

Canção morena do compositor brasileiro Waldemar Henrique: um estudo analítico e interpretativo

Morena song composer of brazilian Waldemar Henrique: an analytical study and interpretive

Luciana Pereira da Costa e Silva

Mestre em Letras e Artes pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA) - lucianapsilva09@gmail.com

Resumo

Este trabalho objetiva realizar uma análise com sugestões interpretativas evidenciando os aspectos literários e musicais da canção Morena, do compositor brasileiro Waldemar Henrique. Quanto aos aspectos literários, a fundamentação teórica baseia-se nos pressupostos estabelecidos pela pesquisadora Norma Goldstein, que evidencia a análise a partir de uma organização léxica, sintática e semântica. No que diz respeito aos aspectos musicais adotar-se-á os estudos sistemáticos realizados pelo musicólogo Jan LaRue, que divide a análise a partir dos elementos constituintes da música: som, harmonia, ritmo e melodia, culminando no crescimento que se designa como a síntese da obra. Diante da análise, será descrita uma sugestão de interpretação, como contribuição para uma proposta prática de execução da peça.

Palavras-chave: Análise musical. Waldemar Henrique. Canção Morena.

Abstract

This study aims to carry out an analysis with interpretive suggestions focusing the literary and musical aspects of the Morena song by Brazilian composer Waldemar Henrique. The literary aspects are based on the assumptions established by Norma Goldstein, highlighting the analysis of lexical, syntactic and semantic organization. For the musical aspects it will consider the systematic studies by Jan LaRue which divides the analysis in the constituent elements of music: sound; harmony; rhythm; and melody, culminating in Growth, which is known as the work synthesis. Towards the analysis, it will be presented a particular interpretation as a proposal of performance for the piece.

Keywords: Musical Analysis. Waldemar Henrique. Morena Song.

Recebido em: 29/01/2016

Aceito em: 17/05/2018

1 INTRODUÇÃO

Nas diversas formas de abordagens analíticas de canções, algumas privilegiam os aspectos literários, outras os aspectos musicais. Ambos são importantíssimos para os que desejam buscar subsídios para uma boa interpretação. Dessa forma, pretende-se nesta pesquisa equiparar a importância do discurso verbal e musical da obra, salientando que ambos caminham lado a lado, dando corpo ao que podemos chamar de discurso da canção. Como parâmetro para a análise literária da canção, adotar-se-á os preceitos estabelecidos pela pesquisadora Norma Goldstein em seu livro *Versos, sons, ritmos*. Essa abordagem enfatiza o ritmo, a metrificação, a classificação de versos, estrofes, rimas, figura de efeito sonoro, fazendo um encadeamento de todas as partes para se chegar à análise semântica do poema. A autora ainda ressalta que a obra poética é passível de abertura, uma vez que, não há um único olhar ou uma única leitura para uma obra literária, cabendo ao pesquisador juntar todos os elementos mensuráveis à sua pesquisa e concatenar a outros elementos extrínsecos à obra em análise.

Sendo assim, cada leitura torna-se uma experiência única, vivida por um leitor específico que buscará as pistas que cada poema lido lhe sugere. Por isso não há “receitas” para analisar e interpretar textos; isso nem seria possível, dado o caráter particular e específico de cada criação de arte e considerada, igualmente, a variedade de contextos que podem envolver cada leitura. O próprio texto e o próprio contexto devem sugerir ao estudioso quais as linhas de seu percurso (GOLDSTEIN, 2006, p.12).

Como parâmetro analítico dos aspectos musicais, esta pesquisa respalda-se no modelo estabelecido pelo musicólogo Jan LaRue (1970) em seu livro *Guidelines for style analysis*, que propõe um método sistemático onde são ressaltados os seguintes aspectos musicais: som, harmonia, ritmo, melodia e crescimento (SHRMC), prescritos em três níveis de dimensões: grandes, médias e pequenas de acordo com a abordagem que se deseja focar. O elemento som diz respeito ao timbre, textura e dinâmica; o elemento harmonia enfoca tonalidades, funções harmônicas, encadeamentos e ritmo harmônico; o ritmo refere-se à métrica, acentuação e proporções; a melodia diz respeito à tessitura, aos movimentos por graus da escala (conjuntos, disjuntos), ao desenho ascendente ou descendente, pontos culminantes, etc. e o crescimento descrito pelo pesquisador refere-se à síntese dos quatro aspectos citados anteriormente, enfatizando em

quantas seções se divide a peça e as peculiaridades de construção e execução encontradas no processo de análise.

Outrossim, com a síntese analítica obtida dos aspectos literários e musicais das canções em estudo se proporá uma sugestão interpretativa. A enunciação do discurso e a maneira que este discurso chegará aos ouvintes dependerão do grau de envolvimento e conhecimento da obra por parte do emissor, no caso, o musicista que almeja interpretar com afinco a canção do compositor Waldemar Henrique.

No que diz respeito ao processo interpretativo da obra de arte, é importante frisar que o mesmo não é fechado. As possibilidades de interpretação e apreciação são inúmeras e não se esgotam ou caducam por conta do tempo. A partir do instante em que o compositor expõe sua criação, ela se torna pública e suscetível de inúmeras interpretações e processos de fruição.

[...] uma obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma seção de efeitos comunicativos de modo que cada possível fruidor possa recompreender (através do jogo de respostas à configuração de efeitos sentida como estímulo pela sensibilidade e pela inteligência) a mencionada obra, a forma originária imaginada pelo autor. Nesse sentido, o autor produz uma forma acabada dentro de si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta [...] (ECO, 2013, p.40).

Assim, o intérprete não é passivo em sua prática de execução. Faz-se necessário que o mesmo tenha consciência do que deseja transmitir como discurso baseando-se em informações históricas, sociais e estéticas da obra e implementando sua marca, sem descaracterizar o trabalho do compositor. O filósofo Umberto Eco (2013) retrata o papel do intérprete como sendo aquele que possui liberdade consciente, é um agente ativo que tem a seu favor uma rede de possibilidades. Porém, não significa indefinição no processo de comunicação, cabe a este concatenar todas as informações extrínsecas e intrínsecas da obra, e atribuir um caminho para que seu discurso seja consciente e convincente.

Baseado nessas discussões é importante que o intérprete da música brasileira tenha uma visão cosmopolita. Tratando-se de uma nação com múltiplas manifestações culturais por conta do processo de colonização é incoerente manter uma visão unívoca no processo interpretativo musical. O apreciador e/ou intérprete da obra de arte teria de se abster de todo sentimento de

subalternidade e estar aberto para o diálogo de experiências e novas possibilidades. Tudo o que foi agregado no processo construtivo cultural do Brasil deve ser levado em consideração. O nacionalismo exacerbado não proporcionaria abertura para o diálogo de experiências, assim como a exaltação de preceitos estabelecidos pelo centro europeu como verdade única não levaria a um bom resultado interpretativo. Assim, propõe-se como caminho de partida, uma abordagem pautada em estudos contextualizados visando à aproximação da obra artística, não no sentido de reproduzi-la com a mesma execução de tempos passados. Uma vez que não se pode voltar fisicamente à época e viver em circunstâncias peculiares. Nesse sentido, o pesquisador/intérprete precisa fazer um trabalho de tradução pautado no ano de execução da obra, no modelo estilístico utilizado pelo compositor, no *locus* (lugar de partida do discurso) e estudar o contexto literário e fonético relacionando-os à música. Pautado nestes parâmetros e livre de padrões canonizados e mecanizados, o executante dará sentido ao seu discurso e terá êxito em sua performance interpretativa.

A análise da canção em estudo tem como fonte a edição prescrita no livro *Canções de Waldemar Henrique*, que se trata da primeira compilação das partituras do compositor subsidiada pela Fundação Carlos Gomes e organizada pelo pesquisador Vicente Salles. De início serão descritas as informações preliminares, seguidas dos aspectos literários, dos aspectos musicais e finalizando com as propostas interpretativas para cada obra.

2 ANÁLISE LITERÁRIA DA CANÇÃO MORENA

Waldemar Henrique da Costa Pereira, maestro, músico, poeta e compositor brasileiro, conhecido como Cancioneiro da Amazônia, por se preocupar em difundir aspectos culturais do norte do Brasil. Escreveu mais de 120 canções. Além destas, compôs suítes para coro, peças para piano, revista, teatro e danças, trilhas sonoras para filmes e diversas harmonizações para motivos folclóricos. É o autor tanto da letra quanto da música da canção Morena, composta em 1930.

Na partitura editada pela Fundação Carlos Gomes (1996), tem-se abaixo do título a indicação entre parênteses Chula Marajoara. Segundo Salles (2007), a Chula é um tipo de dança e gênero de canção popular portuguesa, presente em várias regiões do país, e no Pará especialmente na Ilha de Marajó. O pesquisador ressalta a predominância de cantadores e criadores de chula em toda a região dos campos e fazendas de gado em Marajó. Em sua origem caracterizava-se por

canções que continham desafios como se fossem os repentos e eram entoadas para que as pessoas pudessem dançar em pares. A canção em estudo foi classificada por Vicente Salles como uma quase modinha, inspirada numa chula Marajoara. Waldemar Henrique a compôs quando ainda estava em Belém, baseado em suas vivências na ilha de Marajó, que costumava frequentar ainda criança, em viagens periódicas com seus familiares.

Tabela 01 – Canção Morena.

Letra	Escansão
Deixei cabana	Dei-XEi-ca-BA-(na)
Deixei meu gado	1 2 3 4
Pra ver morena	Dei-XEi-meu GA-(do)
Do meu cuidado	1 2 3 4
Morena bela / Que tanto amei	Pra-Ver- mo –RE- (na)
A fé mais pura/ eu te jurei	1 2 3 4
Eu já fui preso	Do-Meu-cui- DA-(do)
Por uma açucena	1 2 3 4
Só por gostar	Mo-RE-na –BE-(la)
Da cor morena	1 2 3 4
A cor morena	Que- TAN-<u>to</u> a-MEi
É cor de prata	1 2 3 4
A cor morena	A- FÉ-mais- PU-(ra)
É que me mata.	1 2 3 4
	Eu- TE -ju- Rei
	1 2 3 4
	Eu-JÁ- fui- PRE-(so)
	1 2 3 4
	Por- U-ma a- çu- CE-(na)
	1 2 3 4 5
	Só- POR- gos-TAr
	1 2 3 4
	Da-COR-mo-RE-(na)
	1 2 3 4
	A-COR-mo-RE-(na)
	1 2 3 4
	E- COR-de PRA-(ta)
	1 2 3 4
	A-COR-mo-RE-(na)
	1 2 3 4
	É- QUE –me MA-(ta)
	1 2 3 4

Ao observar a tabela acima, têm-se a letra da canção à esquerda dividida em três estrofes, o refrão em negrito e a escansão do poema à direita. Segundo Goldstein (2006, p. 21), “escandir,

significa dividir o verso em sílabas poéticas”, com a finalidade de metrificar e estabelecer o esquema rítmico (E.R). A contagem das sílabas poéticas se detém até a última sílaba tônica do verso. É importante salientar que nem sempre as sílabas poéticas correspondem às sílabas gramaticais. Sendo assim, no processo de escansão de um poema, além da contagem até a última sílaba tônica do verso, existem outras regras que devem ser consideradas, como: juntar vogais átonas consecutivas, se a tônica final de uma palavra for uma vogal seguida de vogal átona, não há fusão, caso a vogal átona vir primeiro que a tônica, estando ambas juntas ou separadas por sílabas, elas se fundem (TINHORÃO, 2010). Assim, como parâmetro didático para as análises, seguir-se-ão as regras prescritas acima. Salientando que a escansão literária pode coincidir ou não com a proposta do texto musicado estabelecido pelo compositor.

Fazendo um panorama geral, o esquema rítmico do poema tem uma cadência: E.R. 4(2-4), ou seja, quatro versos por estrofe (quadra ou quarteto), onde predominam os acentos na segunda e quarta sílabas poéticas. Nota-se que na segunda estrofe, no segundo verso, foge-se um pouco do padrão cadencial que o poeta adotou desde o início. Têm-se então um verso de cinco sílabas (pentassílabo ou redondilha menor), em que os acentos se encontram na segunda e quinta sílaba poética. Também há uma elisão em que se suprime a vogal a que se repete consecutivamente no verso. As rimas que aparecem no texto poético em sua maioria são organizadas de forma intercaladas, geralmente no segundo e quarto verso. Quanto ao nível lexical e sintático o poeta utiliza verbos de ação no tempo pretérito perfeito, do modo indicativo. O sujeito da ação está na primeira pessoa e trata-se de um homem apaixonado. Semanticamente a temática da canção gira em torno dessa paixão. Um cidadão (criador de gado) deixa sua cabana e seu gado por uma mulher, descrita pelo mesmo como Morena. Na primeira estrofe o homem relata suas renúncias em favor da mulher amada, no refrão ele reforça seu amor e lealdade, na segunda estrofe ele descreve estar aprisionado, enamorado pela Morena, comparando-a com a flor de açucena e na terceira estrofe ele enfatiza sua preferência pela cor morena, exaltando a cor típica das mulheres nortistas. Na descrição da paixão pela mulher, observa-se a dualidade de sentimentos, ou seja, uma antítese. Na terceira estrofe o sujeito lírico declara “a cor morena é cor de prata, a cor morena é que me mata”. Ora ressalta-se o prazer, outrora o infortúnio de amar. O conforto e o desconforto, a alegria e as lamúrias. Esse tipo de descrição é peculiar às canções românticas brasileiras.

As canções brasileiras, em sua origem e formação, trazem consigo um caráter nostálgico característico da música urbana portuguesa. Segundo o pesquisador José Ramos Tinhorão, as canções urbanas em Portugal mudaram seu caráter por conta das grandes transformações históricas e sociais ocorridas com o advento das grandes navegações e da indústria. Tais mudanças obrigaram as pessoas a deixar sua vida simples no campo e entrar na competitividade das cidades.

O advento do novo projeto econômico das navegações, ao substituir a rotineira paz dos campos pelo clima competitivo e angustiante das cidades, provocara pois seus reflexos no próprio texto das cantigas: ao contrário do tom alegre do tempo passado, os versos das cantigas revelavam agora as durezas da vida presente (TINHORÃO, 2010, p.20).

Ao colonizar o Brasil, Portugal trouxe como herança as canções à moda portuguesa, que já carregavam essa característica nostálgica. No Romantismo esse caráter pessimista e triste se acentua e se perpetua em outras gerações. É sintomático encontrar na temática das canções do século XX o amor que não se consolidou, a dualidade do prazer e desprazer de amar. Logo, o poema da canção em análise tem esse teor nostálgico, cabendo ao emissor transmitir esse sentimento na enunciação do discurso.

3 ASPECTOS MUSICAIS DA CANÇÃO (SHRMC)

Som (Dinâmica, Agógica, Timbre e Textura)

Na partitura aparecem algumas indicações de dinâmica e agógica. Logo de início, têm-se o *p* (piano) para o acompanhamento pianístico e uma indicação de ritardando ao repetir o período musical no quarto compasso. Quando se inicia a linha vocal repete-se no compasso 13 a indicação ritardando para o acompanhamento e tenuto para o canto, que diz respeito ao prolongamento e/ou ênfase de execução da nota. No refrão a indicação é com *ânimo*, uma vez que o caráter da peça muda. Para finalizar a indicação é *alargando*. Como se trata de uma canção estrófica e com repetições melódicas, é importante que o intérprete faça variações em sua performance a fim de que o discurso não se torne enfadonho. A tessitura da canção se restringe às notas Ré3 ao Mi4, um pouco mais de uma oitava. Logo se trabalha a região média da voz, podendo ser interpretada tanto por vozes masculinas como femininas. Como é típico do gênero Canção, a textura é de melodia

acompanhada. Observa-se que o piano dobra a melodia na maior parte da canção, ou mantém uma textura homofônica dando suporte à melodia.

Harmonia

A tonalidade da peça é Dó menor nas estrofes, modulando para a tonalidade maior -Mi bemol no refrão. Na introdução e estrofes segue-se uma condução do primeiro, quinto e primeiro graus da escala de Dó menor (i, V, i) utilizando-se acordes arpejados, notas de passagem e acordes invertidos. No refrão a tonalidade modula para a relativa maior - Mi bemol. No compasso 23 o acompanhamento executa o acorde de Sol com sétima maior, dominante do tom menor - Dó menor, indicando o retorno à tonalidade inicial para execução das estrofes.

Figura 1 – Morena, compassos 1 a 8.

The musical score for 'Morena' (measures 1-8) is presented in two systems. The first system covers measures 1-4, and the second system covers measures 5-8. The score is in 3/4 time and D minor. The vocal line (Canto) is in the upper staff, and the piano accompaniment (Piano) is in the lower staff. The piano part features arpeggiated chords and a bass line that mirrors the vocal melody. Key annotations include 'Introdução', 'Dinâmica P', 'Cadência da dominante', 'Agógica rit.', and 'Salto de sexta'. Chord symbols i, V, i, i/5, i/3, V/5, and I are indicated below the piano part. The lyrics 'Dei-xei ca- Eu já fui A cor mo-' are written under the vocal line.

Fonte: Fundação Carlos Gomes, 1996, p. 170.

Figura 2 – Morena, compassos 18 a 24.

Refrão: Mudança de tonalidade para Mi bemol

be- la, que tan- to amei, a fé mais pu- ra eu te ju- rei. Mo- re- na

Arpejos

V^{7/5} V I/3 I ii V^{7/5} I

Agógica ↓

2. *allarg.* pu- ra eu te ju- rei. *ao §*

3. *allarg.* pu- ra eu te ju- rei. *Fine* *D.C. al Fine*

allarg. *allarg.* *Fine* *D. C. al Fine*

I V⁷ I

Fonte: Fundação Carlos Gomes, 1996, p. 171.

Melodia

A melodia caminha antecedida por uma figuração anacrústica. A condução melódica sempre começa no tempo fraco do compasso anterior em direção ao primeiro tempo forte do compasso seguinte. O maior salto melódico na linha do canto é uma sexta menor ascendente, posteriormente têm-se os graus de terça, quarta e conjuntos. Nos compassos 18 e 19, (figura 2), é interessante ressaltar o uso de arpejos no acompanhamento pianístico em graus descendentes, dando à linha

melódica um caráter de movimento, uma espécie de diálogo, interação entre o intérprete e o músico que acompanha a canção.

Figura 3 – Morena, compassos 10 a 13.

Fonte: Fundação Carlos Gomes, 1996, p. 170.

Ritmo

O compasso é ternário. A frase principal vem sempre precedida por um grupo de colcheias, ou seja, o motivo rítmico é anacrústico. O valor rítmico predominante é de colcheias. Nas estrofes, a execução é mais densa, devido ao caráter nostálgico já comentado acima, enquanto que no refrão requer um ritmo de execução mais leve e ágil, por conta da mudança de caráter do discurso.

Crescimento

A canção em análise é estrófica, com a estrutura A-B. As estrofes (sessão A) são três, todas em tom menor (Dó menor), dando um caráter de nostalgia e lamúrias. Já na sessão B (refrão), a tonalidade muda para maior (Mi bemol), e o caráter da peça é de prazer e alegria. As repetições ocorridas dentro das estrofes e refrão devem ser estudadas e interpretadas de forma diferenciada para que não se tornem enfadonhas. Logo se sugere menos intensidade na primeira vez que a estrofe for entoada e mais intensidade na segunda vez, (piano/ forte). Não há dificuldades quanto à extensão vocal, uma vez que são utilizadas notas medianas para facilitar a compreensão do texto, e o objetivo principal das canções de Waldemar é a inteligibilidade do discurso e não os aspectos

virtuosísticos do executante. Porém pode haver dificuldades no que diz respeito à técnica vocal, uma vez que, se usa a região de quebra vocal e saltos. Para um soprano que costuma cantar em regiões mais agudas pode ser um entrave, porém é superável.

4 SUGESTÃO DE INTERPRETAÇÃO

A compreensão do tema e oralidade do texto são itens fundamentais para iniciar o estudo interpretativo da peça. Estabelecer o caráter do discurso ajuda o intérprete a tomar uma postura adequada à enunciação do mesmo. A peça tem um caráter nostálgico. Recomenda-se que nas estrofes o intérprete exponha com pesar sua paixão e renúncia, pronunciando bem as palavras e acentuações. Na partitura, há uma indicação de agógica no compasso 13, o *Tenuto*, que diz respeito ao prolongamento de execução da nota. Embora esteja assinalado no início da repetição de cada estrofe, seria mais aconselhável utilizá-lo na última estrofe, juntamente com uma cadência livre, de acordo com a interpretação do musicista. Também como foi descrito na análise literária, a métrica do segundo verso na segunda estrofe foge um pouco da cadência rítmica regular do poema, E.R 4(2-4), ou seja, há um esquema rítmico E.R 5(2-5). Isto pode ser observado na figura 3. Logo, para que não se enverede em erro de prosódia, sugere-se que ao entoar a canção se faça uma alteração rítmica para que a acentuação da palavra combine com a execução rítmica da canção. Na figura 4, há uma proposta de execução do trecho.

Figura 4 – Morena, compassos 10 a 11, sugestão de execução.



Quanto à emissão vocal, sugere-se que se use impostação mediana para se executar a canção. Apesar das canções de Waldemar terem adquirido a nomenclatura de populares e folclóricas, havia um padrão estético e vocal que valorizava a impostação vocal, a dicção, os improvisos e ornamentos peculiares das canções de rádio. Intérpretes como Idália Mara Costa Pereira, irmã de Waldemar, Maria Helena Coelho Cardoso, Maria Monarcha, foram cantoras que

tiveram um caminho de estudos formais em música, porém sabiam incutir em sua forma interpretativa a sutileza de execução das canções de câmara brasileira. Salientando que para o autor da obra em análise, o principal ponto para o êxito interpretativo seria pronunciar bem as palavras.

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

No que concerne à pronúncia da língua padrão para o canto, os intérpretes de rádio no século XX ainda reproduziam padrões do canto italiano, como r rolados e s sibilados. Ao apreciar a audição da canção Morena pela gravadora DEX em 1976, interpretada por Maria Helena Coelho Cardoso, percebe-se claramente a utilização de uma pronúncia mais italianizada. Porém, vale ressaltar, que já foi discutida desde 1937 no Primeiro Congresso da Língua Nacional uma normatização para a pronúncia do português brasileiro cantado (PB). Este congresso teve como objetivo, padronizar a forma de usar a língua brasileira no canto erudito, evitando estrangeirismos e suavizando o problema das variantes da fala dentro do próprio país (regionalismo). Após este primeiro congresso, fortemente influenciado pelas ideologias nacionalistas, outros congressos retomaram o assunto sobre a importância de uma língua padrão na performance artística. Em 2005 foram redigidas as normas de pronúncia do português brasileiro no canto erudito, apresentando propostas mais técnicas, concisas e menos ideológicas comparadas ao congresso de 1937. No século XXI muitos estudiosos e pesquisadores têm se preocupado com o assunto e promovido várias iniciativas retomando os estudos da língua e as mudanças estéticas ocorridas na pós-modernidade. Um dos últimos congressos de relevância dedicados a esta temática, aconteceu em 2012 em Lisboa, e teve como tema A Língua Portuguesa em Música. Pesquisadores como Alberto Pacheco, Martha Herr, Wladimir Mattos, Adriana Giarola, entre outros, trouxeram suas contribuições no campo da performance e estética da música brasileira. Portanto, trata-se de um assunto ainda em discussão, uma vez que a língua é um fenômeno que está em constantes mudanças. Porém, é importante tomar conhecimento sobre os estudos mais recentes sobre o

Português Brasileiro cantado, não como algo fechado e obrigatório, mas como uma ferramenta para o desempenho interpretativo do cantor. Logo, no que diz respeito à emissão das palavras na música Morena, se sugere que a pronúncia seja clara, sem r rolado como, por exemplo na palavra cor- terceira estrofe, sem s sibilado, buscando maior aproximação das mudanças estéticas ocorridas até os dias de hoje.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo analítico com a finalidade interpretativa de canções é um trabalho que abrange estudos epistemológicos em várias áreas da ciência. Dentro de uma canção, encontram-se aspectos sociais, históricos, políticos e econômicos que são importantes para a construção de um processo interpretativo. A execução de uma obra não se assenta apenas em preceitos técnicos cristalizados. Como foi descrito neste trabalho, é possível obter vários olhares, várias experiências estéticas a partir de uma única obra. Porém, é necessário salientar que a proposta interpretativa só se fundamenta com conteúdo. Logo, para o artista que almeja interpretar canções com afinco é desejável que mergulhe no conhecimento da obra, estudando o discurso da canção e tudo o que é inerente ao mesmo. Buscando concatenar informações que enriqueçam a execução da obra.

Em relação à canção Morena, foram levantadas informações como o contexto em que a obra foi escrita, anos 1930; o locus da peça, que se assenta no teor nostálgico inerente à canção brasileira; os aspectos literários (lexical, sintático e semântico) e os aspectos musicais (som, harmonia, melodia, ritmo e crescimento), enfatizando tanto os aspectos formais quanto os aspectos intrínsecos à obra. Diante desse conteúdo levantado, foi possível organizar uma proposta interpretativa, não objetivando reproduzir o que foi realizado por artistas na década de 1930, mas se aproximando da estética empregada naquele momento histórico, a saber, a era do rádio, inculcando elementos da contemporaneidade. Isto é, acompanhando as mudanças ocorridas, principalmente em relação aos aspectos literários e fonéticos da obra no decorrer dos anos. Assim foi possível propor sugestões interpretativas para uma canção formalmente simples, mas de grande conteúdo quando vista e explorada em sua totalidade.

REFERÊNCIAS

ECO, Umberto. **Obra aberta**. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FUNDAÇÃO CARLOS GOMES. **Waldemar Henrique - Canções**. Belém: Secretaria de Estado de Educação, Fundação Carlos Gomes, Imprensa Oficial do Estado, 1996.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, sons e ritmos**. 14ª ed. revisada e atualizada- São Paulo: Ática, 2006.

LARUE, Jan. **Guidelines for Style Analysis**. Nova Iorque: Norton and Company, 1970.

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

RECH, Solange. **Teoria do soneto de Giacomo da Lentini ao século XXI**. Santa Catarina, 2008. Dissertação (Mestrado em Ciências da linguagem). Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp105365.pdf>>. Acesso em: 22 maio 2018.

SALLES, Vicente. **Música e Músicos do Pará**. 2ª ed. rev. e aum. Secult/Seduc/Amu-Pa, Belém, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo; Editora 34, 2010.