/ dar = 6	F
13	Teu coração em amor!	Teu/ co/ ra/ ção/ em/ a/ mor = 7	G

Dados poéticos

Não foi encontrado o poema em sua forma original, nem dados sobre o poeta Monteiro de Souza. O que sabemos é que ele também é chamado de Théo Monteiro de Souza. (CAMPO S.d.) O poema não é estrófico e traz versos que variam de 6 a 8 sílabas poéticas com predominância do heptassílabo, a redondilha maior. As rimas ocorrem tanto no fim dos versos como no interior deles. A rima B se repete nos versos 8 e 9, e os versos números 4 e 6 não rimam com nenhum outro. Fora as repetições de palavras como “Rio Mar”, “grande”, “grandioso”, “transbordar”, percebem-se rimas internas como em “cresce” (linha 8) e “pudesse” (linha 10).

O poema traz inicialmente uma descrição das águas do “Rio Mar”, codinome do Rio Amazonas, como se o poeta estivesse subindo ou descendo o rio, visualizando o alargamento da calha, onde em alguns trechos não se consegue avistar terra firme : “Aos poucos crescem as águas/ Do Rio Mar grandioso”.

No momento seguinte o autor faz uma subjetivação (pois não se pode definir de quem é o “coração” que transborda de “grandes mágoas”): “Parecendo grandes mágoas/ A transbordar o coração”. Ocorre uma relação entre “as águas” (verso 1) que crescem aos poucos como “mágoas” (verso 3) “a transbordar o coração” de alguém. Em seguida percebe-se a descrição de outras paragens encontradas na geografia fluvial amazônica na época das cheias: “Todas as terras cobrindo, / Várzeas e ribanceiras/ Igapós que vem surgindo”.

Os versos que se seguem são exclamativos e fazem uma interjeição sobre o volume das águas do Rio Amazonas, reforçando a idéia do movimento crescente das águas. Este é um



momento contemplativo como verificaremos na análise musical a seguir: “Como cresce volumoso/ O Rio Mar grandioso”. No verso 10 surge o “eu lírico” (*persona*) em primeira pessoa do singular, fazendo uma sentença condicional subjetiva, em imitação ao Rio Mar: “Ah! Se **pudesse** imitar/ O Rio Mar em seu ardor”.

Aludindo aos danos de uma enchente, o autor transmuta a **mágoa** do verso 3 em **amor** do último verso que é de quem o eu lírico anseia transbordar em amor o coração, surgindo então o interlocutor em segunda pessoa do singular, o “tu” lírico: “E fazer transbordar/ **Teu** coração em amor!”

TRA
onteiro do Seara

Para Blanca Bouças

Como crescem as águas do rio...

MUSICA
ARNALDO REBELLO

Calmo

4

Calmo

mf

Acc.

pou-cos cres-ce-n-as a-guas

Do Ri-o Mar gran-di-o-so,

cen-da

gran-des ma-guas

e trans-bor-dar

o co-ra-ção.

To-das as ten-ras co-brin-do,

var-zeas

e ri-ban-cei-ras I-ga-põe-que-rem sur-

17

gin-do co-mo cres-ce vo-lu-me so

me.

mf

20

o ri-o mar gran-di-o-so Ah! se pu-dés-se i-mi

p

2 *5*

23

tar o ri-o mar em seu ar-dor e fa-

me.

mp

me.

26

zer trans-cor-der teu co-ra-ção em a-mor!

rit.

5 *6*

2 tempo

me.

Dados musicais

A extensão da linha de canto é de uma décima - de si³ a mi⁵.²⁸ Não há nenhuma anotação que especifique para qual voz foi escrita a canção, todavia as linhas de canto das canções de Arnaldo Rebelo estão sempre em clave de sol – prática comum na composição de canções, indicando que seja para qualquer voz. Um barítono ou um mezzo-soprano poderia executar esta canção na tonalidade original, se não sentir dificuldades em manter dinâmicas médias na linha aguda.

A introdução do piano tem na mão esquerda um motivo rítmico e melódico ascendente (duas colcheias e uma semínima) que se repete por quase toda a peça, e nos três primeiros compassos, a mão direita faz no acompanhamento da introdução um desenho descendente de três colcheias mais semínima, intercalando com três colcheias sozinhas.

Esta canção contém 28 compassos divididos musicalmente em introdução, seções A (do compasso 5 ao 17) e A linha (do compasso 18 ao 28). O piano faz a introdução nos primeiros 4 compassos. Na seção A, a linha do canto faz movimentos rítmicos e melódicos ascendentes e descendentes.

A **parte A** da canção pede andamento “Calmo”, porém deve ser intenso como a correnteza dos rios. O texto dos compassos 13 ao 17 (“Todas as terras cobrindo / Várzeas e ribanceiras/ Igapós que vem surgindo”) intensificam o ritmo na parte vocal gerando um idéia de crescimento de movimento no andamento e na dinâmica (o *mf* é indicado nos compassos 1,

²⁸ Utilizamos o Dó central do piano (Dó₄) como referência.

8, 18 e 24) chegando ao clímax nos compassos 18 e 19, e continuando em *p*, que vem indicado nos compassos 20 e 22.

A peça inicia e termina na tônica de Mi maior. O acorde de Fá# Maior com sétima, mantido por dois compassos (18 e 19) na parte do piano, interrompe o moto-contínuo do piano e do canto, quando este último ascende como uma cadência que vocalmente faz um *crescendo* natural até o mi5, trazendo uma idéia de expansão juntamente com o acorde do piano, correspondendo à palavra “volumoso”. É o acorde mais distante do centro tonal (dominante da dominante), e é o ápice da canção. Toda a canção segue calma e intensivamente para este momento de amplitude. Esta frase faz uma quebra na linearidade que é retomada por um momento no compasso 22, e depois seguida por outras frases cadenciais. O compasso 25, também com um acorde em Fá # Maior correspondendo desta vez à palavra “grandioso”, prenuncia a **coda** que se segue finalizando a canção com uma fermata num acorde da tônica de Mi Maior.

A extensão da linha de canto é de uma oitava e meia e apesar de manter-se na linha média da tessitura, ela tem 3 momentos em que termina uma frase ou cadência em um mi5 (compassos 19, 25 e 28). As duas primeiras vezes (compassos 19 e 25) coincidem com o acorde de Fá#7 Maior e são correspondentes das palavras “volumoso” e “grandioso”, cuja linha vocal implica naturalmente em um *crescendo*. Nem a textura do acompanhamento (acorde em *mf*, com ligadura), nem a dinâmica da música (de *p* a *mf*) e nem, fundamentalmente, o sentido calmo da

peça permitem que o cantor execute a frase em *fortissimo*, apesar do crescendo vocalmente natural.

A canção pede um timbre contido do piano e do canto, pois, como foi observado, as dinâmicas não passam de *mf* e todo o clima da canção é **calmo**, como vem indicado no primeiro compasso, o que reforça a idéia de contemplação já observado na análise do poema.

2. O Rio, Manuel Bandeira

Versos	Texto	Escansão poético-musical	Rimas
1	Ser como o rio que deflui	Ser/ co/mo o/ rio/ que/ de/flu/i ³⁰ / = 8	A
2	Silencioso dentro da noite.	Si/len/ci/o/so ³¹ / den/tro/ da/ noi/te = 9	B
3	Não temer as trevas da noite.	Não/ te/mer/ as/ tre/vas/ da/ noi/te = 8	B
4	Se há estrelas nos céus, refleti-las.	Se/ há/ es ³² /tre/las/ nos/ ce/us ³³ / re/fle/ti/-las = 11	C
5	E se os céus se pejam de nuvens,	E/ se os/ céus ³⁴ / se/ pe/jam/ de/ nu/vens/ = 8	D
6	Como o rio as nuvens são água,	Co/mo o/ ri/o/ as ³⁵ / nu/vens/ são/ á/gua/ = 9	E
7	Refleti-las também sem mágoa	Re/fle/ti/-las/ tam/bém/ sem/ má/goa = 8	E
8	Nas profundidades tranqüi-las.	Nas/ pro/fun/di/da/des/ tran/qüi/-las. = 8	C
9	Ser como o rio que deflui ²⁹	Ser/ co/mo o/ rio/ que/ de/flu/i/ = 8	A
10	Silencioso dentro da noite.	Si/len/ci/o/so/ den/tro/ da/ noi/te = 9	B

²⁹ No poema original, não ocorre a repetição dos primeiros 2 versos. Aqui seguimos a partitura.

³⁰ O compositor faz diérese dividindo ritmicamente a palavra na partitura.

³¹ Idem.

³² O compositor fez tritongo, em vez de elidir as sílabas.

³³ O compositor transformou em dissílabo o monossílabo "céus".

³⁴ Neste caso o compositor mantém o monossílabo.

³⁵ O compositor faz diérese dividindo ritmicamente na partitura.

Dados poéticos

O poema de Manuel Bandeira traz versos que variam de 8 a 11 sílabas poéticas. O poema original tem a seguinte forma:

Ser como o rio que deflui
Silencioso dentro da noite.
Não temer as trevas da noite.
Se há estrelas nos céus, refleti-las.
E se os céus se pejam de nuvens,
Como o rio as núvens são água,
Refleti-las também sem mágoa,
Nas profundidades tranqüilas.

Petrópolis, 1948.

Rebello repete o primeiro e segundo versos do poema no final da canção, cuja melodia não apresenta cesura com pausas. Na palavra “deflui” do primeiro verso ocorre diérese visto que o compositor a divide ritmicamente na partitura.

No poema ocorrem rimas finais entre os versos 2 e 3 (B), 4 e 8 (C), 6 e 7 (E). Há 3 rimas internas por repetição: a palavra “céus” nos versos 4 e 5; a palavra “nuvens” nos versos 5 e 6; repetição “refleti-las” nos versos 4 e 7, que rima com “tranqüilas” do verso 8. As aliterações e assonâncias são constantes, fazendo aumentar a musicalidade do texto.



O poeta inicia o texto com o verbo no infinitivo não identificando diretamente a pessoa a quem se refere. No verso 4 ocorre uma ordem, “refleti-las” em uso do imperativo poético, após a condição “se há as estrelas nos céus”; nesse momento pode aferir-se tanto que é uma ordem dirigida a si mesmo ou a um “tu”. Deste verso podemos interpretar que se deve refletir as coisas boas que ocorrerem na vida: “se há estrelas nos céus, refleti-las”. Mas se ocorrerem turbulências (“E se os céus se pejam de nuvens”), deixá-las passar sem grandes tropeços (“Refleti-las também sem mágoa”), com calma (“Nas profundidades tranqüilas”), pois como o rio passa inexoravelmente, as nuvens e os problemas irão também passar (“Como o rio as nuvens são água”).

Versos de: Manoel Bandeira



Para Edmêe Brandi

Música de: Arnaldo Reb

Ser como rio que de flu - - e si - pen - ci - o - - - so

Calmo

dentro da noi - - te não Te - mer as Te - ras da noi - te Sa - hes -

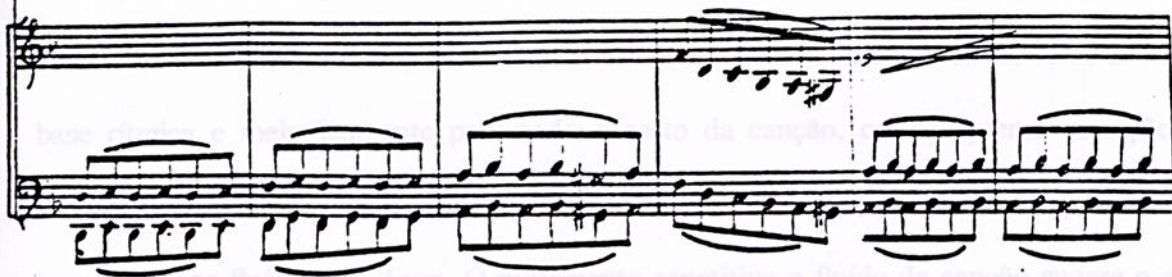
- Trê - las nos cé - - us re - fle - ti - las E se os céus se

pe - jam de nu - - -vens, como ri - o as nu -vens São a - guas,

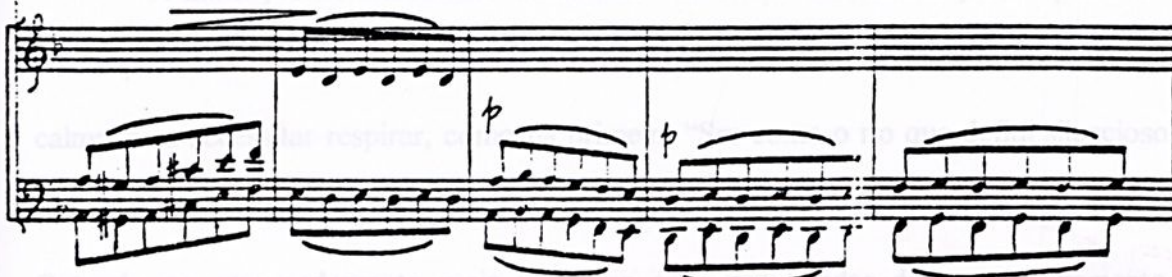
O RIO

-2-

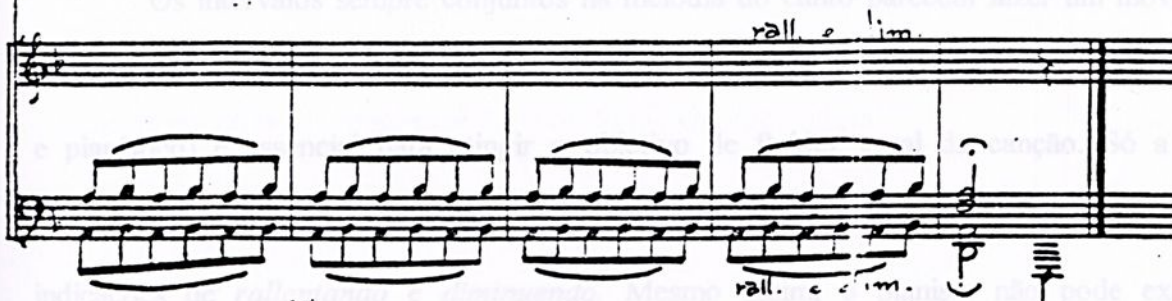
re- flic - ti - las tam - bem sem má - - goa nas pro - fun - di -



da. des Tran - qui - - las. Ser co - mo o rio que de -



flu - - - i Si - lên - ci - o - - so den - tro da noi - te.



33.9705 - Coral.

Análise Musical

A canção é composta por 40 compassos em ré menor. A forma desta canção se assemelha à de um prelúdio, forma única. Os três primeiros compassos da linha de canto criam base rítmica e melodicamente para todo o resto da canção, com pequenas variações. Toda a canção é acompanhada pelo movimento ostinato das colcheias ligadas em compasso ternário que parece indicar fluência de água. O movimento repetitivo e fluido da canção sugere o andamento calmo e intenso das águas em sua inexorável fluidez.

A indicação de andamento ou caráter “Calmo” é um desafio para o pianista e o cantor, pois o pianista deve manter um andamento que permita o cantor fazer as frases longas de forma calma, sem necessitar respirar, como na primeira “Ser como o rio que deflui silencioso dentro da noite”. Ao mesmo tempo, nem o pianista nem o cantor podem transparecer esforço ou ansiedade. Optando por um andamento mais lento, as colcheias ligadas do acompanhamento do piano perdem a fluidez necessária para que a canção mantenha a coerência com a temática do rio.

Os intervalos sempre conjuntos na melodia do canto parecem fazer um movimento de onda ascendente e descendente dentro de uma tessitura de uma nona. (ré4 a fã5). O *legato* (vocal e pianístico) é essencial para atingir o objetivo de fluidez geral da canção. Só a partir do penúltimo compasso da canção é permitido aos intérpretes modificar o andamento em função das indicações de *rallentando* e *diminuendo*. Mesmo assim, o pianista não pode exagerar no *rallentando* para não perder o *legato* das colcheias do penúltimo compasso, o que no último já se pode fazer com tranquilidade.



O movimento ascendente que desemboca nas notas agudas dos compassos 7, 8, 32, 39 e 40 forma um paradoxo com o texto, visto que ele indica interior noturno ou profundidade tranqüila (“dentro da noite”, “profundidades tranqüilas”). Por esta razão, deve-se evitar fazer *crescendo* nestes pontos. Há a exceção dos compassos 23 e 24 em que o movimento ascendente combina com “as nuvens são água”.

O compositor modifica ritmicamente a palavra “deflui” que é um ditongo. Na partitura ocorre uma diérese, pois Rebelo utiliza uma semínima para a sílaba “de-”, uma mínima para “flu” e outra semínima para “-i” (compassos 3 e 4). Na palavra “céus” o compositor mostra inconstância: no compasso 14 ocorre diérese e na mesma palavra do compasso 18 o compositor mantém o ditongo.

Com a palavra “rio” o compositor também mostra inconstância na prosódia musical: no compasso três ele coloca a palavra como de fato ela é, um monossílabo, representado musicalmente por semínima; já no compasso 22 ele divide a mesma palavra em duas semínimas. Neste caso optamos por seguir a pronúncia da palavra “rio” como dissílabo, utilizada por Ruth Staerke [ri u], que segundo ela, é a forma utilizada por todas as pessoas no Rio de Janeiro, e também era como o compositor Arnaldo Rebelo a pronunciava.

3. Maní-maní (Rondel da Mandioca), de Luiz Bacelar

Versos	Texto	Escansão poético-musical	Rimas
1	Maní, Maní	Ma/ní/, Ma/ní/ = 4	A
2	Teu corpo branco	Teu/ cor/po/ bran/co/ = 4	B
3	Esfarelado	Es/fa/re/la/do/ = 4	B
4	No caititú	No/ cai/ti/tú/ = 4	C
5	Chora espremido	Cho/ra es/pre/mi/do/ = 4	B
6	No tipiti	No/ ti/pi/ti/ = 4	A
7	Lágrimas vivas	Lá/gri/mas/ vi/vas/ = 4	D
8	De tucupi	De/ tu/cu/pi/ = 4	A
9	Depois no tacho	De/pois/ no/ ta/cho/ = 4	B
10	Dança lundus,	Dan/ça/ lun/dus/ = 4	C
11	Cateretês	Ca/te/re/tês/ = 4	E
12	Todo doirado	To/do/ doi/ra/do/ = 4	B
13	Dança emboladas	Dan/ça em/bo/la/das/ = 4	D
14	Feitas de luz	Fei/tas/ de/ luz/ = 4	C
15	Maní, Maní	Ma/ní/, Ma/ní/ = 4	A

Dados poéticos

O poema de Luiz Bacelar originalmente chamado de Rondel XVIII ou da Mandioca está no livro *Sol de Feira* em conjunto com outros rondéis denominados: Rondel IV ou da Banana, Rondel VII ou do Limão, Rondel XXI ou da Jaca e Rondel XXII ou da Melancia.

O rondel é uma forma poética de origem francesa, com apenas duas rimas, e formada por duas quadras e uma quintilha, em versos de oito sílabas. Outra descrição encontrada é que o

“Rondel, roundel: [são] formas poéticas de 11 a 14 linhas onde as primeiras duas linhas são repetidas no meio e no fim, e que tem somente duas rimas.”³⁶ Quanto à forma fixa o texto se mostra bastante livre de suas amarras por ser composto por 15 versos de 4 sílabas com quatro rimas (ABBCBADABCEBDCA). O poema original têm 14 versos, mas Rebelo repetiu o primeiro verso no final.

É interessante notar que o texto da canção difere do seu original publicado:

Rondel XVIII ou da Mandioca

manimani
 teu corpo branco
 esfarelado
 no caititu
 chora espremido
 no tipiti
 lágrimas vivas
 de tucupi
 depois no tacho
 dança lundus
 cateretês
 todo doirado
 dança emboladas
 de amido e luz

(poema extraído do livro “*Sol de Feira*”, 1973)

O próprio nome da música é o apelido carinhoso da mandioca dado no primeiro verso do texto. Na música, o último verso do poema original foi trocado de “de amido e luz” por “feitas de luz”, e após este foi acrescentado da repetição do primeiro verso “Maní, Maní”.

³⁶ Rondel, roundel: poetic forms of 11-14 lines where the first two lines are repeated in the middle and at the end, and that have only two rhymes. (http://eir.library.utoronto.ca/rpo/display_rpo/terminology.cfm#rondel) (acessado em 05/07/2004, 9:30h.) (Tradução nossa.)

O texto publicado não traz pontuação nem letras maiúsculas mostrando uma tendência à quebra da forma poética fixa, contudo nos utilizamos da forma anotada na partitura.

O poema é uma metáfora antropomórfica dos diversos processos de beneficiamento da mandioca, como a produção da farinha, e toda a sua “dança” “doirada” no tacho enquanto o “caboclo” a remexe com uma grande espátula que mais parece um remo; e do tucupi, caldo resultante do ato de espremer no tipiti a massa da mandioca que é ralada no caititu. Este caldo azedo é usado para cozinhar peixes, pato e fazer o tacacá (sopa indígena).

Atentemos para o seguinte: “branco” (verso 2) com “esfarelado” (verso 3), a elisão não é obrigatória, pois a rítmica que o compositor proporciona nos permite articular uma sílaba após a outra, mantendo o ritmo de 4 sílabas fortes por linha. Se obedecermos a rítmica adotada pelo compositor, teremos que diferenciar os valores musicais com colcheia pontuada, semicolcheia mais colcheia e 2 semicolcheias, para isso as sílabas tornam-se articuladas em seu som inteiro sem elisão.

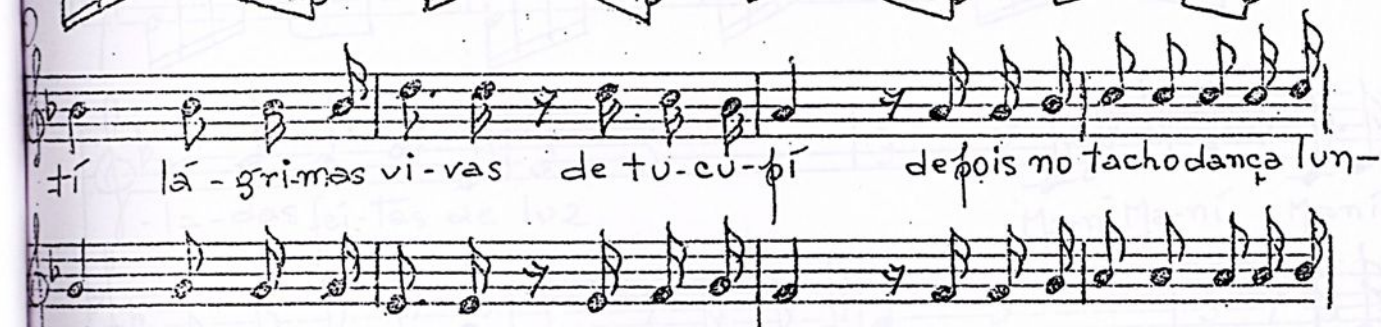
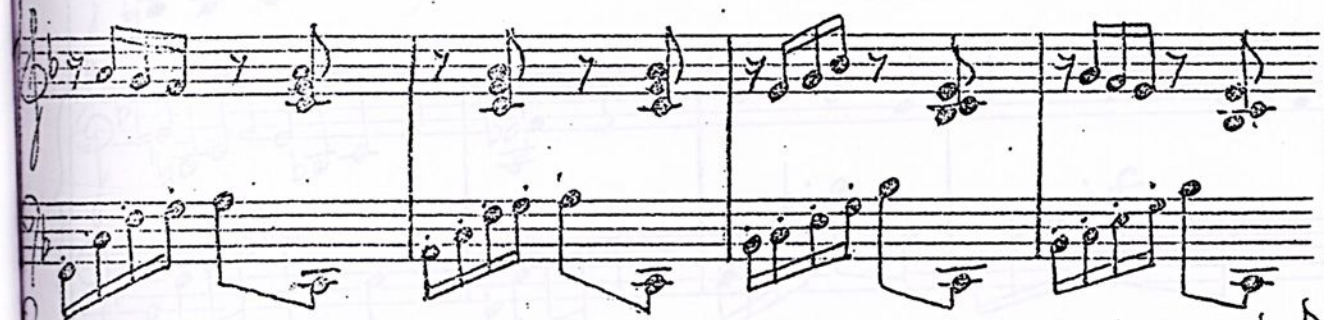
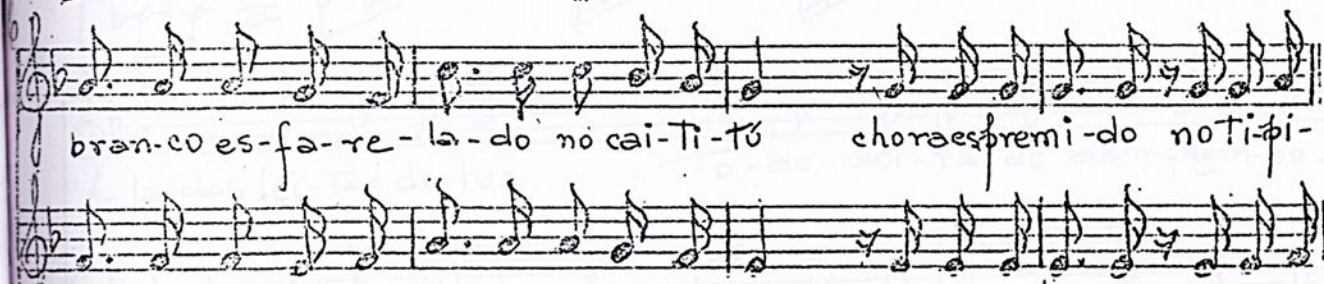
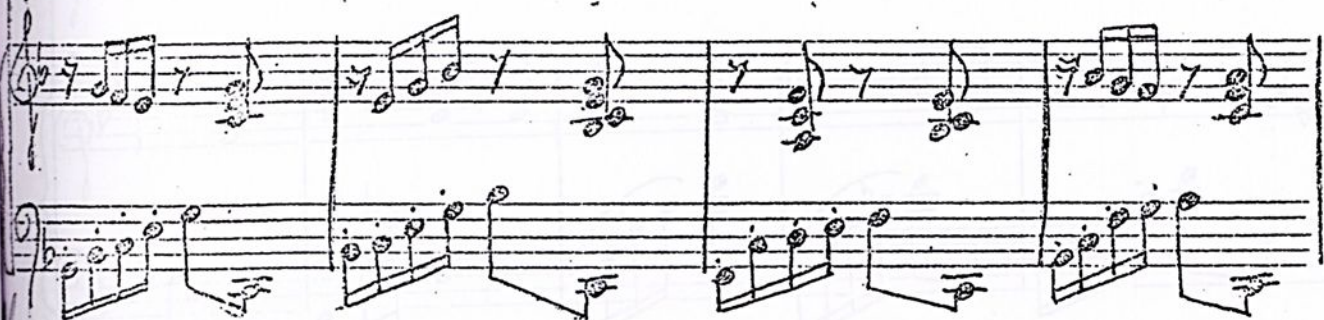
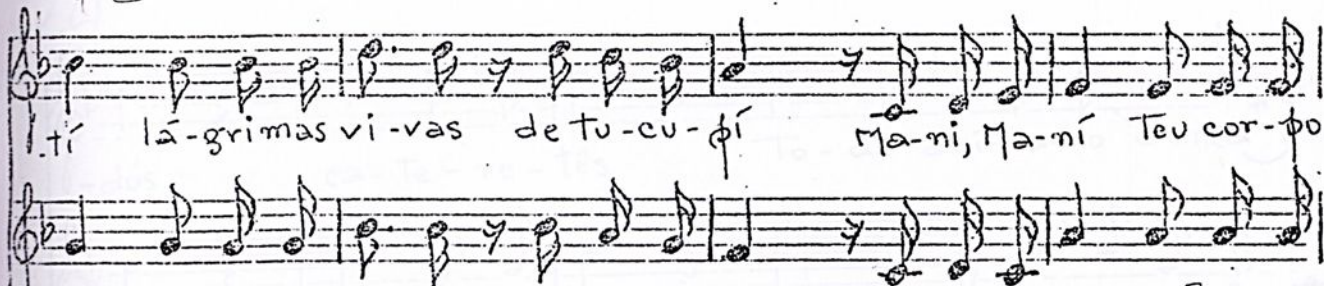
Já no “dança emboladas” do verso 13 ocorre elisão, porque o compositor colocou uma única figura musical de semicolcheia para a articulação das sílabas **—ça** e **—em**; portanto o cantor naturalmente fará a elisão, para que a sílaba tônica **—la** caia no tempo forte do compasso seguinte seguindo prosódia musical inteligível, a fim de manter o ritmo de quatro sílabas poéticas.

Com alegria

Ma-ni, Ma-ni teu cor-po

Ma-ni, Ma-ni teu cor-po

bran-co es-fa-re-la-do no cai-ti-tú choraes-pre-mi-do no ti-pi



24

-dús ca-te-re-tês To-do doi-ra-do dança embo-

-la-das fei-tas de luz To-do doi-ra-do dan-çaem-bo-

-la-das fei-tas de luz Ma-ni, Ma-ni Ma-ni, Ma

Ma-ni, Ma-ni

Ma-ni, Ma-ni

37

38

Handwritten musical score for three staves. The first staff is a vocal line with lyrics "ni Mani, Mani." The second staff is a vocal line. The third staff is a piano accompaniment line. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The first measure of the vocal line is a half note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note A4, a quarter note B4, and a half note C5. The piano accompaniment starts with a half note G3 and a half note B2 in the first measure, followed by a half note A2 and a half note G2 in the second measure, and then a half note F2 and a half note E2 in the third measure. The score ends with a double bar line.

MANI-MANI

Dados Musicais

Utilizamos para nossa análise a versão para duas vozes. Não foi localizada a partitura para canto solo e piano; no CD “Amazonas, Pará e Bahia”, porém, com Arnaldo Rebelo acompanhando o barítono, Athaide Beck, encontra-se a gravação desta canção em sua versão solo, que segue a linha melódica aguda do arranjo para 2 vozes, com acompanhamento igual. A canção é composta por introdução (compassos de 1 até 8), seção A (compassos de 9 até 24), seção B (compassos de 25 até 33) e coda. A introdução, a seção A e B contêm cada uma 8 compassos. Ocorrem repetições de parte das seções. O primeiro compasso da seção A é repetido 3 vezes; os primeiros 4 compassos de B são repetidos.

A peça inteira gira em torno do motivo rítmico de 4 semicolcheias que parecem fazer referência às 4 sílabas do nome da canção, o apelido da mandioca: Maní-maní. Ela é a *persona* que aparece tanto na linha do canto quanto no acompanhamento. A tessitura da canção vai de do4 à sol5, o que pode causar certo desconforto a vozes graves. O caráter é alegre como o de uma brincadeira de travalingua, oportunizando ao intérprete mostrar o falar do homem de Manaus.

4. Marapatá³⁷, de Arnaldo Rebelo

Dados Poéticos

Texto	Escansão poético-musical	Rimas
Porque será que não param de falá	Por/ que/ se/ rá/ que/ não/ pa/ ram/ de/ fa/ lá/ = 11	A
que a vergonha do vizinho ficou em Marapatá?	Que a/ ver/ go/ nha/ do/ vi/ zi/ nho/ fi/ cou/ em/ Ma/ ra/ pa/ tá? = 15	A
Marapatá do Rio Negro é a ilha do meu bem	Ma/ ra/ pa/ tá/ do/ Ri/ o/ Ne/ groé ³⁸ / a/ i/ lha/ do/ meu/ bem/ = 15	B
Todo o gaióla quando chega a capitá	To/ do o/ gai/ ó/ la/ quan/ do/ che/ ga a/ ca/ pi/ tá/ = 12	A
Chega (.) chega bem mais leve depois de Marapatá	Che/ ga/ che/ ga/ bem/ mais/ le/ ve/ de/ pois/ de/ Ma/ ra/ pa/ tá/ = 15	A
Marapatá do Rio Negro é a ilha do meu bem	Ma/ ra/ pa/ tá/ do/ Ri/ o/ Ne/ groé/ a/ i/ lha/ do/ meu/ bem/ = 15	B
Si for embora vá embora devagá	Si/ for/ em/ bo/ ra/ vá/ em/ bo/ ra/ de/ va/ gá/ = 12	A
Não deixe de recolhê o que ficou em Marapatá	Não/ dei/ xe/ de/ re/ co/ lhê/ o/ que/ fi/ cou/ em/ Ma/ ra/ pa/ tá/ = 16	A
Marapatá do Rio Negro é a ilha do meu bem.	Ma/ ra/ pa/ tá/ do/ Ri/ o/ Ne/ groé/ a/ i/ lha/ do/ meu/ bem/ = 15	B

³⁷ A seguinte nota consta na partitura: "Marapatá é uma ilha onde segundo dizem, certos forasteiros deixam a vergonha ..."

³⁸ Ocorre elisão por força da escrita musical.

Dados Poéticos

Marapatá é o nome de uma ilha que está localizada em frente à cidade de Manaus, no outro lado do Rio Negro. O texto desta música de Arnaldo Rebelo faz referência a uma antiga lenda a qual dizia que todos os que chegavam pela primeira vez em Manaus (de navio) ao passar pela frente desta ilha, lá depositava todas as suas “vergonhas”, ou seja, chegavam em Manaus e tornavam-se “sem vergonhas” caindo na noite, nos bacanaís, etc.

O número de versos do poema, quando cantados, aumenta de 9 para 20, por razão das repetições do refrão. Estrófica, ela tem 3 estrofes intercaladas do refrão, que por sua vez é cantado duas vezes entre a primeira e a segunda estrofe, duas vezes entre a segunda e a terceira estrofe e quatro vezes no final:

Porque será que não param de falá
que a vergonha do vizinho ficou em Marapatá?

Porque será que não param de falá
que a vergonha do vizinho ficou em Marapatá?

Marapatá do Rio Negro é a ilha do meu bem
Marapatá do Rio Negro é a ilha do meu bem.

Todo o gaióla quando chega a capitá
Chega (,) chega bem mais leve depois de Marapatá.
Todo o gaióla quando chega a capitá
Chega (,) chega bem mais leve depois de Marapatá.

Marapatá do Rio Negro é a ilha do meu bem
Marapatá do Rio Negro é a ilha do meu bem.

¹⁸ Veja capítulo 4.

Si for embora vá embora devagá
 Não deixe de recolhê o que ficou em Marapatá
 Si for embora vá embora devagá
 Não deixe de recolhê o que ficou em Marapatá

Marapatá do Rio Negro é a ilha do meu bem
 Marapatá do Rio Negro é a ilha do meu bem.
 Marapatá do Rio Negro é a ilha do meu bem.
 Marapatá do Rio Negro é a ilha do meu bem.

Considerando a transformação em dissílabo da palavra “ri-o”, que o autor faz na divisão musical da partitura (duas semicolcheias), as sílabas poéticas somam 15 no verso do refrão, combinando com os versos 2 e 5. No verso 8 há uma sílaba poética a mais, somando 16, porque o compositor não fez elisão da palavra “recolhê” com o artigo “o”.

Utilizando licença poética nas terminações de palavras como “falá” (falar), “recolhê” (recolher) e “capitá” (capital), Rebelo ilustrou propositadamente no texto a maneira não culta de falar em Manaus³⁹. As rimas finais ocorrem com somente duas variações (A e B). Mesmo com a eufonia e musicalidade do texto, percebemos certa inconsistência no sentido de ligações (elisões e diéreses).

³⁹ Veja capítulo 4.

Para Maria Sylvia Pinto
* MARAPATA

Letra e música de
ARNALDO REBELLO

Allegreto

rá que não páram de fa - lá que a ver-go - nha do vi - zi-nho fi - cou em Ma - ra - pa
ó-la quando chega a ca-pi - tá, che - ga che-ga bem mais - le - ve de - pois de Ma - ra - pa

© Copyright 1963 by RICORDI BRASILEIRA S.A.E.C. - Al. Barão de Limeira, 331 - São Paulo - Brasil.
All rights reserved - International copyright secured - Printed in Brazil.
Todos os direitos são reservados.

BR - 2756

tá Por-que se - rá que não pa-ram de fa - lá que a vergonha do vi-
 tá Todo o gai - ó - la quan-do che-ga à ca - pi - tá che - ga chega bem mais

Côro

zi - nho fi - cou em Ma - ra - pa - tá? Ma - ra - pa - tá do Ri - o ,
 lê - ve de - pois de Ma - ra - pa - tá.

Ne - gro é a i - lha de meu bem Ma - ra - pa - tá do Ri - o Ne - gro é a i - lha de meu

BR - 2756

bem To - doo gal
Si fôr em - bo-ra vá em - bo-ra de-va - gá não dei - xe de re-co-



lhê o que fi - cou em Mara - pa - tá Si fôr em - bo-ra vá em - bo-ra de-va-



gá não dei - xe de re-co - lhê o que fi - cou em Mara - pa - tá Ma-ra - pa - tá do Ri - o



BR . 2756

Dados Musicais

É uma canção em MiB Maior, com 37 compassos em compasso binário. O andamento

é moderato e o Allegretto, e as dinâmicas indicadas são *mf* (compassos 1 e 9) e *f* (compassos 9 a 29) que se repete musicalmente com a letra da segunda estrofe mais o refrão que está logo

depois (3 compassos). A introdução (3 primeiros compassos) e o *crescendo* do compasso 9 até

o 29) que se repete musicalmente com a letra da segunda estrofe mais o refrão que está logo

Ne - gro é a i - lha de meu bem Ma - ra - pa - tá do Ri - o Ne - gro é a i - lha do meu

bem Ma - ra - pa - tá do Ri - o Ne - gro é a i - lha de meu bem Ma - ra - pa - tá do Ri - o

Ne - gro é a i - lha do meu bem

* Marapatá é uma ilha amazonense onde, segundo dizem, certos forasteiros deixam a vergonha...

Dados Musicais

É uma canção em Mib Maior, com 37 compassos em compasso binário. O andamento anotado é o *Allegretto*, e as dinâmicas indicadas são *mf* (compasso 1) e *p* (compasso 9). A canção pode ser dividida em Introdução (8 primeiros compassos) e seção A (anacruse do compasso 9 até o 20) que se repete musicalmente com a letra da segunda estrofe mais o refrão que está dirigida ao “Coro”⁴⁰; depois a mesma seção se repete com a letra da terceira estrofe, mais o refrão 4 vezes.

O primeiro compasso mostra uma célula rítmica de quatro semicolcheias que vai se repetir até o fim da canção. Na introdução, a mão direita do piano apresenta esse desenho que depois é transferido para a linha do canto. Este segue um movimento rítmico e melódico repetitivo na linha média da tessitura (a extensão do canto vai de mi⁴ ao dó⁵) dando valor à pronúncia do texto cantado que é quase uma imitação da fala popular. O andamento da canção e a falta de pausas entre os refrãos dificultam a respiração do cantor.

O desafio desta simples canção se encontra em articular bem as palavras e ao mesmo tempo projetá-las com impedância para canto sem microfone, o que é complicado para cantores de vozes agudas, já que a tessitura da canção é médio-grave. Acreditamos que o objetivo do compositor foi o de manter a musicalidade característica de nossa língua:

Cada língua contém, de fato, não somente uma musicalidade própria, intuitivamente percebida por qualquer pessoa, mas também todo um sistema musical potencial de sua fonética, sua agógica, sua entoação particular e, (sic) o trabalho do compositor pode consistir em tornar explícita essa música latente. (MÂCHE 1983 *apud* VALENTE 1999:104)

Optamos por não transpor a canção para tonalidade mais aguda com o objetivo de manter a característica falada do texto.

⁴⁰ Em uníssono.

5. Mumurangaua (Saudação), de Ilcia Cardoso

Versos	Texto	Escansão poético-musical	Rimas
1	Na Grande Taba Gudí	Na/ gran/de/ Ta/ba/ Gu/dí/ = 7	A
2	À margem do igarapé	À/ mar/gem/ doi/ga/ra/pé/ = 7	B
3	A tribo saudosa e unida	A/ tri/bo/ sau/do/sa e/ u/ni/da = 8	C ⁴²
4	Escuta a voz do Pagé (sic) ⁴¹	Es/cu/ta a/ voz/ do/ Pa/gé/ = 7	B
5	Ao saber que o Tuxaua	Ao/ sa/ber/ que/ o/ Tu/xau/a/ = 7	C
6	continua vencedor	Con/ti/nu/a/ ven/ce/dor/ = 7	D
7	Mostram todos alegria	Mos/tram/ to/dos/ a/le/gri/a/ = 7	C
8	Rufando vibrante o tambor	Ru/fan/do/ vi/bran/te o/ tam/bor/ = 8	D
9	Tuxaua Catú	Tu/ xau/ a/ Ca/tú/ = 5	E
10	Tuxaua Catú	Tu/ xau/ a/ Ca/tú/ = 5	E
11	Tuxaua Gudí	Tu/ xau/ a/ Gu/dí/ = 5	A
12	Tuxaua Gudí	Tu/ xau/ a/ Gu/dí/ = 5	A

Dados poéticos

“Mumurangaua” significa saudação em língua geral, segundo Clady Campo (CAMPO S.d.), como indica o sub-título da canção. Estes versos escritos por Ilcia Cardoso descrevem uma situação que teria ocorrido, pois fazem provavelmente alusão aos momentos em que Arnaldo Rebelo, o Tuxaua Gudí, se reunia com amigos para confraternizações. Todos se paramentavam com adereços indígenas e faziam brincadeiras-rituais que podem ter gerado composições como esta, de “saudação” aos Tuxauas da Taba⁴³.

A Tuxaua Catú, Ilcia Cardoso, morava às margens de um dos braços do Rio Negro e lá por vezes recepcionou tais reuniões. Os significados dos nomes Gudí e Catú não foram identificados,

⁴¹ Pajé.

⁴² O “C” não é rima. A letra “a” final dos versos coincidem, sugerindo rima.

⁴³ Taba é uma palavra indígena que significa povoado ou cidade.

mas eram usados como nomes próprios do compositor e da autora do poema, segundo depoimento de Ivete Ibiapina, em junho de 2004.

O texto composto por versos em redondilha maior com repetição dos dois últimos com cinco sílabas não segue nenhuma forma pré-fixada e contém rimas pobres. Ele tem o teor de uma saudação, como o subtítulo enfatiza.

Para Glícia Cardoso

Imunização

Glícia Cardoso

Cyrnaldo Rebello

Misterioso

pp

Na gran - de Ta - ba Gu - dí

A - mar - gem do - qa - ra -

-pe A tri - bo saudos e u - ni - da

Es - cu - ta a voz do pa -

-ge

Ao saber que o Tu - xau - a Confi - nú - a ven - ce -

2

-dor Mostram todos a-le-gri-a Ru-fan-do vi-bran-teo-lam-

-bor Ru-fan-do vi-bran-te-o lam-bor

Tu-xau-a Ca-lú Tu-xau-a Ca-lú

cres. sempre *mf*

Tu-xau-a Gu-dí Tu-xau-a Gu-dí.

f *allargando ff*

Pop. Edna Lida - Av. Graeme Braga, 271 A - ... - 22.9411

Dados Musicais

A canção é simples, composta por 30 compassos, em Ré Maior. O subtítulo mostra o conteúdo desta canção, que pode ser dividida em Introdução, parte A e Coda. Os 3 primeiros compassos, com notação de caráter “Misterioso”, fazem as vezes de tambores anunciando misteriosamente a chegada ou entrada de alguém ou alguma coisa. O adensamento vertical de tônica que ocorre nesta pequena introdução sublinha a rítmica percussiva de mimetismo ritual tribal, que é retomado no final da canção (Coda) como saudação aos Tuxauas Catú e Gudí. O verso “Mostram todos alegria/ Rufando vibrante o tambor”, confirma a idéia de o piano fazer ritmos muito parecidos com toques de tambor.

A linha do canto repete a estrutura rítmica principal baseada em tercinas alterando com semínima pontuada e colcheia, até o fim. Melodicamente a canção não traz grandes saltos, ela tem intervalos conjuntos dentro da tessitura de uma oitava (ré4 a ré5), o que facilita a execução em uníssono por vozes em diversos registros.

6. “Tanka” da minha terra, de Violeta Branca

Ver- sos	Texto	Escansão poético-musical	Ri- mas
1	Eu quisera ter os braços muito longos	Eu/ qui/se/ra/ ter/ os/ bra/ços/ mui/to/ lon/gos = 11	A
2	Mais longos que as palmeiras esguias destas zonas	Mais/ lon/gos/que as/ pal/mei/ras/ es/gui/as/ des/tas/	B
3	Maiores que as cobras grandes	zo/nas = 13	
4	Maiores até que os rios	Mai/o/res/ que as/ co/bras/ gran/des = 7	C
5	Que retalham o Amazonas	Mai/o/res/ a/té/ que os/ rios/ = 7	A
6	E assim abraçar e apertar contra o meu peito	Que/ re/ta/lham/ o A/ma/zo/nas = 7	B
7	Toda inteira, a minha terra	E a/ssim/ a/braçar/ e a/per/tar/ con/tra o/ meu/ pei/to = 12	D
8	E guardar para mim só para mim,	To/da in/tei/ra/ a/ mi/nha/ te/rra/ = 8	E
9	A poesia das lendas que ela encerra.	E/ guar/dar/ pa/ra/ mim/ só/ pa/ra/ mim/ = 10	F
		A/ po/e/si/a/ das/ len/das/ que e/la en/ce/rra = 11	E

Dados Poéticos

A partitura não traz anotado o autor deste poema, porém o localizamos como parte do livro “Ritmos de inquieta alegria”, da poeta manauense Violeta Branca, publicado em 1934 (COUTINHO 1989:339).

Composto por 9 versos que variam de 7 à 13 sílabas poéticas, não podemos dizer que este poema seja característico de uma tanka quanto à forma, pois esta é caracterizada por versos pequenos, que são imbuídos cada qual de uma diferente imagem ou idéia, resultando em um total de 5 linhas, com versos variando de 5 à 7 sílabas poéticas.

A Tanka é uma forma japonesa de verso, e seu nome é geralmente traduzido como “poema pequeno” ou “canção pequena”. Ela é uma forma antiga de poesia japonesa silábica, popular no Japão desde o século VII ou anterior.⁴⁴

⁴⁴ “The Tanka is a Japanese verse form, and its name is generally translated as ‘short poem’ or ‘short song’. It is an ancient form of syllabic Japanese poetry, popular in Japan since the 7th century (C.E.) or earlier.” (<http://www.baymoon.com/~ariadne/form/tanka.htm> acessado em 04/07/2004, 1:06h.) (Tradução nossa.)

Se observarmos sob o aspecto da temática poderemos afirmar que, apesar de divergir na forma, a poética deste texto tem ligação com a tanka moderna, já que “A tanka moderna expressa várias emoções incluindo dor de coração, anseio e perda.” (Idem Ibid.)⁴⁵

A seguir veremos que a poética do texto desta canção tem uma tendência lírica muito emocional e quase apelativa em sua expressão geral, característica da tanka.

Uma Tanka tende a ser lírica, ao passo que o Haiku pode ser comparativamente fragmentado. Ainda, uma Tanka foi historicamente escrita com propósitos emocionais, endereçado ao coração de alguém, enquanto que o Haiku é mais sutil na própria evocação da emoção. (Idem ibid.)⁴⁶

O poema contém rimas pobres nos versos 1 e 4 (A) e nos versos 2 e 5 (B); e ricas nos versos 8 e 10 (E). Rimas internas encontramos entre “quisera” (verso 1) com “palmeiras” (verso 2), e entre “abraçar e apertar” do verso 6.

Repetições de palavras e aliteração das letras “s”, “ç” e “z” são ocorrentes desde o verso 1: “Eu quisera ter os braços muito longos/ Mais longos que as palmeiras esguias destas zonas/ Maiores que as cobras grandes/ Maiores até que os rios/ Que retalham o Amazonas/ E assim abraçar/ (...) só para mim,/ A poesia das lendas que ela encerra.”

O fato de a pronúncia sugerida no capítulo 4, baseada no falar amazonense da cidade de Manaus, ter características peculiares que exigem na pronúncia dos /s/ finais e mediais um chiado, dá um efeito final particular.

⁴⁵ “Modern tanka express many emotions including heartache, longing, and loss.”

(<http://www.baymoon.com/~ariadne/form/tanka.htm> acessado em 04/07/2004, 1:06h.) (Tradução nossa.)

⁴⁶ “A Tanka tends to be lyrical, whereas a Haiku can be comparatively fragmented. Also, a Tanka was historically written for emotional purposes, to redirect someone's heart, whereas a Haiku is more subtle in its evocation of emotion.” (Idem ibid.)

Com respeito à escansão, no verso 8 não ocorre elisão entre a sílaba “ra” da palavra “inteira” e o artigo “a”, por que além de haver vírgula entre os dois o compositor as separou com uma pausa.

É um poema cujo “eu lírico” demonstra com o verbo “querer” conjugado no pretérito mais-que-perfeito, um anseio em abraçar sua terra inteira, guardando para si “A poesia das lendas que ela encerra”.

Para tanto, ao utilizar metáfora ele demonstra um desejo de ter os “(...) braços muito longos”; maiores que altas palmeiras “destas zonas”, zonas estas determinadas para o eu lírico, contudo indeterminadas para o leitor, já que podem tanto estar se referindo ao Amazonas quanto ao Brasil.

Quando a poeta escreve “(...) Maiores que as cobras grandes” ele pode estar se referindo ao mais popular dos mitos amazônicos mencionados no poema:

Faz parte do ciclo do mito d’água, de que a cobra é um dos símbolos mais antigos e universais. Senhora dos elementos, a Cobra-grande tinha poderes cosmogônicos, explicando a origem dos animais, aves, peixes, o dia e a noite. Mágica, irresistível, polifórmica, aterradora, a Cobra-grande tem a princípio, a forma de uma sucuriju ou uma jibóia comum. Com o tempo adquire grande volume e abandona a floresta e vai para o rio. Os sulcos que deixa à sua passagem transformam-se em igarapés. Habita a parte mais funda do rio, os *poções*, aparecendo vez por outra na superfície. (CASCUDO 2001:144)

Ainda, sobre Boiúna, que é um dos nomes da Cobra-grande Câmara Cascudo diz que:

(...) aparece sob diferentes aspectos. Ora como cobra preta, grande, de olhos luminosos como dois faróis, ora como embarcação a vapor ou vela. Os caboclos anunciam a sua presença nos rios, lagos, igarapés e igapós com a mesma insistência com que os pescadores e barqueiros da Europa acreditam no monstro do Loch Ness. (CASCUDO 2001:74)

(Para: Maria Helena Coelho Cardoso)

música de: ARNALDO REBELO

"Tanka" da Minha Terra

Almo

Handwritten musical score for "Tanka" da Minha Terra. The score is written on ten staves, with the first staff being a treble clef and the subsequent staves being grand staves (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics are written below the staves, with some words in parentheses. The score is divided into sections by repeat signs and first/second endings. The first section is marked "mf" and "2ª vez p". The second section is marked "5ª vez" and "IIª vez". The third section is marked "Iª vez" and "IIª vez". The fourth section is marked "m. esq." and "m. esq.". The fifth section is marked "p" and "p". The sixth section is marked "m. esq." and "m. esq.". The seventh section is marked "m. esq." and "m. esq.". The eighth section is marked "m. esq." and "m. esq.". The ninth section is marked "m. esq." and "m. esq.". The tenth section is marked "m. esq." and "m. esq.". The score ends with a double bar line and a "1" below it.

mf 2ª vez p

5ª vez IIª vez

Iª vez IIª vez

Eu qui- ze- ra Ter os braços muito lon- gos, mais

longos que as Palmeiras es- qui- as destas zonas, mai- o res que as cobras grandes mai-

o- res até que os ri- os, que re- talham o A- ma- zo- nas

es-

cresc. mf.

"Tanka" da minha Terra

- Sim a-bra-çar e-a-per-tar contra meu pei-to Tô da in-Tei-ra,

a minha Ter-ra, e guardar pa-ra mim, só, para mim,

a po-e-si-a das Pen-das que se en-cer-ra.

a po-e-si-a das Pen-das que se en-cer-ra.

a po-e-si-a das Pen-das que se en-cer-ra.

Copyright 1964 - by Arnaldo Rebel - Direitos Reservados para
Tanka em forma

Dados Musicais

A canção é composta por 21 compassos, com 4 compassos de introdução que se repete, seguidas de uma seção A até o compasso 13, seção B até o compasso 21. Ocorre uma variação dos compassos 14 e 15 na finalização da canção, a partir do compasso 20.

As dinâmicas variam de *p* a *mf*. É importante lembrar de fazer a introdução *mf* como está indicado no primeiro compasso, para poder contrastar com o *p* da 2ª vez. As dinâmicas do canto seguem o *p* que o piano fez na segunda volta da introdução, e a partir do compasso 11 faz um crescendo até chegar no *mf* do compasso 13, que é a finalização grandiosa da parte A, com a palavra “Amazonas”. Esta dinâmica volta ao *p* quando chega no compasso 18, já em tom de segredo, pois a melodia do cantor encontra-se na região grave da tessitura, ampliando em *crescendo* na anacruse do compasso 21, onde está anotado outro *mf*.

Na seção A os intervalos da linha do canto estão em graus conjuntos fazendo melodia ascendente até o Ré#5 do compasso 13. No compasso seguinte, iniciando a seção B, ocorre um salto de oitava descendente de Mi5 até Mi4, e depois uma ascensão até Dó#5. Este salto é um recurso provavelmente usado pelo compositor para facilitar a execução, mantendo a tessitura confortável para vozes tanto agudas quanto graves, já que ele poderia continuar a melodia terminando em Dó#6. Oitavando a melodia para uma oitava a baixo (Dó#5), porém, Rebelo consegue manter confortável a interpretação e coerente com o caráter calmo da peça.

A melodia do canto a partir do compasso 16 segue com movimento descendente até o compasso 19, e depois faz outra cadência ascende desta vez caindo na tônica de Mi Maior com o Mi5. Podemos verificar 2 ápices: o primeiro ocorre no último compasso da seção A e o segundo no último compasso da seção B. O andamento/ caráter anotado é “Calmo”, e este dá toda a ambientação da peça que pede lirismo e simplicidade em sua execução.



7. Yerehê - (Folclore indígena) Recolhida nas matas amazônicas no séc. XIX, pela família Rebelo.

Versos	Texto	Escansão poético-musical	Rimas
1	Cunhãtan açu poranga	Cu/nhã/tan/ a/çu/ po/ran/ga = 7	A
2	Curumin marangatú	Cu/ru/min/ ma/ran/ga/tú = 7	B
3	Riké! Rikei...	Ri/ké!/ Ri/kei/... = 4	C
4	Agaité yaha seroki	A/gai/té/ ya/há/ se/ro/ki/ = 8	D
5	Tan, tan, tan,...(18 vezes)	Tan/, tan/, tan/.. = 18	E
6	Riké! Rikei...	Ri/ké!/ Ri/kei/... = 4	C
7	Agaité yaha jeroki	A/gai/té/ ya/há/ je/ro/ki/ = 8	D
8	Yerehê! Yerehê!	Ye/re/hê!/ Ye/re/hê!/ = 6	F

Dados Poéticos

"Yerehê" - (Folclore indígena) é um chamamento para a dança ou a brincadeira, que tem cunho infanto-juvenil e traz o som do tambor como refrão ("tan, tan, tan,..."). Esta cantiga está escrita em língua tupi-guarani e é provável que contenha palavras em outros léxicos indígenas, pois alguns significados não foram identificados. A própria partitura traz, escrito à mão, a tradução do texto:

Cunhãtan açu poranga - Menina muito bonita
Curumin marangatú - Menino muito bonzinho
Riké! Rikei! - Irmãs; Irmãos!
Agaité yaha seroki - Agora vamos dançar
 Tan, tan, tan, tan, tan - tan, tan, tan, tan, tan
Agaité yaha jeroki = Agora vamos brincar
Yerehe! Yerehe! Yerehe! = Sim! Sim! Sim!

O texto é composto por 8 versos que variam de 4 à 8 sílabas poéticas. Ocorrem rimas nos versos 4 e 7 que juntamente com a repetição de linhas (3 e 6) fazem assonância e aliteração, deixando o texto eufônico e musical.

"YEREHÊ"

(Folclore Indígena)

(Recolhida nas matas amazônicas,
no século XIX, pela família Rebello)

Arnaldo Rebello

Janeiro 1871

Alegretto



Andantino



Para Carmen Pimentel

“YEREHÊ”

(Folclore Indígena)

(Recolhida nas matas amazônicas,
no século XIX, pela família Rebello)

Arnaldo Rebello

Janeiro 1971

Allegretto

The first system of the musical score is in 2/4 time, marked Allegretto. It features a treble and bass staff. The treble staff begins with a melodic line in the right hand, marked with a forte (f) dynamic. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The system concludes with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking.

Andantino

The second system is marked Andantino. It continues the melody and accompaniment. The treble staff has a forte (f) dynamic at the end. The bass staff includes a fortissimo (ff) dynamic and a ritardando (rit...) marking. The lyrics "Cu-nhã-lan a-çú po--ran--ga Cu-ru.." are written below the treble staff.

The third system continues the piece. The treble staff has a forte (f) dynamic at the end. The bass staff includes a fortissimo (ff) dynamic. The lyrics "-min ma-ran-ga--tú Cu-nhã-lan a-çú po-ran ga Cu-ru-" are written below the treble staff.

1^o vez

min ma-ra--ga--tú Ri--ké!.. Ri-kei... A-gs

té ya-ha Se-ro-ki A-gai-té ya-ha Se-ro-ki Tan, tan,

tan, tan, tan, tan, tan, tan, tan, tan, tan, tan, tan, tan, tan, tan.

2^a vez

tan Cu-nhan-Kei!.. A-gai-té ya--ha ge-ro

mf

-ki A-gai-té ya-ha ge-ro-ki y-re-hê! Ye-ré-

-hê! Ye-re-hê! Ye-re-hê! Ye-re--hê!..

cresc.

Cunhãten açi poranga - Merina muito bonita
 Curumim marângatu. - Merino muito bonziuko
 Riké! Rikei! - Iruãas; Iruãas! dança
 Agaité Jaha perokí - Agora vamos brincar
 Tan, tan, tan, tan, tan - Tan, tan, tan, tan, tan
 Agaité Jaha gerokí - Agora vamos brincar
 Yerehê! Yerehê! Yerehê! - Sim! Sim! Sim!

Dados musicais

"Yerehê", de 1971, é uma cantiga indígena que, segundo a partitura, foi "Recolhida nas matas amazônicas no século XIX, pela família Rebelo". Podemos considerá-la um trabalho etnomusicológico, visto que traz uma melodia bastante característica do folclore nativo. O maestro e compositor amazonense Nivaldo Santiago e o maestro acreano radicado em Manaus, Zacarias Fernandes, afirmam ser esta realmente uma cantiga de origem indígena.

A canção, de 35 compassos com repetição a partir do 9º, é composta por introdução ou abertura, seção A e uma coda. A divisão de compasso é binária e toda a rítmica do piano é baseada nos toques do tambor. As dinâmicas variam de *p* para *ff*, e a tessitura encontra-se em uma região de uma oitava (mib4 a mib5) confortável para todas as vozes.

⁴⁷ Mais adiante explicaremos detalhadamente tais diferenças, embasadas teoricamente.

⁴⁸ "(...) sounds tend to fluctuate". (Tradução nossa).

⁴⁹ "No two people pronounce exactly alike. The differences arise from a variety of causes, such as locality, early influences and social surroundings; there are individual peculiarities for which it is difficult or impossible to account." (idem)

Capítulo 4 – Manifesto Caboclo

O fato de Arnaldo Rebelo ser de origem amazonense como a pesquisadora, nos inclinou a utilizar os recursos de comunicação usados em sua cidade natal. A pronúncia do português falado em Manaus torna-se peculiar se comparado com os falares do sul, sudeste, centro-oeste e nordeste do Brasil.

A fala dos amazonenses da cidade de Manaus contém diferenças com os falares do resto do país. Constatou-se que o amazonense “chia” os /s/ em posição final e usam o fricativo velar surdo [x], ou seja “rasgam” os /r/ iniciais e finais que frequentemente são vibrados pela população do sul e do sudeste do país⁴⁷. Foi verificado pessoalmente em Manaus em abril e maio de 2004, contudo, que nem todos os manauenses falam da mesma maneira.

Lenise Barbosa cita a terceira premissa de Pike “(...) sons tendem a flutuar” (PIKE apud BARBOSA 1995: 29)⁴⁸, e verifica de imediato que há variação no próprio dialeto “(...) duas pessoas não possuem a mesma pronúncia ou ainda, que o mesmo indivíduo pode apresentar pequenas diferenças ao pronunciar a mesma sequência de sons duas vezes”.(BARBOSA 1995:29)

Jones afirma que “Duas pessoas não pronunciam exatamente da mesma forma. As diferenças emergem de várias causas, como localidade, influências antigas e cercanias sociais; existem peculiaridades individuais com as quais torna-se difícil ou impossível contar”.(BARBOSA 1995:30)⁴⁹

Explicando a colocação de Jones, Barbosa afirma que:

⁴⁷ Mais adiante explicaremos detalhadamente tais diferenças, embasadas teóricamente.

⁴⁸ “(...) *sounds tend to fluctuate*”. (Tradução nossa).

⁴⁹ “*No two people pronounce exactly alike. The differences arise from a variety of causes, such as locality, early influences and social surroundings; there are individual peculiarities for which it is difficult or impossible to account.*” (Idem)

(...) a grande extensão do território brasileiro, os diferentes substratos, a comunicação ainda deficiente tornam, não só a fala amazonense, mas as de outros núcleos, diferentes umas das outras. Assim é que amazonenses falam português de maneira diferente dos paulistas (*locality*). Um conferencista diante de uma platéia terá mais cuidado para articular as palavras do que se estivesse conversando informalmente com seus amigos (*social surroundings*). Crianças falam diferente de adultos (*individual peculiarity*). Ou ainda, citando uma outra causa, isto é, o estado emocional do falante, podemos dizer que o medo, a ansiedade, o nervosismo e a raiva podem afetar a articulação e provocar uma variação na pronúncia. Tudo isso e muito mais pode acontecer para provocar pequenas alterações na pronúncia, embora tais variações não cheguem a prejudicar a comunicação, porque o nativo filtra as diferenças e interpreta os sons corretamente.” (BARBOSA 1995:30)

Verificamos que diversas causas podem ser geradoras de inconstâncias na pronúncia de uma língua entre os falantes de um mesmo léxico, neste caso as “cercanias sociais” podem ser o motivo principal de influência entre os cantores líricos de Manaus. Nos deparamos com diversos “brasis” dentro de um único território, e todos eles conseguem se comunicar entre si mesmo com os diferentes acentos ou falares.

A língua é um fenômeno vivo, cujas fontes são a própria comunicação rotineira entre os falantes de uma mesma comunidade. E acredita-se que de certa forma ocorre um etnocentrismo natural em se achar que a fala de sua cidade ou região é a mais correta. A utilização do falar amazonense na transcrição fonética das canções amazônicas de Arnaldo Rebelo foi uma forma de contribuir para o conhecimento e reconhecimento de um desses “brasis”, o amazonense.

No canto com impedância lírica o fato de ouvirmos brasileiros cantando com diversas variações lingüísticas é encontrado corriqueiramente, até porque desde o Primeiro Congresso Nacional da Língua Nacional Cantada, em 1937, não se fez nenhuma alteração nas normas que lá foram definidas, e que estão defasadas e necessitando de revisão. Por exemplo, a palavra “dia”,

se for pronunciada como define as Normas de 1937, deveria conservar o “d” “sempre íntegro” (MARIZ 1980:399) como o “d” na palavra “dado”. Hoje a pronúncia corriqueira é outra.

Outro ponto essencial é que cantar com a pronúncia determinada pelas Normas para a Boa Pronúncia da Língua Nacional no Canto Erudito ditadas pelo congresso supracitado ia contra a lei do menor esforço, ou seja, a utilização do menor número de fonemas na articulação das palavras descrito como o Princípio da Economia, de Hockett (BARBOSA 1995:33), já que a articulação de fonemas diferentes dos utilizados na fala entre os amazonenses gera um esforço redobrado tal qual para uma língua estrangeira.

Para definir a pronúncia amazonense seguiremos o estudo sobre a mesma do livro **Fonologia: A fala amazonense e sua influência no ensino de inglês** (1995), de Lenise Pereira Barbosa, a qual verifica diferenças desta fala comparadas com o falar de outras regiões do país, inclusive do paraense. Este livro adquiriu suma importância para esta pesquisa, pois comprova a variação das características fonéticas, fonêmicas, semânticas e sintáticas existentes na língua portuguesa falada em Manaus.

Barbosa pesquisou a comunidade estudantil da Universidade Federal do Amazonas, e por se tratar de um falar acadêmico ou culto, acreditamos ser inclusive o mais adequado para o canto lírico. Nos deteremos nos aspectos fonéticos do falar amazonense que são descritos nos três primeiros capítulos do livro, onde a autora afirma:

A língua Portuguesa falada em Manaus registra uma série de peculiaridades que a tornam diferente de outros falares sob vários aspectos. (...) Está claro que a fala amazonense pode constituir uma variante da Língua Portuguesa, uma vez que ela preserva as principais estruturas da língua, sem perder suas próprias características que divergem de outras variantes em determinados aspectos fonéticos, fonêmicos, lexicais e sintáticos. A fala amazonense, por exemplo, se utiliza de formas lexicais indígenas, ou de origem desconhecida, além daqueles

vocábulos próprios da flora e da fauna, que são incomuns em outros falares. (BARBOSA 1995:18)

É muito comum ocorrer na fala amazonense a queda da fricativa velar surda em posição final como em “andar” [ɔn'dax]⁵⁰ ~ [ɔn'da] e “correr” [ko'xex] ~ [ko'xe]. Porém, como as transcrições fonéticas aqui tem como objetivo de servir ao canto lírico erudito, utilizaremos o alofone [x] mesmo em posição final, considerado forma culta.

Barbosa deixa de registrar a lateral velarizada, porque entre os amazonenses ela é substituída pela ditongação da vogal anterior adjacente com [w], como em “alto” [a>wtɔ].

Ressaltamos que na fala amazonense não há registro de vibrante dental alveolar múltipla [r̃] no seu uso coloquial, comum no falar desde São Paulo até a região Sul (“dardo” [dãrdɔ], “rua” [ruɔ] e “porta”: [pɔrtɔ], “mar” [maɾ]). Ele é substituído pelo fricativo velar surdo realizado através do alofone [x]:

- dardo [daxdɔ]
- rua [xuɔ]
- porta [pɔxtɔ]
- mar [max]

Ocorre [r] em posição medial e intervocálica, ou formando grupos consonantais com /p/, /t/, /k/, /f/, /b/, /d/, /g/ e /v/. Ex.:

- caro [karɔ]

⁵⁰ Veja o alfabeto fonético a seguir.

- braço [ˈbrasʊ]

- farol [faˈrɔ>w]

- livro [ˈlivrʊ]

O lateral álveo-dental sonoro [l] ocorre na fala amazonense antes de todas as vogais exceto [i]. Veja:

- letra [ˈletrʌ]

- leve [ˈlEvʌ]

- lata [ˈlatʌ]

- logrado [lɔˈgradʊ]

- maléfico [maˈlEfikʊ]

- maledicente [malEʃiˈsEnçʌ]

No falar amazonense não se registra nenhuma ocorrência de [l] diante de [i], comum na Região Nordeste do Brasil, tal fone é substituído por [λ] :

- galinho, galhinho [gaˈλĩñ-yʌ]⁵¹

- velinha, velhinha [veˈλĩñ-yʌ]⁵²

⁵¹ Em Manaus as palavras galinho e galhinho são homófonas.

⁵² Idem nota anterior.

Ocorre o mesmo com o fone lateral velarizado [ɮ] comum no Sul. Entre os amazonenses em geral ele não é usado, “(...) a não ser entre os locutores de rádio e televisão ou entre professoras do primeiro grau, que preocupadas em evitar a grafia incorreta de palavras como bilro, belga, alto, etc., ao fazerem um ditado para seus alunos, forçam a pronúncia de [ɮ], que é tão artificial para a grande maioria da população de Manaus.” (BARBOSA 1995:93)

Neste caso o [ɮ] é substituído pelo ditongo decrescente com [w]:

- bilro ['bi>wxɮ]
- belga ['bE>wgɮ]

Este trabalho se utilizou do alfabético fonético sugerido por Lenise Barbosa adaptado aos recursos da simbologia disponível. O alfabeto fonético da professora Barbosa difere da simbologia do IPA (International Phonetic Alphabet) quanto aos seguintes fonemas: [ɔ], [E], [k̑], [k̑̃], [g̑], [g̑̃], [z], [ɲ], [ž], [š], [č], [ñ-] e [j].

Alfabeto Fonético da professora Lenise Barbosa:

[a] como em arma ['axmɔ]

[ɔ] como em cama ['kɔmɔ]

[E] como em cega ['sEgɔ]

[e] como em chega [š'egɔ]

[i] como em ilha ['iɮɔ]

[ɔ] como em óculos ['ɔkluš]

[o] como em jogo ['žogu]

[u] como em tudo ['tudʉ]

[b] oclusivo bilabial sonoro como em bata ['batʌ]

[k] oclusivo velar surdo como em cata ['katʌ]

[k̟] oclusivo velar anterior surdo como em quita ['k̟ita]

[k̠] oclusivo velar posterior surdo como em cura ['k̠ura]

[d] oclusivo dental alveolar sonoro como em dela ['dElʌ]

[j] africado pré-palatal sonoro como em dia ['jiʌ]

[f] fricativo labio-dental surdo como em fala ['falʌ]

[g] oclusivo velar sonoro como em gata ['gatʌ]

[g̟] oclusivo velar anterior sonoro como em guia ['g̟iʌ]

[g̠] oclusivo velar posterior sonoro como em gula ['g̠ulʌ]

[ž] fricativo palatal sonoro como em já [žʌ]

[l] lateral dental alveolar sonoro como em lata ['latʌ]

[λ] como em malha ['maλʌ]

[m] nasal bilabial sonoro de oclusão durativa como em mero ['mErʉ]

[ŋ] nasal bilabial sonoro de oclusão breve como em tempo ['tɛ̃mpu]

[z] sibilante dental alveolar sonoro como em zelo [zɛlu]

[n] nasal dental alveolar sonoro de oclusão durativa como em Nero ['nɛrɰ]

[w] semivogal bilabial velar sonora como em alto [a>wtu]

[ɲ] nasal dental alveolar sonoro de oclusão breve como em sinto ['siɲ̃tɰ]

[y] semivogal palatal sonora como em rei [xɛy]

[ɳ] nasal pré-palatal sonoro como em Nina ['nĩna]

Símbolos e dígrafos

[ɳ̃] nasal palatal sonoro de articulação completa como em Nhamundá

v vogal

[ɳ̃a ~ mũɳ̃'da]

v vogal breve como em rizada [xi 'zadɛ]

[ɳ̃-] nasal palatal sonoro de articulação incompleta como em fim [fiɳ̃-]

v vogal recuada como em nino [niɳ̃wɲ]

[ŋ] nasal velar sonoro de articulação completa como em pingo ['pĩŋgɰ]

v vogal nasalizada como em sinto ['sintɰ]

[ŋ-] nasal velar sonoro de articulação incompleta como em bom [bõŋ-]

v vogal reduzida como em pã [pã]

[p] oclusivo bilabial surdo como em pata ['patɔ]

v consoante

[r] vibrante simples dental alveolar sonoro como em caro ['karɰ]

v consoante de oclusão breve como em campo [kõpɰ]

[x] fricativo velar surdo como em rato ['xatɰ]

v vogal nasalizada como em rato ['rato] (em função da

[s] sibilante dental alveolar surdo como em selo ['selɰ]

[t] oclusivo dental alveolar como em ['tɛlɔ]

v vogal nasalizada como em cura ['kura] (em função da

[č] africado pré-palatal surdo como em tia ['čia]

v posição da vogal que segue

[v] fricativo labio-dental sonoro como em vala ['valɔ]

v vogal nasalizada

[ʃ] fricativo palatal surdo como em chá [ʃa]

v vogal nasalizada

[z] sibilante dental alveolar sonoro como em zelo [zelu]

[w] semivogal bilabial velar sonora como em alto [a>wtu]

[y] semivogal palatal sonora como em rei [xey]

Símbolos e diacríticos

v vogal

v vogal breve como em rizada [xi 'zadǽ]

v> vogal recuada como em filme ['fi>wmj]

v vogal nasalizada como em sinto ['sĩntu]

× vogal reduzida como em pala ['palǽ]

c consoante

ç consoante de oclusão breve como em campo ['kɔ̃mpu]

ĸ consoante de articulação avançada como em quita ['kita] (em função da posição da vogal que segue).

Ḷ consoante de articulação recuada como em cura ['kura] (em função da posição da vogal que segue).

ˈ acento tônico

[] transcrição fonética

/ / transcrição fonêmica

~ alterna-se com

Transcrições fonéticas das canções

Os textos serão transcritos da forma em que se encontram nas canções, obedecendo as necessidades de elisão na pronúncia cantada.

Texto original	Texto transcrito
Como crescem as águas do rio...	
Aos poucos crescem as águas	[auš 'poukʎš 'krEsĒyñ- az ⁵³ 'agwǎš
Do Rio Mar grandioso,	du xiu ⁵⁴ max grǎñji'ozʎ
Parecendo grandes mágoas	parE'cĒñdʎ 'grǎñjiš 'magwǎš
A transbordar o coração.	a trañšbɔx'dax u cɔra'sǎ>w
Todas as terras cobrindo,	'todaz aš 'tExaš ku'brĩndʎ
Várzeas e ribanceiras/ Igapós	'vaxzyaz i xibǎñ'seyraz iga'pɔš ⁵⁵
que vem surgindo	ki vĒyŋ suxžĩndʎ
Como cresce volumoso	'kɔmʎ 'krEsʎ volu'mozʎ
O Rio Mar grandioso	u xiu max grǎñji'ozʎ

⁵³ Com a elisão de “s” em posição final, anterior a uma palavra que inicie com vogal, o [š] torna-se [z].

⁵⁴ Ocorre diérese na palavra “rio”.

⁵⁵ Se houvesse uma pausa musical após a palavra “igapós”, ela seria pronunciada pelos amazonenses de Manaus [igapɔʎš], porém como não há tempo para a articulação da semivogal palatal sonora escolhemos por utilizar a pronúncia do falar paraense que não emite a semivogal /y/.

Ah! Se pudesse imitar	a si pu'dEsi imi'tax
O Rio Mar em seu ardor	u xiu max Ēyŋ se>w ax'dox
E fazer transbordar	i fa'zex trāŋšbɔx'dax
Teu coração em amor!	tew cɔra'sā>w Ēyŋ a'mox]

O Rio

Ser como o rio que deflui	[sex 'kɔmu ⁵⁶ xi>w ki de'flui ⁵⁷
Silencioso dentro da noite	silĒnsi'ozɥ 'dĒntrɥ da 'noyčɻ
Não temer as trevas da noite	nāwŋ te'mer ⁵⁸ aš 'trEvaš da 'noyčɻ
Se há estrelas nos céus	si a iš'trelaš nus ⁵⁹ sEwš
Refleti-las	xefle'čilɥš
E se os céus se pejam de nuvens,	i si os ⁶⁰ sE>ws ⁶¹ si 'pežāwŋ ji 'nuvĒŋš
Como o rio as nuvens são água	'kɔmɥ xiu aš 'nuvĒŋs ⁶² sāwŋ 'agwɥ
Refleti-las também sem mágoas	xefle'čilɥš tāŋ'bĒyŋ sĒyŋ 'magwɥš
Nas profundidades tranquilas	naš profunji'dajɻš trāŋ'kwilɥš
Ser como o rio que deflui	sex 'kɔmu xi>w ki de'flui
Silencioso dentro da noite.	silĒnsi'ozɥ 'dĒntrɥ da 'noyčɻ]

⁵⁶ O fonema [u] referente ao artigo "o" elide com o [u] da palavra anterior [komu].

⁵⁷ Ocorre diérese na palavra "deflui".

⁵⁸ O /r/ em posição final seguido de vogal torna-se [r] quando elidido. Normalmente é [x] em posição final.

⁵⁹ Dada a elisão com o [s] da palavra posterior, o alofone [š] se transforma em [s].

⁶⁰ Idem.

⁶¹ Idem.

⁶² Idem.

Maní-maní

Maní, Maní teu corpo branco esfarelado no caititú	[mā'ñĩ mā'ñĩ tew 'coxɾɯ 'brãŋkɯ iʃfare'ladɯ nu kayči'tu
Chora espremido no tipiti lágrimas vivas de tucupi depois no tacho dança	'ʒɔɾ ⁶³ iʃpri'midɯ nu čipi'či 'lagrimaʃ 'vivaʃ ji tuku'pi de'poyʃ nu 'taʃɯ 'dãñsɔ
lundus, cateretês todo doirado dança emboladas feitas de luz	luŋ'duyʃ katere'teʃ 'todɯ doy'radɯ 'dãñs ⁶⁴ ɛymbo'ladɔʃ 'feytɔʃ ji luyʃ
Maní, Maní	mā'ñĩ mā'ñĩ]

⁶³ Dada a elisão com o [i] da palavra posterior , o alofone [a] desaparece.

⁶⁴ Dada a elisão com o [ɛ] da palavra posterior , o alofone [a] desaparece.

Marapatá

Porque será que não param de falá	[pux'ki sE'ra ki nāwŋ parōwŋ ji fa'la
que a vergonha do vizinho ficou em Marapatá?	ki a ver'gõñ-ya du vi'zĩñw fi'ko ēyŋ marapa'ta
Marapatá do Rio Negro é a ilha do meu bem	marapa'ta du xiu 'negrE ⁶⁵ a 'iɫɔ du me>w bēyŋ
Todo o gaióla quando chega a capitá	'todu gay'ɔɫɔ 'kwāŋdɔ 'šega ⁶⁶ kapi'ta
Chega chega bem mais leve depois de Marapatá	'šegɔ 'šegɔ bēyŋ mayš 'lEw'i'poiš ji marapa'ta
Marapatá do Rio Negro é a ilha do meu bem	marapa'ta du xi>w 'negrE ⁶⁷ a 'iɫɔ du me>w bēyŋ
Si for embora vá embora devagá	si for iŋ'bɔɾɔ va iŋ'bɔɾɔ jiva'ga
Não deixe de recolhê o que ficou em Marapatá	nāwŋ dey'si ⁶⁸ ji xeco'le u ki fi'kwēyŋ ⁶⁹ marapa'ta
Marapatá do Rio Negro é a ilha do meu bem.	marapa'ta du xiu 'negrE a 'iɫɔ du me>w bēyŋ]

⁶⁵ Dada a elisão com o [E] da palavra posterior, o alofone [u] desaparece.

⁶⁶ Elisão natural de dois alofones [a].

⁶⁷ Idem.

⁶⁸ Mudança de tonicidade, por força da partitura.

⁶⁹ Elisão de [o] da palavra anterior com [ēyŋ] por força da partitura.

Mumurangaua	
Na grande Taba Gudí a margem do igarapé	[na 'grānjǐ' tabǎ gu'ji a 'maxžēɲ du igara'pE
A tribo saudosa e unida escuta a voz do pajé	a 'tribǎ sau'dozi ⁷⁰ u'ñĩdǎ iš'kutǎ ⁷¹ vɔyž du pa'žE
Ao saber que o Tuxaua continua vencedor	aw sa'bex ki u tu'sawǎ kōnči'nuǎ vēɲse'dox
Mostram todos a alegria	'moštrāwɲ 'toduz ale'gria
Rufando vibrante o tambor	xu'fāɲdu vi'brāɲčyu tām'box
Tuxaua Catú	tu'sawǎ ka'tu
Tuxaua Gudí	tu'sawǎ gu'ji]

Yerehê	
Cunhãtan açu poranga	[kūyñ-ǎɲ'tāɲ a'su pɔ'rāɲgǎ
Curumin marangatú	kuru'mĩñ- marāɲga'tu
Riké! Rikei... Agaité yaha seroki	xi'kE xi'key agay'tE ya'xa sero'ki
Tan, tan...	tāɲ tāɲ
Yerehê	yere'xe]

⁷⁰ Dada a elisão com o [i] da palavra posterior , o alofone [a] desaparece.
⁷¹ Elisão natural de dois alofones [a].

“Tanka” da Minha Terra

Eu quisera ter os braços muito longos,	[e>w ki'zErǝ ter uš 'brasuš 'muyntu 'lɔŋgɥš
Mais longos que as palmeiras esguias destas	mayš 'lɔŋgɥš kyaš ⁷² paw'meyraz ež'giaš 'dEštayš
Zonas, maiores que as cobras grandes,	'zɔnaš may'ɔriš kyaš ⁷³ 'kɔbrǝš 'grǎnjš
Maiores até que os rios	may'ɔrɪz a'tE kyuš ⁷⁴ 'xiwš
Que retalham o Amazonas	ki xe'taλāwŋwama'zɔnaš ⁷⁵
E assim abraçar e apertar contra o meu peito	i a'siŋ abra'sar i apex'tax 'kɔntrǝ u me>w 'peytu
toda inteira, a minha Terra,	'todǝ iŋ'tera a 'miŋa 'texa
E guardar para mim, só, para mim,	i gwax'dax para mīn sɔ para mīn-
A poesia das lendas que ela encerra.	a poe'zia daš 'lĒndǝš ky'Elīn'sExa ⁷⁶]

Após a gravação do Cd com as canções amazônicas estudadas aqui, percebemos que é necessário continuar os estudos quanto ao uso do fonema [x] em vez do [r] na interpretação das canções, para pronúncia do /r/. Para o canto erudito sem microfone em ambientes grandes, a inteligibilidade pode ficar prejudicada, visto que o fonema é surdo (fricativo velar surdo), ou seja, quase imperceptível.

As diéreses que o compositor faz com algumas palavras que normalmente seriam ditongo demandam atenção redobrada no cantar, pois não se pode manter a prosódia completamente deslocada e ao mesmo tempo se fazer entender. É necessário que o intérprete cante de uma forma que camufle as diéreses.

⁷² Elisão de [ki] com [aš].

⁷³ Idem.

⁷⁴ Elisão de [ki] com [uš].

⁷⁵ Elisão de [xe'taλāwŋ] com [o] e [ama'zɔnaš].

⁷⁶ Elisão de de [ki] com ['Ela] e [iŋ'sExa].

As transcrições fonéticas documentadas através deste trabalho baseadas no estudo de Barbosa são uma forma de manifestação do português diferenciado que ocorre no Norte do Brasil. Não existe a pretensão de transformar tal pronúncia em um modelo do português brasileiro cantado, mas sim de registrar para fins acadêmicos uma possibilidade de cantar a canção amazônica, adotada na gravação das canções que acompanha esta dissertação.

Conseguimos assim fazer um estudo baseado nas obras localizadas durante a pesquisa, que pode ser útil ao trabalho dos pesquisadores interessados nas partituras deste repertório amazônico. Foi feita uma classificação das obras para canto e piano; um levantamento de dados poéticos dos textos das canções amazônicas baseados na forma em que o compositor escreveu para documentar em partitura (posição rítmica) e dados musicais de forma a coletar subsídios necessários para estabelecer uma interpretação vocal que fosse coerente com a temática.

Ainda buscando conexão com a origem do compositor Arnaldo Rebelo, de pesquisa e do universo das canções estudadas, apresentamos uma sugestão de parâmetro baseada no falar culto da cidade de Manaus que foi pesquisado e retratado por Lenise Pereira Barbosa, sendo o seu trabalho o marco teórico fundamental na busca de um cantar caboclo.

Esta pesquisa pretendeu contribuir como um elo entre a cultura do caboclo ribeirinho amazônico e a cultura do rico cultural do resto do Brasil. O estudo da música traz à tona elementos culturais que são a base fundamental da identidade manauense. Mesmo estudando esta música, fruto da tradição europeia, não se pode negar a influência geográfica, pois poucos povos têm uma relação tão forte com a água quanto os amazônicos, o que já a faz peculiar.

Conclusão

Após a sua morte, Arnaldo Rebelo perdeu seu espaço no meio musical brasileiro tornando-se pouco conhecido. Conhecer a obra e fazer um levantamento biográfico sobre Rebelo descortinou não só um repertório desaparecido dos palcos mas, principalmente, uma personalidade da história musical deste país, seja como compositor, intérprete, professor ou radialista.

Conseguimos assim fazer um estudo baseado nas obras localizadas durante a pesquisa, que pode ser útil ao trabalho dos pesquisadores interessados nas partituras deste compositor amazonense. Foi feita uma classificação das obras para canto e piano; um levantamento de dados poéticos dos textos das canções amazônicas baseados na forma em que o compositor escolheu para documentar em partitura (divisão rítmica) e dados musicais de forma a coletar subsídios necessários para escolhermos uma interpretação coesa que fosse coerente com a temática.

Ainda buscando coerência com a origem do compositor Arnaldo Rebelo, da pesquisadora e do universo das canções estudadas, apresentamos uma sugestão de pronúncia baseada no falar culto da cidade de Manaus que foi pesquisado e retratado por Lenise Pereira Barbosa, sendo o seu trabalho o marco teórico fundamental na busca de um cantar caboclo.

Esta pesquisa procurou contribuir como um elo entre a cultura do caboclo ribeirinho amazonense e a cultura do eixo cultural do resto do Brasil. O estudo da música traz à tona elementos culturais que são a base fundamental da identidade manauense. Mesmo estudando esta música, fruto da tradição européia, não se pôde negar a influência geográfica, pois poucos povos têm uma relação tão forte com a água quanto os amazonenses, o que já a faz peculiar.

Rebello não foi um compositor que traduziu para o público as lendas e os encantamentos da floresta em música, ao contrário de Waldemar Henrique, compositor paraense famoso por suas *Lendas Amazônicas*. Em seu cancioneiro não há nenhuma lenda.

Suas canções revelam um paralelo entre o homem e a natureza do Norte brasileiro:

“O caboclo, durante muitos e muitos anos, construiu, a partir dessa relação evolutiva com a natureza e o outro, uma expressão cultural que resguarda uma atmosfera de simplicidade original e uma grande riqueza de expressão e conteúdo, constituindo-se numa espécie de todo íntegro, fruto desse longo processo de isolamento em que a região se manteve. Um isolamento significativo, não apenas em relação ao restante do Brasil, mas também em relação à própria América Latina. Uma cultura que apresenta a fisionomia intelectual, artística e moral da Amazônia, singular e mesmo dissonante dos cânones dominantes da herança social brasileira, pela presença marcante da influência indígena e cabocla na primeira e pelo binômio cidade versus campo na segunda. Nela se percebe que a peculiar relação com a natureza e o isolamento construíram o *ethos* revelador de uma esteticidade que particulariza sua identidade, espécie de *ponto vélico* impulsionador de sua dominância, vetor de sociabilidade de união comunitária.”(LOUREIRO 2001: 401)

Este trabalho não se levanta como uma bandeira de manifesto ou imposição cultural, até porque as conclusões e estudos aqui apresentados não são definitivos, haja visto o aspecto dinâmico da canção e da linguagem. Ele resulta como recurso primário de pesquisa sobre um compositor amazonense, o seu cancioneiro e a forma culta da pronúncia do português culto falado na cidade de Manaus, documentado através das transcrições fonéticas e da gravação das canções em CD. Esperamos que este trabalho resulte positivamente na comunidade musical brasileira e que se torne um elo de comunicação entre os artistas amazonenses e os de outras regiões.



Bibliografia

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1980.
- _____. *Pequena história da música*. 8ª ed. São Paulo: Martins Editora, 1980.
- ANTONIO, Paulo. *Arnaldo Rebello*. (Texto transcrito.) Porto Alegre: Suplemento Dominical de Arte, *Correio do Povo*, 1983.
- BACCELAR, Luiz. *Sol de Feira*. Manaus: Ed. Humberto Caldeiraro, 1973.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Poesias reunidas. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.
- BARBOSA, Lenise Pereira. *Fonologia: A fala amazonense e sua influência no ensino de inglês*. Manaus: Ed.UA, 1995.
- BERGER, Peter. *A Construção Social da Realidade*. Petrópolis: Vozes, 1985.
- CAGLIARI, Luiz Carlos. *Alfabetização e lingüística*. São Paulo: Scipione, 1989.
- CAMPO, Clady Guimarães de. *Arnaldo Rebello: Um nome que honra o cenário artístico Musical Brasileiro*. Palestra transcrita e publicada em forma de plaquete. Rio de Janeiro: S.d.
- CANDÉ, Roland de. *História Universal da Música*. Trad. Por Juan Novella Domingo. 1ª ed. espanhola. Madrid, 1981.
- CASSIRER, Ernst. *Antropologia filosófica: ensaio sobre o homem – Introdução à uma filosofia da cultura humana*. Trad. Vicente Félix Queiroz. São Paulo: Mestre Jou, 1977.
- _____. *Linguagem e Mito*. Trad. J. Guinsberg e Mirriam Schniderman. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- Catálogo Geral Ricordi: Métodos e partituras musicais nacionais e importados. São Paulo: 2004.
- COELHO, Irinéia. *Lindalva Cruz – vida e obra*. Manaus: Editora Valer, 1999.

COLI, Jorge. *Música Final* - Mário de Andrade e sua coluna jornalística 'Mundo Musical'. Campinas: Editora Unicamp, 1998.

CORRÊA, Hydelvídia Cavalcante de Oliveira. *O falar do caboclo amazonense: aspectos fonético-fonológicos e léxico-semânticos de Itacoatiara e Silves*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, 1980.

Enciclopédia de literatura brasileira. COUTINHO, Afrânio e SOUSA, J. Galante (dir.) (2 vols.) Rio de Janeiro: FAE – Fundação de Assistência ao Estudante, 1989.

Enciclopédia da Música Brasileira - Popular, Erudita e Folclórica. MARCONDES, Marcos Antônio (org.). 2ªed. São Paulo: Art Editora/Itaú Cultural, 1998.

DUCKLES, Vincent. *Music Reference and Research Materials: an annotated Bibliography*. 5th ed., revised New York: Schirmer Books, 1997.

DUFRENNE, Mikel. *Estética e filosofia*. Trad. Roberto Figurelli. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2ªed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FILHO, Claver. *Waldemar Henrique: O canto da Amazônia*. Rio de Janeiro: Editora do MEC.(s.d.)

FIORIN, José Luis e SAVIOLI, Francisco Platão. *Para entender o texto: leitura e redação*. São Paulo: Ed. Ática, 2001.

FREITAS, Afonso A. de. *Vocabulário Nheengatu* (vernaculizado pelo português falado em São Paulo): *Língua tupi-guarani*. (Dir. Américo Jacobina Lacombe). 2ªed. (Brasiliana vol.75) São Paulo: Companhia Ed. Nacional, 1976.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC S.A., 1989.

HUE, José Eduardo de Souza. *As Canções de Amor de Cláudio Santoro e Vinícius de Moraes: Uma proposta interpretativa*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2002.

JUNG, Carl. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

- KAUFMAN, Ana Maria e RODRIGUES, Maria Elena. Trad. Inajara Rodrigues. *Escola, leitura e produção de textos*. Porto Alegre: Artmed Editora, 1995.
- KIEFER, Bruno. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. 2ªed. Porto Alegre: Movimento, 1977.
- LANG, Paul Henry. *La musica em la civilización occidental*. Trad. José Clementi. Buenos Aires: Editorial Universitária, 1963.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes tropiques*. (Trad. John Russel). NY:1964.
- LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura amazônica: uma poética do imaginário*. (Obras Reunidas). São Paulo: Escrituras Editora, 2001.
- MALINOWSKI, Branislav. *Argonautas do pacífico ocidental*. 2ªed. São Paulo: Abril S.A., 1978.
- MARIZ, Vasco. *A canção brasileira: erudita, folclórica e popular*. 4ªed. Rio de Janeiro: Cátedra e INL, 1980.
- _____. *História da música no Brasil*. 2ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- _____. *Cláudio Santoro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- _____. *A canção brasileira de câmara*. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 2002.
- MASSINI-CAGLIARI, Gladis. *O texto na alfabetização: coesão e coerência* (Coleção idéias sobre linguagem). Campinas: Mercado das Letras, 2001.
- MENEZES, Raimundo de. *Dicionário Literário Brasileiro*. 2ª ed. Ver., aum. e atualizada. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1978.
- MERRIAM, Allan P. *The Antropology of Music*. 7ª ed. USA: Northwestern University Press, 1964.
- NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. Chicago: University of Illinois Press, 1983.
- NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

PÁSCOA, Márcio. *A vida musical de Manaus na época da borracha (1850-1910)*. Manaus: Funarte, 1997.

_____. *Cronologia Lógica de Manaus*. Manaus: Editora Valer, 2000.

RODRIGUES, Aryon Dall'Igna. *Línguas Brasileira: Para o conhecimento das línguas indígenas*. São Paulo: Loyola, 1986.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians. (20 vols.) SADIE, Stanley (ed.). London: Macmillan Publishers Limited; New York: Grove's Dictionaries of Music Inc.; Hong Kong: Macmillan Publishers (China) Limited, 1980.

SANTIAGO, Socorro. *Uma poética das águas – A imagem do rio na poesia amazonense contemporânea*. Manaus: Edições Puxirum, 1986.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. Trad. Antonio Chelini, José Paulo Paes e Isidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1970.

STEIN, Deborah e SPILLMAN, Robert. *Poetry into song: performance and analysis of Lieder*. New York: Oxford University Press, 1996.

UNIÓN PANAMERICANA. *Compositores da América*. Washington DC: Secretaría General Organización de los Estados Americanos, 1960.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *Os cantos da Voz: entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Aneblume, 1999.

VANOY, Francis. *Usos da linguagem: problemas e técnicas na produção oral e escrita*. 11ªed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Sitiografia

<http://cf2.uol.com.br/encmusical/listaverbete.asp?code=3148> (acessado em 03/06/2003, 19:15h)

<http://infoener.iee.usp.br/cenbio/brasil/amlegal/amlegal.htm> (acessado em 02/07/2003, 18:31h)

http://www.amazonialegal.com.br/textos/municipios_estados/686_Municipios.htm (acessado em 02/07/2003, 18:42h)



<http://www.ibge.gov.br/> (acessado em 02/07/2003, 19:44h)

http://www.amazonialegal.com.br/textos/amazonia_legal/Amazonia_Legal.htm (acessado em 20/01/2004, 18:50h)

<http://www.baymoon.com/~ariadne/form/tanka.htm> (acessado em 04/07/2004, 1:06h)

<http://www.secrel.com.br/Jpoesia/lbacellar10p.html> (acessado em 04/07/2004, 1:30h)

http://eir.library.utoronto.ca/rpo/display_rpo/terminology.cfm#rondel (acessado em 05/07/2004, 9:30h)

<http://win2nt239.digiweb.com.br/cgi-bin/delta.exe/dicionario/verbete?ID=63253> (acessado em 05/07/2004, 10:15h)

Musicografia

REBELO, Arnaldo Affonso. **A frase que eu queria**. São Paulo: Ricordi, 1970.

_____. **A melodia que veio do Sul**. Man.de F.Paes de Oliveira. Rio de Janeiro: 1975.

_____. **Amigo Abandonado**. Man.1964.

_____. **Ave Maria**. (solo). Man. Rio de Janeiro: 1967.

_____. **Ave Maria**. Arranjo coral de Kleide Pereira.1967.

_____. **Bate, bate coração**. Man.de João Boaventura. Rio de Janeiro: 1965.

_____. **Bilhete**. Man.S.d.

_____. **Canção Breve**. Mi bemol maior. São Paulo: Ricordi, 1964.

_____. **Canção Breve**. Fá maior. Man. S.d.

_____. **Canção da Flauta: como um Maracatu**. São Paulo: 1971.⁷⁷

_____. **Canção do Abandono**. S.d.

_____. **Canção do meu penar**. São Paulo: 1977.

_____. **Canção do rio Mar**. 1951.

⁷⁷ O manuscrito está ilegível. Supomos ser de 1971.

- _____ **.Canção em Paquetá.** 1971.
- _____ **.Cantigas.** São Paulo: Ricordi, 1962.
- _____ **.Como crescem as águas do rio...** S.d.
- _____ **.Desafio.** Man.de N.P. Rio de Janeiro: 1956.
- _____ **.Dorme Coração! - Acalanto.** São Paulo: Ricordi, 1962.
- _____ **.Dorme Coração! - Acalanto.** Arr.3 vozes de Ceição B. Barreto. São Paulo: Ricordi, 1962.
- _____ **.Dorme Coração! - Acalanto.** Arr.de Marçal Roméro. Man. S.d.
- _____ **....E o rio não levou.** S.d.
- _____ **.Inveja e ingratidão (canção dos 70 anos).** S.d.
- _____ **.Jeitinho de Valsa.** Man.S.N. 1964.
- _____ **.Madrugada.** Arr.2 vozes de Marçal Roméro. S.d.
- _____ **.Mamãe Querida.** Man. Rio de Janeiro: 1957.
- _____ **.Maní-Maní.** Arr.2 vozes. S.d.
- _____ **.Marapatá.** São Paulo: Ricordi, 1963.
- _____ **.Mumurangaua – Saudação.** Man. S.d.
- _____ **.Na espera sem fim.** São Paulo: Ricordi, 1970.
- _____ **.Na partida.** São Paulo: Ricordi, 1964.
- _____ **.Na ronda do amor.** S.d.
- _____ **.Não pôde ser!..** 1969.
- _____ **.Nas águas do Igarapé.** S.d.
- _____ **.Ninguém faz falta a ninguém.** São Paulo: Ricordi, 1966.
- _____ **.Noite sem caminhos.** São Paulo: Ricordi, 1971.
- _____ **.Nunca mais te quero ver!...,** Man.de F.Paes de Oliveira. Rio de Janeiro: 1972.
- _____ **.O Rio.** S.d.

- _____. **Ode à Música. (Fá maior). S.d.**
- _____. **Ode à Música. (Ré maior). S.d.**
- _____. **Quase Seresta. São Paulo: Ricordi, 1966.**
- _____. **Queixa em forma de toada . S.d.**
- _____. **Rondó. S.d.**
- _____. **Saudade ajuda a viver. São Paulo: Ricordi, 1969.**
- _____. **Seremos Dois... 1970.**
- _____. **"Tanka" da Minha Terra. Man. de João Boaventura. Rio de Janeiro, 1964.**
- _____. **Teus olhos. Man.de F.Paes de Oliveira. Rio de Janeiro: 1972.**
- _____. **Toada Baré. Man.de N.F.Portugal. Rio de Janeiro: 1957.**
- _____. **Toada Baré. São Paulo: Ricordi, 1962.**
- _____. **Trova Goiana. S.d**
- _____. **Unidunitê. 1956.**
- _____. **Vamos! – Canção sem dedicatória. S.d.**
- _____. **Yerehê -Folclore indígena.1971.**

Discografia

REBELO, Arnaldo. Amazonas – Pará – Bahia. Athaíde Beck Barit. 1 disco. S.d.

_____. **Entrevista dada à Rádio de Manaus. Fita Cassete. Lado A. Manaus: 06/09/1982.**

_____. **Recital Arnaldo Rebello: piano. 1 disco.S.d.**

_____. **Recital Arnaldo Rebello no Instituto Brasil- EEUU. Fita Cassete. Lado A S.d.**

_____. **Recital Arnaldo Rebello no Teatro Amazonas. Fita cassete. Manaus, 15/03/1980.**

TAPAJÓS, Paulo. O Nosso Domingo Musical. Programa nº51. Fita cassete. 15/07/1984

ARNALDO REBELLO

Anexo I

As outras canções de Arnaldo Rebelo encontradas durante a pesquisa.

Versos de Adalmar Tavares

Para Canto e Piano

RICORDI
SÃO PAULO

ARNALDO REBELLO

A FRASE QUE EU QUERIA

Versos de Ademar Tavares

Para Canto e Piano

RICORDI
SÃO PAULO



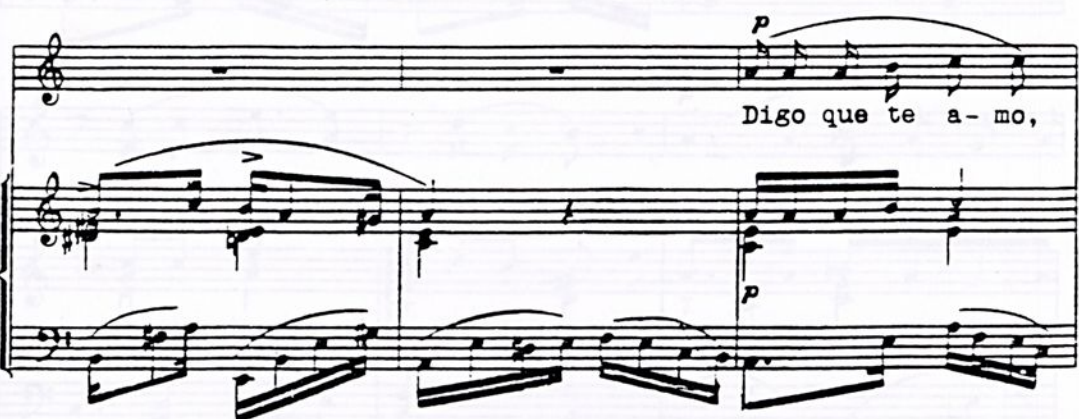
Para Semita Valenka

A FRASE QUE EU QUERIA

Trovas de Ademar Tavares

Musica de Arnaldo Rebello

Sereno



Copyright 1970 by RICORDI BRASILEIRA S.A.E.C. - Rua Conselheiro Nébias, 773 - São Paulo - Brasil
All rights reserved - Internacional copyright secured - Printed in Brazil.
Todos os direitos são reservados.

br 3084

meu mo - ti - vo de vi-ver... Di- go que te a - mo,

és meu di - a meu sol de con-so-la - ção

meu mo - ti - vo de vi-ver Mas a fra- se que a que-

ri - a e tu - do te di - ri - a

br 3084

mf

fi - ca no meu co - ra - ção sem que te pos - sa di -

mf

- zer fi - ca no meu co - ra - ção sem que te

pos - sa di - zer . . .

br 3084

Para Hilda Menna Barreto

A melodia que veio do Sul

Leve a música de Arnaldo Zisler

Com balanço gaúcho

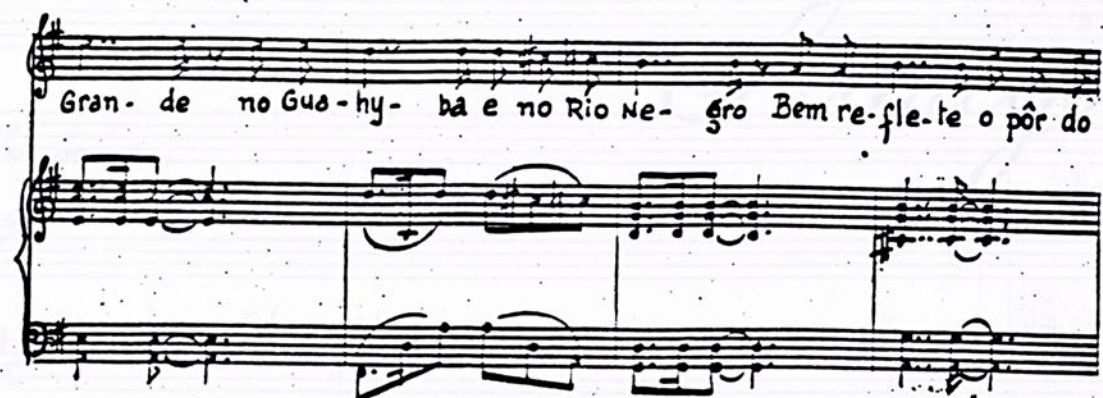
1. p

f

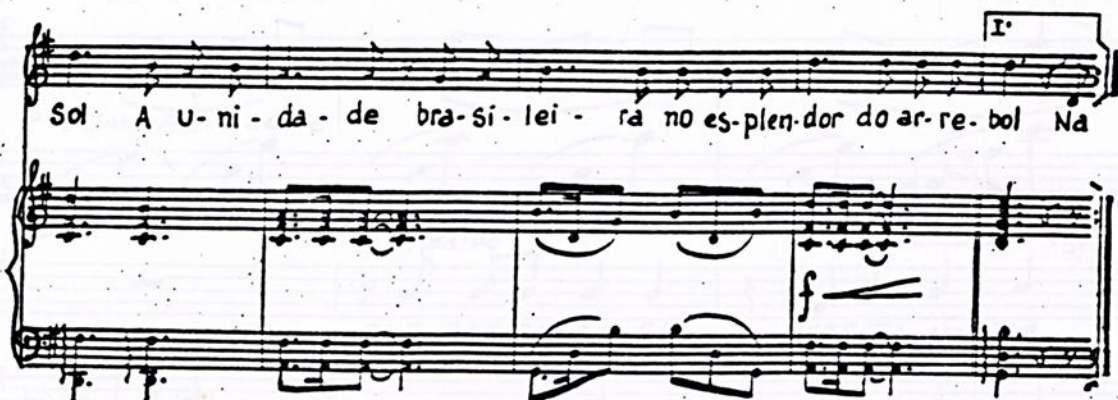
mp

Na Sel - va do A - ma - zo - nas no pam - pa do Ri - o

Gran- de no Gua- hy- ba e no Rio Ne- gro Bem re- fle- te o pôr do



Sol A U- ni- da- de bra- si- lei- ra no es- plen- dor do ar- re- bol Na



-bol Trô- pi- co... So- nha... Sen- si- bi- li- da- de A- mor! mor!



Cópia de: F. Paes de Oliveira

Rec., 1975

Amigo

Versos de:
Augusto Frederico Schmidt

Movido ($\text{♩} = 108$)

p SEMPRE DOCE

p ATEMPO

CHE-GOU DE LONGE (NES-TR) HO-RÁ

TRIS-TE ENVI-TE A SAU-LA-DE DO A-MI-GO A-SA-N-DO NA-DO

VEI-O COM DECO DA SU-+ VIZ A-TRA-UES-SAN-DO ES-PA-ÇO PAS-

Ao Roberto Miranda

Abandonado

Musica de
Aernaldo Rebello

1964

SAN-DO PE-LOS JAR-DINS U-MI-DOS, E PE DE-TTOU FUN-DO MEU CO-TA-

MOLTO RIT. MAS A TEMPO

-CAO DIS-TA-I-DO O A-MI-GO VOL-TOU I-NES-PE-RA-DA-

MOLTO RIT. MAS A TEMPO

MEN-TE, NO EN-TAN-TO AS PORTAS VAO SE A-BRI-RAIM E A

POCO RIT.

NOI-TE CONTINU-OU I-MO VEL

POCO RIT.

Ave Maria

Tranquilamente

Arnaldo Rebello

A - ve Ma - ri - a! Chei - a de gra - ça, o Se - nhor

e con - vos - co. Ben - di - ta sois vós en - tre as mu -

-lhe - res, e ben - di - to é o fru - to do vos - so ven -

Aprovada pela Comissão Arquidiocesana de Música Sacra - Rio de Janeiro 1/3/87

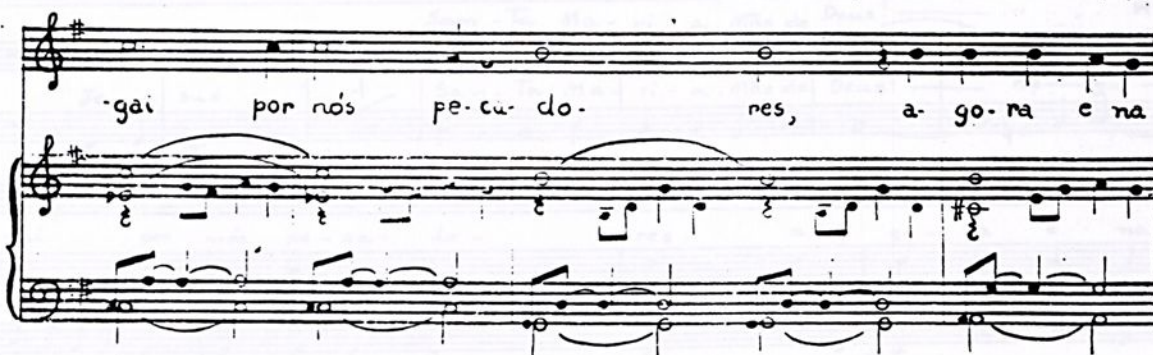
-tre, Je- sus.



San- ta Ma- ri- a, Mãe de Deus! Ro-



-gai por nós pe- cu- do- nes, a- go- ra e na



ho- ra da nas- ça- mon- te. A- mém.

rall. rall. molto



Ave Maria

ACERVO DO PROF.
ARNALDO REBELLO

Arnaldo Rebello

Arranjo para Coral de
Alexandre F. do Carmo

Vozes femininas

Sopranos A - ve Ma-ri-a! | chei-a de gra-ça, o Se-nhor.
Contraltos A - ve Ma-ri-a! | chei-a de gra-ça, o Se-nhor.

é con-vos-co Ben-di-Ta sois vós en-tre as mu-lhe-
res, e ben-di-To é o fru-to do vos-so ven-tre,

Je-sus. San-Ta Ma-ri-a, Mãe de Deus! Ro-
gaí por nós pe-ca-do-res, a-go-ra e na

he-ra da nos-sa mor-Te A - men
da nos-sa mor-Te A - men

he-ra da nos-sa mor-Te A - men
da nos-sa mor-Te A - men

he-ra da nos-sa mor-Te A - men
da nos-sa mor-Te A - men

Cópia de Kleide

Outubro de 1967

Ave Maria

ACERVO DO PROF.
SERIALDO REBELLO

Arnaldo Rebello

Remanejo para Coral de
Nólide do Amaral Lima

Vozes masculinas

Tenores A — ve Ma — ri — a! chei — a de gra — ça,
Bassos A — ve Mu — ri — a! chei — a de gra — ça,

Se-nhor — é con — vos — co Ben — di — Ta sois vós
Se-nhor — é con — vos — co Ben — di — Ta Sois — vós

em — tre as mu — lhe — res e ben — di — To é o fru — to do vos — so ven — tre,
em — tre as mu — lhe — res e ben — di — To é o fru — to do vos — so ven — tre

Je — sus san — ta Ma — ri — a, Mãe de Deus!
Je — sus San — ta Ma — ri — a, Mãe de Deus!

Ro — gai por nós pe — ca — do — res, a — go — ra e ma ho — ra
Ro — gai por nós pe — ca — do — res, a — go — ra e ma

da nos — sa mor — te A — mén. A — mén.
ho — ra da nos — sa mor — te, A — mén. A — mén.

Coro de Nólide

outubro de 1967

Versos de:
Alberto Rebello
de Almeida

Bate, Bate, Coração.

Música de Arnaldo Re

Dengo so, mas rismaço

Para Graciana Felix de Sousa

The musical score is written for voice and piano. It features a melody line with lyrics and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Dengo so, mas rismaço' and the key signature has one flat (B-flat). The score is divided into systems, each with a vocal line and a piano line. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The lyrics are in Portuguese and describe a journey and a heart's path.

Ba-te, ba-te, co-ra-
ção De-va. gar de-va. ga-r-nho, Cor-aos pas-sos e os passos, Não
er-res mais o Ca-mi-nho meu cor-a-ção ca-mi-nhei-ro, Para um bou-co, tem cau-
Te-la, Olha que a vida é tão cur-ta, Não váis assim atrás dela.

BATE, BATE, CORAÇÃO - 2 -

olha que a vida é tão curta, não vás assim atrás de... Ba-te,

mf *mf* *p*

ba-te, co-ra-ção, De-vá-gar De-vá-ga-ri-nho, Contas

passos, Vê os passos, não er-res mais o ca-mi-nho. Não er-res mais o ca-

dim e rall. até ao fim

minho. Não er-res mais o ca-mi-nho.

*Donventum
coberta*
Rev. 25/10/65

pp

Mário FONSECA

Para Srma Maria Melgaco

"Bilhete"

Arcivaldo Rebello

Indiferente

Handwritten musical score for the first system. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is written on two staves with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of one sharp. The tempo/mood is marked "Indiferente". The first measure of the vocal line is marked with a piano (p) dynamic. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth and thirty-second notes.

Handwritten musical score for the second system. It continues the vocal and piano lines. The vocal line has the lyrics "Prose-gue teu ca-mi-nho... eu seguirei o meu...". The piano accompaniment includes a fortissimo (anf.) dynamic marking. The notation continues with complex rhythmic patterns and some accidentals.

Handwritten musical score for the third system. The vocal line has the lyrics "Me-lhor e que vi-ra-mos ambos a-fas-ta-dos des-". The piano accompaniment continues with complex rhythmic patterns and includes some triplets and slurs.

Handwritten musical score for the fourth system. The vocal line has the lyrics "tra-da que a sov-nir, um di-a i-ni-ci-a-mos e". The piano accompaniment continues with complex rhythmic patterns and includes some triplets and slurs.

26

que por um-to tem-po, fin-to, palui-lha-ros, fındou-se de uma

reg... m.e.

Busque-ros ou-tros re-ros... Pros-

-se-que tem ca-mi-nho... Eu se-gui-rei o meu...

Para Rita Falck - "Pátria Vera" (concepção 1958)

Canto Breve

Verso de
Edith Nasser Pires

Música de
Arnaldo Rebello

rall.

Eu re-qui-rei o meu...

rall.

m.e.

Para Rita Paixão - "Prêmio Vera Janacópulos 1960"

Canção Breve

Versos de
Judith Nunes Pires

Música de
Arnaldo Rebello

Moderato

CANTO

PIANO

Ho-je sor-ris Tal-vez fe-liz no la-ço de ou-tro abra-ço

Ho-je sor-ris Tal-vez fe-liz no la-ço de ou-tro abra-ço Po-rêmes-

© Copyright 1964 by RICORDI BRASILEIRA S. A. - Al. Barão de Limeira, 331 - São Paulo - Brasil.
Editores proprietários para todos os países.
All rights reserved. International Copyright Secured. Printed in Brazil.
Todos os direitos reservados.

Andante

— cu-ta se-gui-ta Meu co-ra-ção cla-ma-re-cla-ma Tua fla-ma-gusente

Moderato

ta em meu sêr al-go in-de-pen-dente Con-ten-te Ao vêr Que

não me sou-be-s-te pre-n-a-er

CANÇÃO BREVE

- 2^a M.ª

ARNALDO REBELLO

Para Rita Pavone - Primeiro lançamento 1960 "

CANÇÃO BREVE

Versos de Judith Nunes Pires - Música de Arnaldo Rebello

Moderato

CANTO

PIANO

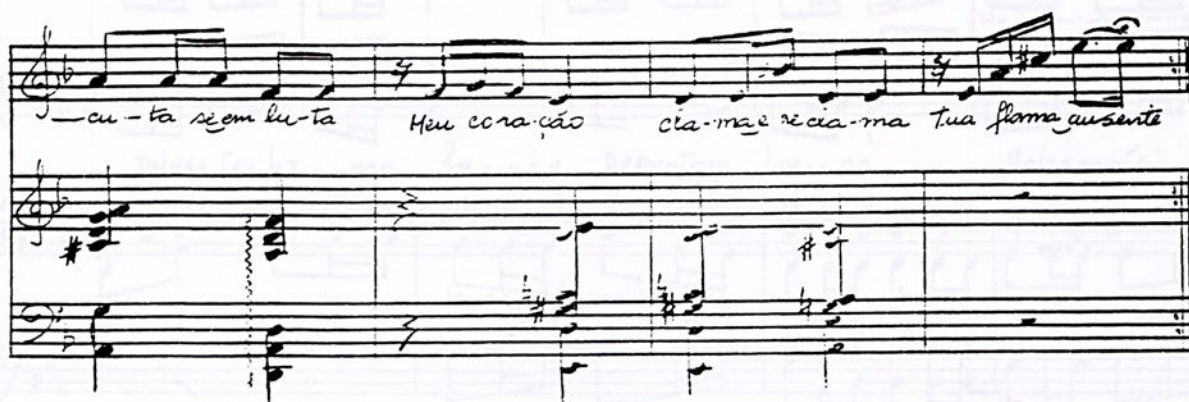
Ho-je sorris talvez que me não sa-ge de ou-lha-ria-ço

Ho-je sorris talvez que me não sa-ge de ou-lha-ria-ço Porém mes-

Cancão Breve

Andante

cu - ta sem lu - ta Meu co - ra - ção cla - ma e re - cla - ma tua flama ausente



Moderato

Há em mim ser al - go in - depen - den - te Con - tin - te Eu ver que



não me con - tes - te pra - vo



Arr. de Domingos
Raymundo

Dedicada a Rita Paixão

ACERVO DO PROF.
ARNALDO REBELLO

Canção Breve

Música: ARNALDO REBELLO
Letra: JUDITH NUNES PIRES

lá lá lá

Sopr. Contr. Tenor Baixo

Hoje sorris

Talvez fe-liz no la--co de ou-tro a-bra--ço

bra-ço Ho-je no la-co de ou tro a-bra-ço feliz talvez Hoje sorris n'outra a-

Tal-vez fe-liz no la-co de outro a-bra--ço

bra-ço Ho-je no la-co de ou tro a-bra-ço feliz porém es-cu-ta sem lu--ta

Es--cu--ta

Meu co-ra ção chama e reclama Tua flama ausente

Há em meu Ser algo independente.

tem-te ao ver que não me soubes te pren-der

ser não que na me sou-bes-te pren-

Hoje sor-ris.

der Hoje sorris Hoje sor-ris.

Ho-je sor-ris.

Jo-2.ª. Antena - Copista

2 B-05

Para Maria Elisa Barcellos

«CANÇÃO DA FLAUTA»

Mauro Mota

Arnaldo Rebello

Como um maracatú

Bus-cas a

flau-ta, e a flau-ta mu-da To-cao si-

ten-cto deu-ma flor na chu-va Bus-cas a

flau - - - ta, e a flauta mu - - - da to - - - cao si - - - len - - - cio

de u - - - ma fôr - - - ma chu - - - - - va

Cadência

Pa - - - ra on - - - de fui Ou es - - - sa

musical score with lyrics in Portuguese. The score is written for voice and piano. The lyrics are:

mu-si-ca de on-de vei--o u-ma flau--ta di.
vi---de a noi-te pe-lo mei---o U---me
flau--ta di---vi---de a noi-te pe-lo mei---o

The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signatures (one sharp), time signatures, and dynamic markings like *Tempo*, *p*, *dim.*, *rall.*, and *p*. The piano part features complex rhythmic patterns and arpeggiated figures.

Luiz Otávio

1ª e 2ª vez

Arnaldo Rebelo

Andante

CANÇÃO DO ABANDONO

The first system of musical notation consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. It begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note Bb4. The piano accompaniment is in bass clef and features a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand.

Poco mais movido 1ª vez f 2ª vez mf

Não im--por--ta o fim da fes--ta, não im--

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line has a melodic line with some grace notes. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

por--ta es--te aban-do--no... fui fe--liz... se na--da

The third system shows the vocal line continuing with a melodic phrase. The piano accompaniment includes a section marked 'f' (forte) with sustained chords.

res--ta, res--tam flô--res nes--te Ou--ro--no... Não im--

1ª vez rit.

The fourth system concludes the piece. The vocal line ends with a melodic phrase. The piano accompaniment features a section marked 'rit.' (ritardando) with sustained chords and a final cadence.

2ª vez

f16 --- res nes-te ou-to --- no.

rit.

So-li-

rall

dão... O na-da em tu... do... A vi-da sem mais por-

que... E na sa-la o pi-a-no mu--do co-mo

1ª vez fa--la de vo-cê! 2ª vez So-li-fa--la de vo-cê!

co-mo fa--la de vo--cê! rit. rit. pp rall

"CANÇÃO DO MEU PENAR"

Para Ruth Stierke

Durval Mendonça

Arnaldo Rebello

Dolente

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The middle and bottom staves are bass clefs. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The melody is written in the middle staff, with accompaniment in the top and bottom staves. The first measure of the melody is a half note B-flat, followed by a quarter rest, then a quarter note D, and a quarter note E. The accompaniment in the bottom staff starts with a half note B-flat, followed by a quarter note D, and a quarter note E. The top staff has a half note B-flat, followed by a quarter rest, then a quarter note D, and a quarter note E.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The middle and bottom staves are bass clefs. The music continues from the first system. The middle staff has a crescendo (*cresc.*) marking, followed by a mezzo-forte (*mf*) marking, and then a decrescendo (*dim.*) marking. The melody is written in the middle staff, with accompaniment in the top and bottom staves. The first measure of the melody is a half note B-flat, followed by a quarter rest, then a quarter note D, and a quarter note E. The accompaniment in the bottom staff starts with a half note B-flat, followed by a quarter note D, and a quarter note E. The top staff has a half note B-flat, followed by a quarter rest, then a quarter note D, and a quarter note E.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The middle and bottom staves are bass clefs. The music continues from the second system. The middle staff has a piano (*p*) dynamic marking. The melody is written in the middle staff, with accompaniment in the top and bottom staves. The first measure of the melody is a half note B-flat, followed by a quarter rest, then a quarter note D, and a quarter note E. The accompaniment in the bottom staff starts with a half note B-flat, followed by a quarter note D, and a quarter note E. The top staff has a half note B-flat, followed by a quarter rest, then a quarter note D, and a quarter note E.

X 3/4

bri A-go-ra é tar--de o que im-por---ta É es-que-

1ª vez 2ª vez
cer o que so--fri Ba--cer o que so--fri

Mais movido
Es ta lem-bran-ça do-ri--da que fi-cou em teu lu...

mf

gar E na-da na tu-a vl--da E tu--do no meu pe.

mf

nar E na--da na tu-a vi--da E tu-do no mei

mf *ral*

Tempo Iº

nar Ba--tes--te na mi-nha por---ta

p

des-pre-ve-ni da eu a--bri A-go-ra é tar--de o que.

por---ta E es-que-cer o que so---fri.

mf *f* *ral* *rit.*

Para Leda Coelho de Freitas

Canção do Rio Mar

Versos de

Pedro Rocha

Música de

Arnaldo Rebello

Tranquilo

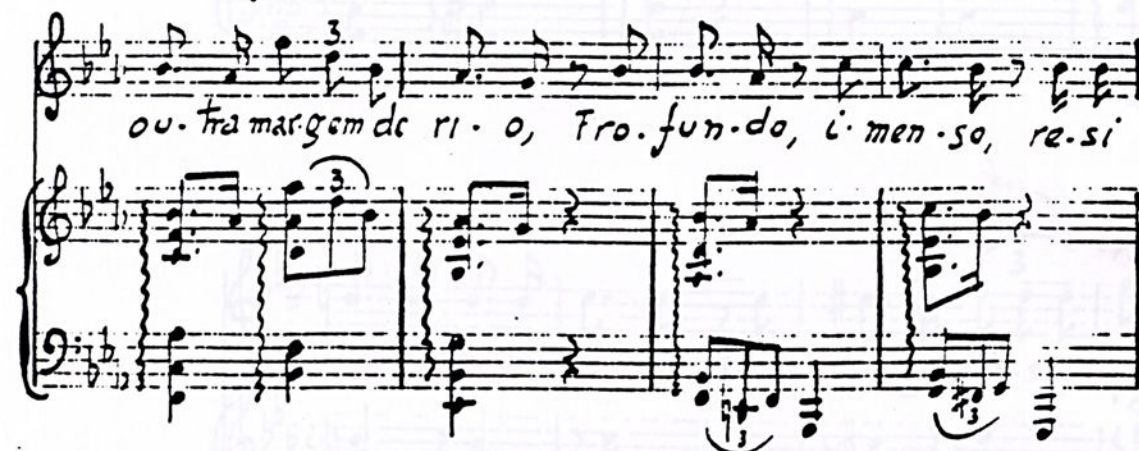
Nas mar-gens do Ri-o, o Ar-Bra-
vi-o i-men-so pro-fun-do, Eu co-me-cei a tea-mar, O
meu ran-chinho en-can-ta-do, Co-ber-to de sol e som-bra,

Copyright by Arnaldo Rebello 1951

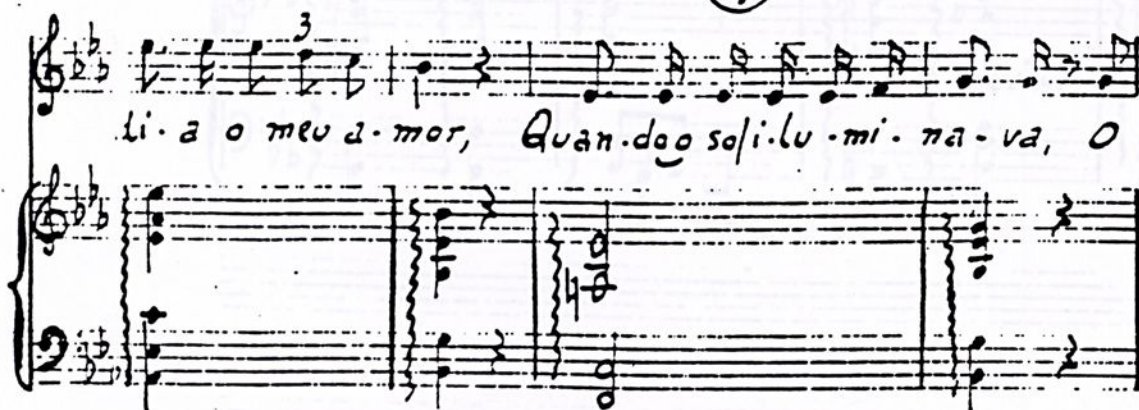
Ti-nha um ji-rau e le-va-do, On-de eu fi-ca va-te o-lhar, Na



ou-fra margem de ri-o, Tro-fun-do, i-men-so, re-si



li-a o meu a-mor, Quan-do so-li-lu-mi-na-va, O



verde es-cu-ro da ma-ta, O nes-so o-lhar se cru-z-a-va, Su-



bli-me em-bri-a-ga-dor, Só nós dois, nós dois no mun-do, Se ps

ra-des po-lo ri-o, Bra-vi-oi-men-so, pro-fun-do.

dim

"CANÇÃO EM PAQUETA"

• Para Magdalena Stolttemberg e Sheila Maghi

Juracy Silveira

Arnaldo Rebello

Seresteiro

1971

The musical score is written for a piano and voice. It consists of three systems of staves. The first system is an instrumental introduction for the piano, marked *mf*. The second system begins the vocal melody with the lyrics "di---a corre li-". The third system continues the vocal melody with the lyrics "gei---ro, a noi--lé che-gar Éo lu-ar Ma-ra-vi-". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line in the left hand. The score is enclosed in a hand-drawn rectangular border.

1ª vez

ho--so Nes-sa al---ma i-lu-mi-nar

2ª vez

6- ho-so. Nes-sa

al---ma i-lu-mi-nar... Su que-ro, tu que-res, nós que-

mf

re--mos, Des-ta-mor des-ven-ci-lhar... Mas não re-sis-ti-

re--mos à ma-gi---a do lu---ar... Mas não re-sis-ti-

re -- mos à ma -- gi -- a do lu -- ar...

di -- a cor re li -- gei -- ra st -- té a noi -- te che --

gar É lu -- ar ma -- ra vi -- lho -- so Nos -- sa

alma i -- lu -- mi -- nar.

rit.

Arnaldo Rebello

Cantigas

Versos de
Adelmar Tavares

CANTO e PIANO



RICORDI
SÃO PAULO

*Para Jeldal Tavares
com a mais d'ela
de Arnaldo Rebello
Dis. 25-11-56
M-43
R-I-56*

14

Arnaldo Rebello

Cantigas

Versos de
Adelmar Tavares

CANTO ^{ta} e ^{tos} PIANO

*Para Lispector com uma ta
distintos para os e especia- tos
se pode abraçar com um*

Arnaldo

Ricordi



RICORDI
SÃO PAULO

2 B-05

A. SYLVIA LIMA RAMOS
CANTIGAS

Versos de ADELMAR TAVARES

ARNALDO REBELLO

1.

1.

2.

2.

Canto

E nos - sa al - ma uma cri - an - ça, Que nun ca sa - be o que

faz Quer tu - do que não al - - - can - - - ça

BR - 2704

© Copyright 1962 by RICORDI BRASILEIRA S.A.E.C. - Al. Barão de Limeira, 331 - S. Paulo - Brasil.
All rights reserved - International copyright secured - Printed in Brazil.
Todos os direitos são reservados.

Quando al can ça, não quer mais... Quer tu do que não al

can - - ça. Quando al - can ça, não quer mais...

BR - 2704

De - pois de man - dar - te em - bo - ra, Foi que ce - go per - ce -

- bi, que e - ras a fe - li - ci - - da - de,

que eu tinha em mão, e per - di, que e - ras a fe - li - ci -

- da - de que eu tinha em mão, e per di...

BR - 2704

Desafio (À maneira popular) Música de Arnaldo Rebello

1. *Adagio* *Andante*

1ª Vez 2ª Vez Canto

An-di pe-lo mun-do in-tê-ro, cor-ri ter-ra cor-ri

1ª Vez 2ª Vez

mar, Per-cu-ran-doum can-ta-dê-ro Ca-paz de me inti-mi-dá. Não vi

ho-me, não vi bi-cho, Nem de-mo-nho, nem an-ji-nho, Que me bo-tas-se ra-



464-184
1925

D.C. $\text{C}\sharp$

2

bi-cho. Com vi-o-la ou ca-va-qui-nho

di-do

D.C. $\text{C}\sharp$

2

Antão tu fechou as vista

Pôs antão no socinho;

Ou não seguiu minha pista

Nunca topou com meu piaba.

Se tivera me topado.

Tu já tinha te sumido:

Com teu piaba encanufrado,

Tu já tava arrependido.

N.P.

A SYLVIA BAUMGART
DORME, CORAÇÃO

ACALANTO

LETRA E MÚSICA DE
ARNALDO REBELLO

Andante

Andante

1ª 2ª

Dor- me dor- me co-ra-

- ção. Já não que-ro mais so - nhar Dor-me

dor-me co-ra - ção Já não que-ro mais so -

-nhar Vou pe - dir a lu - a no - va que não

ve-nham tea-cor - dar Vou pe - dir à lu - a

no - va que não ve-nham tea-cor dar

BR 2700

Adaptação de
Cecília Maria Barreto

Dorme Coração

(Austriana)

Letra e Música de
Arnaldo Rebello

Bôca Fechada

The piano introduction consists of two staves. The right hand plays a series of chords and single notes in a descending sequence, while the left hand provides a steady bass line with eighth notes.

The first vocal entry begins with a piano (p) dynamic. The melody is simple and lullaby-like, with lyrics: "Dor-me dor-me co-ra-ção Já não". The piano accompaniment continues with a steady eighth-note bass line.

The second vocal entry continues the melody with lyrics: "que-ro mais so-nhar vou pe-dir à lu-a no-va que não". There are handwritten annotations "rall" and "x" above the staff. The piano accompaniment remains consistent.

The third vocal entry has lyrics: "ve-nham tea-cor-dar." and includes a handwritten "x rall" annotation. The piano accompaniment features a more active melody in the right hand towards the end of the phrase.

Ped.

BR 2700

Adaptação de
Ceição Barros Barreto

Dorme Coração

Letra e Música de
Arnaldo Rebello

Andante Dolce *pp* (Acalanto) 5

I *pp*
Num não - - - - - Dor-me dor-me co-ra-ção ja não que-ro mais so

II *pp*
Num - - - - -

III *pp*
Num - - - - - Num - - - - -

Tutti *pp* 10 12

I *pp*
-nhar Dor-me dor-me co-ra-ção ja não que-ro mais so-nhar Vou pe-

II *pp* *legato*
Dor-me, dor-me co-ra-ção ja não que-ro mais so-nhar

III *pp*
Dor-me co-ra-ção Vou pe-

14 16

I *pp*
-air a lu-a no-va que não ve-nham te-a-cor-dar Vou pe-air a lu-a

II *pp*
a lu-a no-va que não ve-nham te-a-cor-dar a lu-a

III *pp*
dis a lu-a no-va, não ve-nham te-a-cor-dar a lu-a

18 20 24

I *pp*
no-va que não ve-nham te-a-cor-dar. Num - - - - - Num - - - - - â

II *pp*
no-va não ve-nham te-a-cor-dar â - - - - - Num - - - - - â

III *pp*
no-va que não ve-nham te-a-cor-dar Num - - - - - Num - - - - - Vou pe-

26 28

I à Num

II a não ve-nham tea-cor-dar Dor-me dor-me co-ra-

III dis a lu-a no-va que não ve-nham tea-cor-dar Num

32 34

I ja não quero mais so-nhar à à

II - ção, num a à

III à Vou pe-dir a lu-a no-va que não

N.B. Quando a capela os

I Num. < > Num fim não primeiros compassos serão executados assim:

II não à < > fim não... não... não

III ve-nham tea-cor-dar Num --- não não não

4 Solo 8 Tutti

I Dor-me dor-me co-ra-ção ja não quero mais so-nhar Dor-me

II Num à num

III Num ò Num Num

Palavras
de
Arnaldo Rebelo

"Dorme, coração"
(Lento)
Arranjo para 2 vozes, por Marcelo Romero

Arnaldo Rebelo

Dor-me, dor-me co-ra-ção já não que-ro mais so-nhar! Dorme,

Dor-me co-ra-ção já não que-ro mais so-nhar. Vou pe-dir à lu-a nova
Dor-me, dorme co-ra-ção já não que-ro mais so-nhar à lu-a no-va

quenão venham teacor-dar. Vou pe-dir à lu-a no-va quenão venham
quenão ve-nham teacordar a lu-a no-va não ve-nham

tea-cor-dar Vou pe-dir à lu-a no-va quenão venham tea-
teacor-dar

-dar *pp* já não que-ro mais so-nhar
-dar. Dorme, dorme co-ra-ção Vou pe-

-dir à lu-a no-va quenão venham tea-cor-dar.

PAPA = ALMA CUNHA de MIRANDA

... E O RIO NÃO LEVOU

Versos ~ Vicente F. RIBEIRO

Música ~ Arnaldo Rebello.

Allagretto

p

A mar-gem es-quer-da do rio vi pas--

Allagretto

p

p

-sar em lus-ca do mar o meu so-nho de a-mor; pe-di, su-pli-quei pa-ra

animando.
i-le vol-tar, pois e-ram teus o-lhos de lin-do ver-dor. E e-las vol-

cresc.

-ta-ram mais ver-des en-tão da côr da ma-ta, da ter-ra mo-re-na. E

mf

dim.

Copyright by Arnaldo Rebello 19 Direitos reservados para

O. M. B. Conselho Federal

Handwritten musical score for voice and piano. The score is written on ten staves. The lyrics are in Portuguese and appear to be from a song titled "Canção do Amor" (Song of Love). The lyrics are: "e-les vol-taram mais ver-des en-tão da côp da ma-ta, na tar-ra mo--", "re-na Es-tá cheio de má-goas o meu co-ra-ção. Vem do-ce a-mor faz-me a", "vi-da se-re-na. Es-tá cheio de má-goas o meu co-ra-ção. Vem do-ce a--", "mor faz-me a vi-da se-re-na." The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "dim" and "rit.". The piano part features arpeggiated chords and a melodic line in the right hand.

União Deléto é filiado a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais

(S.B.A.T.)

dos os países.

© H. B. Conselho Federal



729.912/1-3 1988 D

PARA MARIA WANDA SPINELLI

INVEJA E INGRATIDÃO

(Canção dos 70 anos)

(TOM ORIGINAL)

TROVAS DE ADELMAR TAVARES

MÚSICA DE ARNALDO REBELLO

Tranquilamente (sem mágua)

Piano

The musical score is written for voice and piano. It begins with a treble clef and a common time signature (C). The piano part is marked 'Piano' and includes dynamics such as *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The lyrics are in Portuguese and are written below the vocal line. The score is divided into three systems. The first system shows the beginning of the piece. The second system includes the lyrics 'A IN - VE - JA TEM SEU CAS - TI - GO DEUS MES - MO É QUE RE - TRI -'. The third system includes the lyrics 'BUI - A IN - VE - JA TEM SEU CAS - TI - GO DEUS MES - MO É QUE RE - TRI'. The piano part features complex chordal textures and arpeggiated figures.

1a. vez *mf*
2a. vez *p*

2a. vez

A IN - VE - JA TEM SEU CAS - TI - GO DEUS MES - MO É QUE RE - TRI -

BUI - A IN - VE - JA TEM SEU CAS - TI - GO DEUS MES - MO É QUE RE - TRI

p *mf*

JEITINHO DE VALSA

GRA - TO LNES MEI DE SER AOS QUE ME FO - RAM IN - GRA - TOS

GRA - TO LNES MEI DE SER PE - LO BEM QUE ME FI - ZE - RAM

BEM QUE EU PU - DE FA - ZER PE - LO BEM QUE ME FI - ZE - RAM

BEM QUE EU PU - DE FA - ZER

dim. e rall.

... ..

da Mareal Cilve Romero

S

JEITINHO DE VALSA

versos de Ruy Dias

Allegretto

Música de Arnaldo Rebello

First system of musical notation. It includes a vocal line (Soprano) and a piano accompaniment (Piano). The piano part is marked with a forte dynamic (*mf*). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4.

Second system of musical notation. It includes a vocal line (Soprano) and a piano accompaniment (Piano). The piano part is marked with a piano dynamic (*pp*). The lyrics "Va--mes vol--ta-- aos tem--pos a--traz" are written below the vocal line.

Third system of musical notation. It includes a vocal line (Soprano) and a piano accompaniment (Piano). The lyrics "das se--ne--na--tas e dos ma--dy--gais" are written below the vocal line.

Copyright by Arnaldo Rebello - 1964
Direitos Reservados para todos os Países

vi - da mu - dou - e o sei - to do a - mor - - - - -

pp

mas bi - he - tes nem fi - tas nem - - - - -

mf

Um Un - go ca - do um bei - jo na -

8^a mão 3. mon es-com di-do a-trás do pon-

1^a mão

gan-te seen-ga-na com que já pas-sou mu-

Handwritten musical score for voice and piano. The lyrics are: *- dal - nam - seos tem - pos oa - mor mäs mu -*

The notation includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment with chords and arpeggiated figures.

Handwritten musical score for piano. The lyrics are: *dou.*

The notation includes a piano accompaniment with chords and arpeggiated figures. The dynamic marking *mf* and the instruction *cresc.* are present.

Handwritten musical score for piano. The notation includes a piano accompaniment with chords and arpeggiated figures. The dynamic marking *p* and the instruction *SN/64* are present.

Handwritten musical score for piano. The notation includes a piano accompaniment with chords and arpeggiated figures.

do Museu e Arquivo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (S.B.A.T.)

ACERVO DO PROF.
ARNALDO REBELLO

Madrugada

Arranjo para duas vozes, por Marçal Romero

Versos de:
Jorge Tufic

Música de:
Arnaldo Rebello

SOPRANO
TENOR

Sau - da - des an - fe - ci - pa - das, sau - da - des des - re - mo - men - to. Nas fu -

⑤

ru - ras ma - dru - ga - das Que se - jais meu pen - sa - men - to. Sau -

⑩

da - des an - fe - ci - pa - das Sau - da - des des - re - mo - men - to. Nas fu -

⑮

ru - ras ma - dru - ga - das Que se - jais meu pen - sa - men - to. Nas fu -

⑳

ru - ras ma - dru - ga - das Que se - jais meu pen - sa - men - to.

Madrugada

Arranjo para duas vozes, por Marçal Romero

Versos de:
Jorge Tufic

Música de:
Arnaldo Rebello

SOPRANO
TENOR

Sau - da - des an - te - ci - pa - das, sau - - - da - des des - re - mo - men - to Nas fu -

(5)

ru - ras ma - dru - - ga - das Que se - - - jais meu pen - sa - - men - to; Sau - - -

(10)

da - des an - te - ci - pa - das Sau - - da - des des - re - mo - men - to Nas fu -

(15)

ru - ras ma - dru - - ga - das Que se - - - jais meu pen - sa - - men - to Nas fu -

(20)

ru - ras ma - dru - - ga - das Que se - - - jais meu pen - sa - - men - to.

Palavras de
Umberto Marconi

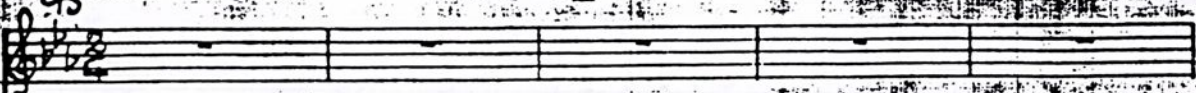
- Mamãe Querida -
Canção

Música de
Arnaldo Rebello.

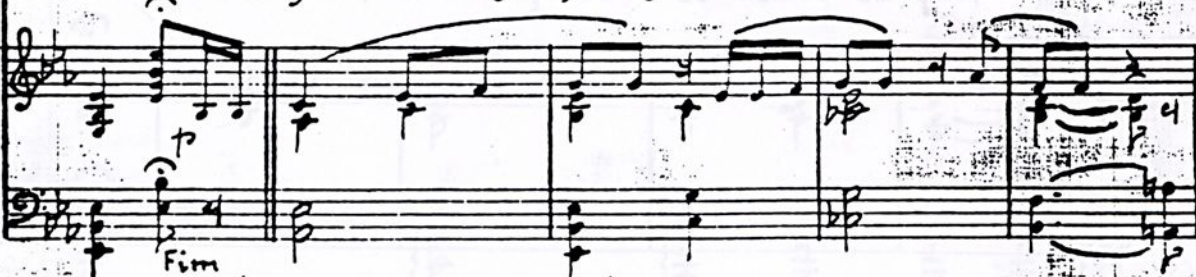
Calmo.

1

Piano



Nes-te grande di-a de a-le-gri-a, Ma-mãe que-ri-da, bom di-a!



Fim

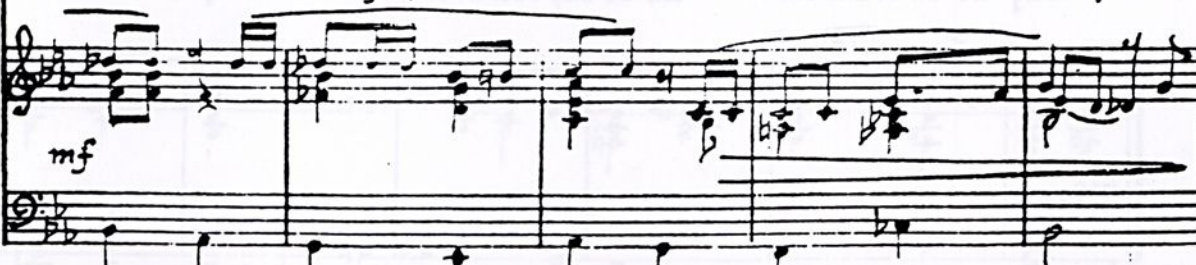


Tu és to-da ternu-ra mi-nha san-ta cre-a - tu-ra!

Tua a-do-ra-ção tu a bon-



da-de De teus bei-jos quanta sau-da-de Neste di-a de luz res-ti ma-mãe, a



Copyright by Arnaldo Rebello 1957. Direitos reservados para todos os países.

2

Ben-ção de Je - sus Va-mos to-dos can-tar Pa-ra a mãe fes-te-

jar Ma-mãe que-ri-da, tu és meu co-ra-ção,

Ma-mãe que-ri-da Minha ve-ne-ra-ção Ma-mãe que-ri-da, tu

mf

és meu co-ra-ção Ma-mãe que-ri-da Minha ve-ne-ra-ção!

ao: f

Arsony
Copista
dia 11.1.67

ARNALDO REBELLO

NA ESPERA SEM FIM...

Versos de Mercedes La Valle

Para Canto e Piano

RICORDI
SÃO PAULO

62.84.3
R-1-52

Para Rachel Peluso de Oliveira

"NA ESPERA SEM FIM"

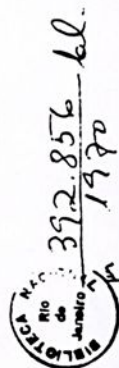
Palavras de Mercedes La Valle

Musica de Arnaldo Rebello

Serenamente

The musical score is written for piano and voice. It consists of four systems of staves. The first system shows the piano introduction with a treble and bass staff. The second system introduces the vocal line with the lyrics 'Sau-'. The third system continues the vocal line with the lyrics 'da de mis-té-ri-o-m-son-da-vel, feito de au-sen - cias, Sau-'. The fourth system concludes the vocal line with the lyrics 'da-de lim-gua-gem ar - den-te que per - tu - ba e quei - ma;'. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the treble. There are triplets marked with a '3' in the piano part in the third and fourth systems.

Copyright 1970 by EDITORA BRASILEIRA S.A. - Rua Conselheiro Nébias, 773 - São Paulo - Brasil
All rights reserved - Internacional copyright secured - Printed in Brazil.
Todos os direitos são reservados.





Sau - da - de in - qui - e - to can - to si - len - cio - so dees - pe -



ran - ça, re - lo - gio pa - ra - do e im - pas -



si - vel na - es - pe - ra sem fim ...



Na - es - pe - ra sem fim

rall

me

8a

Para Magdalena Lêbis

NA PARTIDA

Trova de LUÍS OTÁVIO

Música de ARNALDO REBELLO

Tempo de Canção

Cantabile

P

cresc...

fz

Na par-ti---da per-gun-

-tas---te se eu so-fre-rí---a tam-bem Dis-se

não a - cre - di - tá - te nun - ca dis - far - cei tão

bem Na par - ti - da per - gun - tas - te Se

eu so - fre - ri - a tam - bem Dis - se não A - cre - di -

- tas - te Nun - ca dis - far - cei tão bem.

m. 69.

PARA LAURICÍ E VÍCTOR PROCHET

S

“Na ronda do amor”

VERSOS: PETRARCA MARANHÃO

MÚSICA: ARNALDO REBELLO

Moderato

Piano

mf

p

NA RON-DA DOA-MOR, SEM VIS-TE, EN-TRE

mf

NÓS MOU-VE UM CON-TRAS-TE: QUAN-DO EU EN-TREI, TU SA-IS-TE, QUAN-DO EU SA-I, TU EN-

TRAS - TE... NA RON-DA DO A-MOR, SEM VIS - TE, EN - TRE NÓS HOU-VE UM CON - TRAS - TE: QUAN-DO EU EN -

- TREI, TU SA - IS - TE...QUAN-DO EU SA - Í, TU EN - TRAS - TE...

RES-TA VI - DA PAS - SA - GEI - RA, MUI - TA COI - SA DES - CO -

p *p* *mf* *p* *p*

Para Clássico B. das Sinfonias

ORI : NES-TA VI - DA PAS - SA - GEI - RA MUI - TA COI - SA DES - CO -

ORI SO NÃO DES-CU-BRO A MA - NEI - RA DE ME VER LI - VRE DE TI... SO

NÃO DES - CU-BRO A MA - NEI - RA DE ME VER LI - VRE DE TI... DE ME

VER LI - VRE DE TI... DE ME VER LI - VRE DE TI...

mf *p* *rit...*

mf *p rall.*

Para Elazir B. dos Santos

NÃO PÔDE SER!..

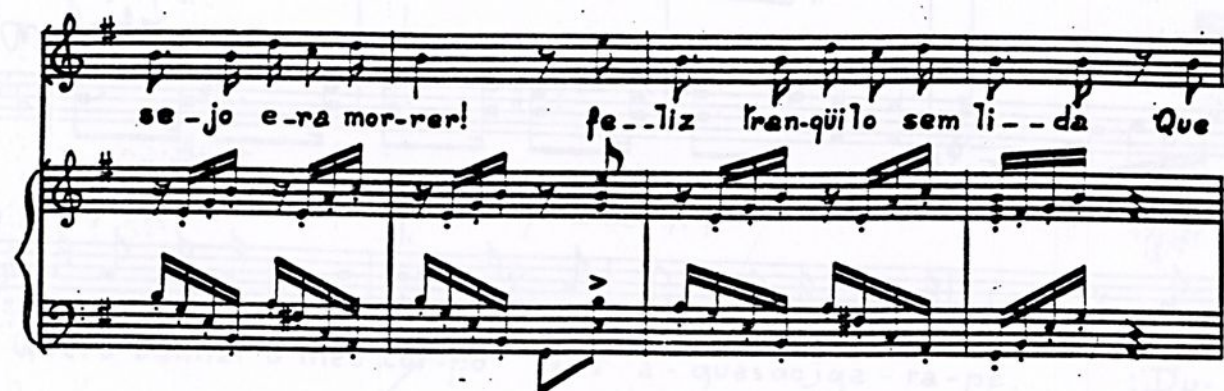
Trova de:
Nelson Vaz

Música de:
Arnaldo Rebello

1969

Alegreto

se-jo e-ra mor-rer! fe-liz tran-qui-lo sem li-da Que



pe-na! Não pô-de ser: ca-sou-se no fim da vi-da Que



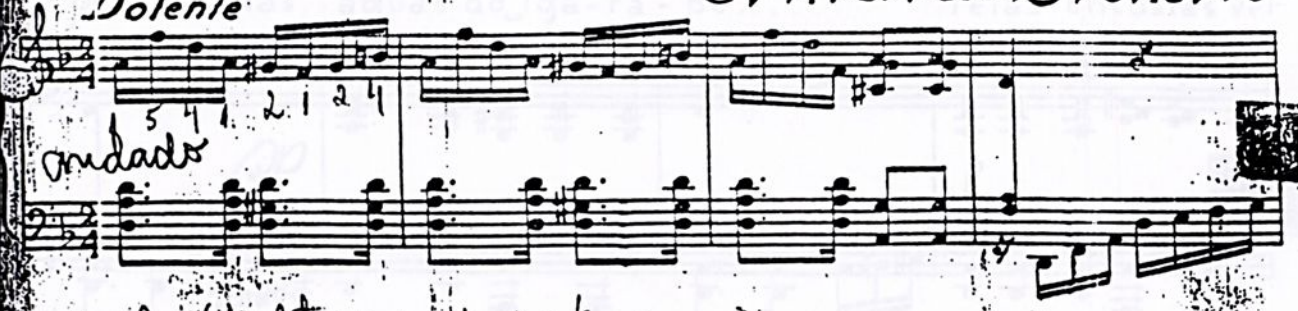
pe-na! Não pô-de ser Ca-sou-se no fim da vi-da.

rit Col canfo



ALVOS OLIVOS DO AGARAPÉ 2
Versão de Jorge Simplic
Dolente
Transcrição de
Arnaldo Rebello

Andado



mf (altura + piano)

Quero banhar o meu cor-po Nas á-guas do i-ga-ra-pé... Du-



-ran-te a noite fez lu-a... Nes-tes seus brilhos de



mp

lin-da Um Beijo antigo flu-tu-a Nas á-guas do i-ga-ra-pé



(ar. a. g. B)

- pé... Nas águas do i-ga-ra-pé... Pelas encostas ver

pp *p*

- do - sas Por on-de s^osonha a manhã

em tempo

Desce a cabrocha louçã... A - go - ra são la-vadei - ras Que

f

pp *f* *segno*

che-gam (cantando *bb* Bai-xo) Can - ti-gas feitas de sol, Nas ca-

Be - ças Tra - zem roupa. Roupas do rico e do po bre Me-

- li - das no mesmo rol Quero Banhar o meu corpo Ao

som de velhas can - ti - gas Nas a - guas do ja - ra - pé ... Nas

a - guas do ja - ra - pé ... Nas a - guas do ja - ra pé ... me.

Ao RENÉ TALBA

Ninguém Faz Falta a Ninguém

Versos de BEATRIX DOS REIS CARVALHO

Música de ARNALDO REBELLO

Allegretto (J. 420)

sem rigor de tempo

The musical score is written for piano and voice. It begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Allegretto (J. 420)' and 'sem rigor de tempo'. The first system shows the piano introduction with a mezzo-forte (mf) dynamic. The second system continues the piano accompaniment. The third system introduces the vocal melody with the lyrics 'Quem par - - te le - va sau -'. The fourth system continues the vocal melody with the lyrics '- da - - des, quem fi - ca sau - da - des tem.' and ends with the word 'Mais'. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

© Copyright 1966 by RICORDI BRASILEIRA S.A.E.C. - Al. Barão de Limeira, 331 - S. Paulo - Brasil.
All rights reserved - international copyright secured - Printed in Brazil.
Todos os direitos são reservados.

BR - 2906

tris - - te a-que - le que par - - te sem sau - da - - des de nim -

- quem Mais tris - - te a-que - le que par - te sem sau -

- da - - des de nim - - quem.

(J. 120)

BR - 2906

(J=14)

Nim - - quem faz fal - - ta a nin -

- quem Ver - - da - - de que faz cho - rar Um

Vae - - sem-bo-ra e ou-tro vem e o - cu - - pa o mes - mo lu -

- gar Um vae - - sem-bo-ra e ou-tro vem e o -

- cu - - pa o mes - mo lu - gar.

BR - 2906

2

6.3.73 245

Para Yvone Zita

Noite Sem Caminhos

Versos de
OLAVO DANTAS

Música de
ARNALDO REBELLO

Andante (meio sonoro)

Piano introduction musical score. The score is in 2/4 time and B-flat major. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody starts with a piano (p) dynamic and ends with a mezzo-forte (mf) dynamic. There are triplets and a 'rall.' (rallentando) marking towards the end.

Vocal entry musical score. The melody is in the right hand, starting with a mezzo-forte (mf) dynamic and a 'rall.' marking. It includes a handwritten note '+ falado' (spoken) above the first few notes. The piano accompaniment is in the left hand, starting with a piano (p) dynamic. The lyrics are: 'Quan do tu fos te em bo - ra jun to com os ven - tos ma - ri - nhos meu so nho per deu o ru - mo nu - ma'.

Continuation of the musical score. The vocal line continues with a mezzo-forte (mf) dynamic. The piano accompaniment includes a 'cresc.' (crescendo) marking. The lyrics are: 'Nô - ite sem ca - mi - nhos. Quan - do - tu fos - te em - bo - - ra'.

BR - 2541

© Copyright 1971 by RICORDI BRASILEIRA S.A. - Rua Conselheiro Nébias, 773 - 1.º andar - São Paulo - Brasil
All rights reserved - International copyright secured - Printed in Brazil
Todos os direitos são reservados

jun-to co-mos ven-tos ma-ri - nhus meu so - nho per-deu o ru-mo, nu - ma noi - te sem ca
 mi - nhos. Es - tás lon - ge, mas en fim per - to es - tás de quan-do em quan-do as dis
 tân - cias di - mi - - nu - em se as al - - mas es - tão so
 nhan - do Es - tás lon - ge, mas en fim per - to es - tás de quan-do em quan-do as dis

mf
mf
pp
dim.
mf
mf

8va.
 rall.
 - rall.

BR - 2541

sem ce

lân - cias di - mi - nu - em - se as al - mas es - tão so -

pp ss

8va.....

as dis

pp + la. 8va.....

3 3 3 3

nhan - do Quan-do tu fos-te em - bo - ra ju-go com os ven-tos ma-ri - nhos meu

p

lão 5 so

so - nho per - deu o ru - mo nu - ma noi - te sem ca - mi - nhos.

as dis

rall. dim. m.e.

8va.....

Chang Keol Oh.

BR - 2511

A. GEYSA VIDAL - Premio do "Concurso Arnaldo Rebello" - C.B.M. - 1971.

Versos de: Adalmar Tavares

Música de: Arnaldo Rebello

NUNCA MAIS TE QUERO VÊR!

Sonhadoramente

Não que-ro-u-vir o teu no-me, Nun-ca

mais te que-ro vêr!... Não que-ro-u-vir o teu no-me Nun-ca

mais te que-ro vêr!... E pas-sa-a vi-da pen-sa-n-do... A

for-ma de te esque-cer E pas-sa vi-da pen-san-do... A

for - ma de te esque - cer -

E pas-sa vi-da pen-san-do. A for - ma de te esque -

mf. rall....

- cer. -

Cópia de: F. Paes de Oliveira
C.B. 02/10/1972.

Para Cilene Fadigas de Souza

= Ode à Música =

LUCIA LOBO FADIGAS

(3 maneiras do século XVIII)

ARNALDO REBELLO

ALLEGRETTO (como alaúde)

I.

O' Mú - si - ca ben - di - ta com - pa - nhei - ra de minha vi - da in -

- tei - ra! O' Mú - si - ca ben - di - ta com - pa - nhei - ra de mi - nha

vi - da in - tei - ra! A - mi - ga que me pren - de e me do - mi - na,

que me com-preen-de e me fas-ci-na e que ha de a-ca-len-

-tar-me à ho-ra der-ra-dei-ra O' MÚ-si-ca ben-

m.e.

- di - ta com-pa-nhei-ra de mi-nha vi-dain-tei-ra! Atempo

rall...

-tei-ra! Atempo

m. apres

mente

Para Cilene Fortligas de Souza
veia Lobo Fortligas "Ode à Música" Arnaldo Rebello
(à maneira do século XVIII.)

Allegretto

1ª vez

(como alaúde)

2ª vez

O Mú-si-ca ben-di-Ta com-pa-nhei-ra de mi-nha-vi-dam-tei-ra!

O Mú-si-ca ben-di-Ta com-pa-nhei-ra de mi-nha

vi-dam-tei-ra! A mi-ça que me pren-de e me do-mi-na,

que me com-preen-de e me fas-ci-na e que há de-a-ca-ler

-tar-me à ho-ra der-ra-dei-ra. O Mú-si-ca be

-di-ta com-pa-nhei-ra de mi-nha vi-dain-tei-ra!

rall. *f*

a temp

Largamente

ff

ARNALDO REBELLO

Quase Seresta

VERSOS DE
MENEZES DE OLIVA

CANTO E PIANO

*Para Dnyter Landi Matte
com os versos de muito sucesso
do seu colega e amigo
Arnaldo Rebello
Rio - 6- VIII-568*

RICORDI
SÃO PAULO

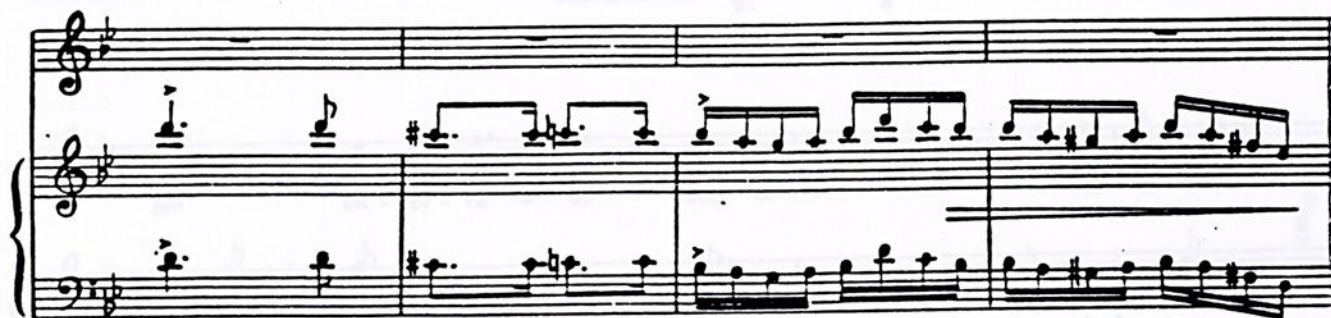
Para Maria de Lourdes Cruz Lopes

Quase Seresta

Versos de MENEZES DE OLIVA

Música de ARNALDO REBELLO

Andantino gracioso



tris - - te ao sol pos - - to De - se - jo ser en - ter -

- ra - - do Nas co - vi - - nhas do teu ros - - to De - se - jo

ser en - ter - ra - do Nas co - vi - nhas do teu ros - to.

ra - me.

QUEIXA EM FORMA DE TODA

-lor, ——— To - da - vi - - a U - ma só coi - - - sa al - me -

jar Vi - - ver, vi - ver na a - le - gri - - a Do teu a -

-môr con - - quis - tar! . . . Vi - ver, vi - ver na a - le - gri - - a Do teu a -

-môr — con - - quis - tar.

alarg. *mf* *rit.*

Versos de:
OTHON COSTA

Para LETÍCIA de FIGUEIREDO

Música de:
ARNALDO RE

QUEIXA EM FORMA DE TOADA

Dolente

1ª vez

mf

2ª vez

Que se o cho-rar, de al-ma pu-ra, Me ju-ras-te a-mor sem

fim; Que se o cho-rar, de al-ma pu-ra, Me ju-ras-te a-mor sem

fim Ho-je eu me lem-bro da ju-ra, Mas não te lem-bras de

mim. Ho-je eu me lem-bro da ju-ra. Mas não te lem-bras de

me ju-ras-te a-mor sem fim. Mas não te lem-bras de

mim. rall. e dim. até o fim.

Trabalho de
Augusta Campos

Rondo

Música de
Arnaldo Rebello

Rondo

de Augusta Campos

Música
de

Arnaldo Rebello

Eu Roberto Miranda,
um dos meus mais fiéis
intérpretes, muito cordalmente
Arnaldo Rebello
Rio, 10-VIII-56

MM84.3
R-II-13

COLEÇÃO
ROBERTO
MIRANDA

Tróvas de:
Augusta Campos

Rondó

à Yara Coelho

música de:
Arnaldo Rebello

Allegretto

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes. The middle staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes. The system ends with a double bar line.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes. The middle staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes. The system ends with a double bar line.

Pensa-men-to, vae de-pres-sa, ba-te-a

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes. The middle staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes. The system ends with a double bar line.

por-ta de meu bem, não dei-xesqueê-leador meça, per-gunte-se-le não

The fourth system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes. The middle staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes. The system ends with a double bar line.

Vem não dei-xesqueê-lea-dor--meça, per-gunte-se-le não Vem.

Meno Mosso

First system of musical notation, piano accompaniment. It consists of a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with eighth notes and chords. The bass staff provides harmonic support with chords and some eighth notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4.

Meno Mosso

Second system of musical notation, including vocal melody and piano accompaniment. The vocal line enters in the treble staff with the lyrics "na minha vida pa-re-ces uma". The piano accompaniment continues in both staves. The tempo marking "Meno Mosso" is written above the system.

Third system of musical notation. The vocal melody continues with the lyrics "pedra de tro-peço mas se tanto me a bor-re-ces, por que ra-zão não tes-". The piano accompaniment provides a steady accompaniment.

Fourth system of musical notation. The vocal melody concludes with the lyrics "queço? Mas se tanto me a bor-re-ces, por que ra-zão não tes queço?". The piano accompaniment ends with a final chord. There are some markings like "rit." and "rit." in the piano part.

Tempo I - Allegretto

First system of musical notation, measures 1-5. The music is in 2/4 time. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The key signature has one sharp (F#). The first measure is a whole rest. The second measure has a forte (f) dynamic marking. The third measure has a mezzo-forte (mf) dynamic marking. The fourth measure has a forte (f) dynamic marking. The fifth measure has a mezzo-forte (mf) dynamic marking.

Second system of musical notation, measures 6-10. The melody continues in the right hand. The lyrics "Vi-vo bem vi-vo can. tando faço da vi da um Ro." are written below the staff. The dynamic marking is mezzo-forte (mf).

Third system of musical notation, measures 11-15. The melody continues in the right hand. The lyrics "do Eas magoas vou disfarçando... re, mi, fa, sol, lá, si, do Eas magoas vou disfar" are written below the staff. The dynamic marking is mezzo-forte (mf).

Fourth system of musical notation, measures 16-20. The melody continues in the right hand. The lyrics "gando... re, mi, fa, sol, lá, si, do." are written below the staff. The dynamic marking is mezzo-forte (mf). The tempo marking "a tempo" is written above the staff. The system ends with a double bar line.

ARNALDO REBELLO

SAUDADE AJUDA A VIVER

Trovas de Iraci do Nascimento Silva

Canto e Piano

3

**RICORDI
SÃO PAULO**

2-00

Para Regina Campello Barroso

SAUDADE AJUDA A VIVER

Trovas de Iraci do Nascimento Silva

música de ARNALDO REBELLO

Melancólico

p

Sempre que a fe-li-ci-da - de *m.e.* A - ce - na que vai vol-

-tar *m.e.* não cre-ias! porque a sau-da - de *m.e.* é que

che-ga em seu lu-gar. Não cre-ias! porque a sau-



Seremos Dois...

Letra de
Mário Pinheiro

Música de
Luiz João Rodrigues

Música de
Arnaldo Baptista

- da - de é que che - ga em seu lu - gar. Não

cer - res a porta à sau - da - de a sombra do Bem que -

- rer fu - gin - do a fe - li - ci - da - de, Sau -

- da - de a - ju - da a vi - ver fu gin - do a fe - li - ci -

- da - de, Sau - da - de a - ju - da a vi - ver!

rallentando *f*

The musical score is written for voice and piano. It features a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody is primarily in the treble clef, while the piano accompaniment is in the bass clef. The lyrics are in Portuguese and are written below the vocal line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *f*. The piece concludes with a *rallentando* marking and a final *f* dynamic.

BR - 3059

Seremos Dois...

Versos de:
Mário Fonseca

Para Izabel Rodrigues

Música de:
Arnaldo Rebello
1970

CANTO

PIANO

Animado

First system of the musical score. The vocal line (CANTO) is on a single staff. The piano accompaniment (PIANO) is on a grand staff. The tempo is marked 'Animado'. Dynamics include *mf* and *f*.

Second system of the musical score, continuing the piano accompaniment. Dynamics include *p*, *mf*, and *cresc.*

Third system of the musical score. The tempo is marked 'Andante'. The vocal line includes the lyrics "Ten-te-mos ou-tra vez... ten-te-mos ou-tra vez...". Dynamics include *p* and *f*.

Fourth system of the musical score. The vocal line includes the lyrics "Fechais o-lhos e ca-mi--nha... ten-te-mos ou-tra vez... ten-...". Dynamics include *mf* and *p*.

le-mos ou-tra vez... Fe-cha so-lhos e ca-mi---nha

Não po-de-rei con-du--zir-te a gran-des a-lu--ras Mas na es-tra-da que i-

p *mf*

re-mos per-cor-rer Não mais a so-li-dão i-ra a-lor-men-tar e nos-sa vi--da

p súbilo *rit.*

se-re-mos dois... se-re-mos dois... se-re-mos dois...

p e misterioso *mf* *f* grandioso *ff* rall.

HELIO F LENDON

SEUS OLHOS

Sereno - *andando*

mf. non legato p.

Quan-do meus o-lhos nos teus Não

non legato quase staccato

sin - too tem-po cor - rer Quan-do meus o-lhos nos

cresc.

teus Não sin - too tem-po cor - rer Sou

mf

paz de fon-te na ma-ta, Sou a luz do a-manhe-cer.



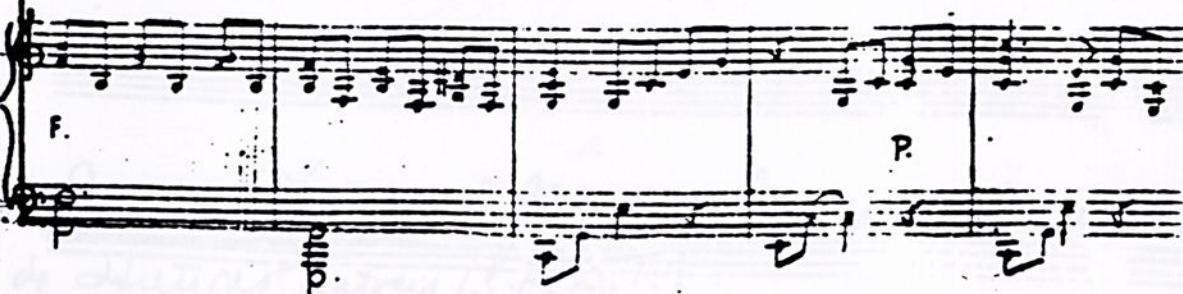
Sou paz de fon-te na ma-ta, Sou a luz do a-manhe-



-cer Um cren-te que sea-jo - e - lha



E sen-te quee-xis-te DEUS Um pe - ca -



- dor re - di - mi - do

cresc.

quan-do teus

cresc.

o - lhos nos meus.

F. P.

Cópia de F. Paes de Oliveira
16. 10. 1972

Donaldo Rebello éfilado à Sociedade Brasileira
de Intérpretes Teatrais (S.B.A.T.).

Ylda Aragão

A ALICE RIBEIRO
TOADA BARÉ

LETRA E MÚSICA DE
ARNALDO REBELLO

Lento

8^a
Lento

mf-p

Andante

Canto

1^a 2^a
Ui-ra-pu-rú es-tá can-
Andante

tan-do na fron-de do mu-tu - ty

Ui-ra-pu-rú está can- tan - do na fronde do mu-tu-

-ty Ói m'ia ma-na quea-le - - gri - - a

Eum no-voa-môrque vemp'ra ti Ói m'ia ma-na queale-

gri - a Eum no-voamorque vemp'ra ti

Cu-ru-minnão teacre-di - - to Rema, re-ma sem ces-

-sar No-voa-mor p'ra cunhan - tã

só vem quando rio se - car No-voa môr p'ra cunhar.

-tã Só vem quan-doo rio se - car

Ui-ra-pu-rú es-tá can- D.C. al. S.

Trova Goiana

Trova de:

Para Norina Barra

Hass Gonçalves

Música de:

Arnaldo Rebello

Seresteiro

(O acompanhamento sempre mão esquerda só)

p

1ª vez

2ª vez

mf

Eu par-tí e lu fi-cas-te Eu par-tí e lu fi-

p

cas - te. Nas pres - sas da ar - ru - ma - ção Eu dei

xei (tu nem no - - ras - - te tu nem no - ras - - te) Con -

li go o meu co - ra - - ção Con - li - - go o meu co - ra - ção

p
staccato

rallentando até o fim

Coleção
Ayrres de Andrade

Unidunite
Versos de Ruth Maria Chaves
(do livro "Roda, Pião")

Música
de
Arnaldo Rebello

H 774.3

R-I-55

Ao Vasco Mariz.

- Unidunitê - Música de Arnaldo Rebello.

Versos de Ruth Maxia Chaves

Lento.

Andante.

U-ni-du-ni-tê! Box-dei de-u-mor meu si-len-cio se-in-da ha

Lento.

mais que Deus me dê. Sa-la-me-min-

guê Me cor-ta-xam meus ca-be-los fi-quei do mundo a mer-

Lento.

Andante.

cêz - O sor-ve-te co-lo-rê! Es-tre-la do meu des-

Copyright by Arnaldo Rebello. 1956. Direitos reservados para todos os países.

466.186

775

ti - no quei-ma um céu que não se vê

m. E.

Lento.

Andante.

u - ni - du - ni - tê!

A - mor, no jo - go da vi - da

vão me a - fas - tar de vo - cê

u - ni - du - ni -

tê

u - ni - du - ni - tê.

rall.

m. E.

"VAMOS!"

(Canção sem dedicatória)

(VOZ MÉDIA)

LETRA E MÚSICA DE
ARNALDO REBELLO

Confidencialmente

Piano



NAL A COM-PRE-EN-SÃO QUE TAN-TO CUS-TOU A CHE-GAR SUR-PRE-



mf

- EN - DE O MEU CO-RA - ÇÃO E PA - RE - CE QUE VAI PI - CAR. A - FI -

HAL A COM-PRE-EN - SÃO QUE TAN - TO CUS-TOU A CHE - GAR SUR-PRE -

mf

- EN - DE O MEU CO-RA - ÇÃO — E PA - RE - CE QUE VAI PI - CAR.

mf

VA - MOS É UM SO-NHO LOU - CO! SEM JUN - TOS SE-JA ON-DE FOR! SO NOS

cresc.

RES - TA MUI - TO POU - CO. VA-MOS CUR - TIR O NOS - SO A - MOR

VA - MOS É UM SO-NHO LOU - CO! SEM JUN - TOS SE-JA ON-DE FOR! SO NOS

cresc. *cresc.*

RES - TA MUI - TO POU - CO VA-MOS CUR - TIR O NOS - SO A - MOR

dim. *rall.* m. 64q.

Anexo II

**CD com as canções amazônicas de Arnaldo Rebelo, interpretadas por Taís
Daniela Leite Vieira (canto) e Daniel Gonçalves (piano).**

