Universidade Federal de Pernambuco
Departamento de Música
Licenciatura em Música

Aboio: Elementos para o ensino de canto

Edmilson Bruno do Nascimento

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a conclusão do curso de Licenciatura em Música.

Orientador: Prof. Me. Luiz Kleber Lyra de Queiroz

RECIFE - PE
2022

Aboio: Elementos para o ensino do canto

Edmilson Bruno do Nascimento

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a conclusão do curso de Licenciatura em Música.

Orientador: Prof. Me. Luiz Kleber Lyra de Queiroz

RECIFE - PE

2022

EDMILSON BRUNO DO NASCIMENTO

ABOIO: ELEMENTOS PARA O ENSINO DO CANTO

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação apresentado ao Departamento de Música do Centro de Artes e Comunicação – UFPE, como requisito para a obtenção do título de Licenciado em Música.

Aprovado em: 25 de maio 2022.

Profa. Dra. Doriana Mendes Reis
(Examinador 1)

Prof. PhD. Carlos Sandroni
(Examinador 2)

Prof. Me. Luiz Kleber Lyra de Queiroz
(Orientador)

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a minha mãe, *Lucimar Maria do Nascimento*, pilar da minha vida, que sempre me apoia em todos os momentos...

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, que fez com que meus objetivos fossem alcançados, durante todos os meus anos de estudo, pois sem Ele, não chegaria até aqui;

A minha família querida, em especial a minha mãe, que me apoiou em todos os momentos;

A minha tia Maria José do Nascimento, pelas orações e cuidado de sempre;

Aos meus colegas de curso, com quem convivi intensamente durante os últimos anos, pelo companheirismo e pela troca de experiências que me permitiram crescer não só como pessoa, mas também como formando;

Aos colegas e amigos do Conservatório Pernambucano de Música e do coro sinfônico da Faculdade do Seminário Teológico Batista do Norte do Brasil (FSTBNB);

Aos meus professores, que de forma direta e indiretamente guiaram meu aprendizado e permitiram apresenta um melhor desempenho no meu processo de formação profissional, em especial: Maria Aida Barroso, Flávio Medeiros, Virgínia Cavalcanti, Márcia Rangel, Dierson Torres, Cristiane Galdino, Sérgio Dias, Ana Carolina Couto, Viviane Louro, Luciana Câmara e Daniele Cruz Barros, obrigado por todas as correções e ensinamentos;

A Antônio Barreto, a quem aperreei muito enquanto era coordenador de curso;

À querida pianista Rachel Casado, pelo cuidado e dedicação no trabalho de acompanhamento durante os masterclasses de canto;

Ao meu professor Luiz Kleber Lyra de Queiroz, por ter me aceitado como um de seus alunos e ter sido meu orientador, desempenhando tal função com dedicação e muita amizade;

A todos aqueles que contribuíram, de alguma forma, para a realização deste trabalho;

RESUMO

Este trabalho discute a utilização do repertório nacional como ferramenta para o ensino do canto lírico em escolas especializadas. Identifica os elementos culturais e musicais presentes nas canções brasileiras de câmara compostas sobre a temática do boi (especificamente o aboio) que podem ser utilizados na formação ampla de um cantor lírico. Para tanto, procurou-se definir e contextualizar o aboio dentro da tradição oral; identificar as composições para canto e piano que utilizam a temática do boi, especificamente o aboio e discutir a utilização de seus elementos musicais e culturais no processo de ensino do canto lírico. Na contextualização histórica e definição de aboio destacaram-se as publicações de Mário de Andrade e Luís da Câmara Cascudo, a dissertação de Elvira Gonçalves (2014) sobre as variações da temática do boi na canção de câmara brasileira e a tese de Lenine Santos (2011), que analisa as propriedades pedagógicas da canção brasileira e seleção de repertório para o ensino do canto no Brasil. Metodologicamente, trata-se de uma pesquisa qualitativa, que adota a revisão de literatura.

Palavras-Chave: Aboio; Canção Brasileira de Camara; Música de tradição oral; Ensino do canto lírico.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Artigos publicados em revistas acadêmicas..... 13
Tabela 2 - Trabalhos de Dissertações e Teses 14
Tabela 3 - Livros publicados 15
Tabela 4 - Canções brasileiras com a temática do boi para canto e piano..... 23

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Canto de aboio recolhido por Mário de Andrade em Pernambuco 25
Figura 2 - Três Modos Nordestinos (Reais) 27
Figura 3 - Três Modos Derivados..... 28
Figura 4 - Refrão da canção "Retiradas" (cena nordestina) de Oswaldo de Souza..... 34
Figura 5 - Abertura da canção "Ô, Vaquêro" de César Guerra-Peixe..... 36
Figura 6 - Primeiro momento de vocalização na canção "Ô, Vaquêro" 37
Figura 7 - Primeiro momento de vocalização livre na canção "Ê – Boi" de César Guerra-Peixe 39
Figura 8 - Uso das palavras e expressões de impulso na canção "Ê – Boi"..... 40

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **9**

CAPÍTULO I: ABOIO: O CANTO DO VAQUEIRO NUMA VISÃO HISTÓRICA EM CÂMARA CASCUDO E MÁRIO DE ANDRADE **16**

CAPÍTULO II: ELEMENTOS CULTURAIS E MUSICAIS DOS ABOIOS **21**

2.1 Elemento Cultural: Figura do boi e composições nacionais com essa temática 22

2.2 Elementos Musicais 24

2.2.1 Vocalização e canto melismático 24

2.2.2 Modalismo 27

2.2.3 Articulação 29

CAPÍTULO III: A UTILIZAÇÃO DE CANÇÕES DE CÂMARA COM TEMÁTICA DO ABOIO NO ENSINO DO CANTO 31

3.1 Canção de câmara brasileira e ensino do canto 31

3.2 A temática dos aboios em três canções brasileiras 33

CONSIDERAÇÕES FINAIS **42**

REFERÊNCIAS **44**

ANEXO A - PARTITURA: "RETIRADAS" (OSWALDO DE SOUZA) 46

ANEXO B - PARTITURA: "Ô, VAQUÊRO" (CÉSAR GUERRA-PEIXE) 48

ANEXO C - PARTITURA: "Ê – BOI" (CÉSAR GUERRA-PEIXE) 52

INTRODUÇÃO

Em 2018, dando início aos meus estudos de canto lírico na disciplina de instrumento complementar – canto, do curso de licenciatura em música da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), percebi que conhecia muito pouco do universo de repertório brasileiro de canção de câmara. Interessado cada vez mais pelo repertório nacional e a valorização do canto em vernáculo com seus elementos musicais e culturais que enfatizam nossas tradições e valores, ao longo desses 4 anos de formação, fui identificando que ainda se perpetua o pensamento de supervalorização do repertório estrangeiro no processo de ensino do canto, sendo este considerado o principal meio para a formação de um cantor lírico, resultando numa desvalorização do extenso repertório nacional como ferramenta pedagógica importante para o processo de ensino de canto lírico no Brasil. Lenine Santos (2011) afirma:

> Devemos admitir que hoje, passados tantos anos e tantos acontecimentos musicais, várias experiências importantes tiveram lugar na afirmação do canto nacional, tanto por parte de compositores como de professores de canto e intérpretes. No entanto, muitos daqueles problemas se perpetuam, especialmente em relação à quase completa exclusão do repertório nacional no processo do ensino do canto. (SANTOS, 2011, p. 15).

Este trabalho baseia-se na formação do cantor como resultado de uma "formação ampla", que vai além de simplesmente formar uma voz (técnica vocal), mas que busca olhar primeiro para a cultura que o rodeia, valorizando a importância da canção nacional no seu processo de formação em uma escola de música especializada[1] englobando também sua formação artística. Entendemos essa formação como um conjunto de conhecimentos e práticas que ao longo dos anos são desenvolvidos e vivenciados pelos cantores, que ressaltam os aspectos tradicionais do ensino de canto, assim como incluem outros aspectos alternativos que estão presentes no contexto social, artístico e cultural dos cantores. Um cantor lírico é um artista de palco que para desenvolver a sua profissão precisa lidar com diferentes conhecimentos como literatura, teatro, artes plásticas, entre outras, bem como questões interpretativas, o conhecimento do contexto histórico das obras e do texto, línguas, questões culturais e outros mais.

O pesquisador e educador Keith Swanwick (1937), aponta para a necessidade de se enxergar as manifestações culturais que nos envolvem, o que ele chama de "ambientes culturais

[1] Espaços educacionais de ensino musical como conservatórios e escolas técnicas.

alternativos", como fator importante para a formação do músico em geral, ao ressaltar ser essencial considerar o meio cultural em que somos inseridos na formação ampla do músico, que ultrapassa as barreiras da formação tradicional. Ele afirma:

> Alguns sociólogos têm argumentado que os educadores devem tentar entender a riqueza desses ambientes culturais alternativos e considerá-los não como sendo inferiores às culturas das quais muitos professores emergiram, mas como alternativas importantes (SWANWICK, 1993, p. 26).

Nessa perspectiva, entendemos que o repertório de canções nacionais quando retrata os elementos próprios de sua cultura, cumpre com esse papel importante na reprodução cultural e afirmação social, como também potencializa o desenvolvimento individual dos cantores quanto ao seu processo de formação, ao considerar o valor desses elementos culturais como fatores importantes para a sua formação artística ampla.

Ao iniciar meus estudos em canto lírico tive o meu primeiro contato com a canção de câmara brasileira, onde pude sentir pela primeira vez a "brasilidade" do canto lírico nacional. O canto em vernáculo e os elementos próprios de nossa cultura presentes nas canções nacionais, me fazem sentir "mais brasileiros" ao executá-las. Sobre isso, o musicólogo Vasco Mariz (1921-2017), ao introduzir o seu livro *A canção de câmara brasileira*, cita o "folclorista"[2] Luiz Heitor (1902-1992), onde declara ser na canção "que a música brasileira encontra os seus momentos de mais íntimo e efetivo lirismo, por vezes os seus momentos de mais [pro]funda afirmação nacional" (AZEVEDO, 1947, p. 271 apud MARIZ, 2002, p. 30). Deparando-me com canções de câmara brasileira que utilizam a temática do boi como fonte primária, me interessei em aprofundar esta pesquisa na utilização de aboios, outrora retirados ou inspirados pela tradição oral, agora utilizados em composições nacionais, buscando descobrir que elementos culturais e musicais, presentes nesse repertório, podem ser aproveitados na formação ampla de um cantor lírico.

Outro importante pensador que se debruçou sobre a questão da valorização do repertório Nacional, foi o folclorista Mário de Andrade (1893-1945). Já se passou um século desde que seus pensamentos quanto a desvalorização da "coisa nacional", como ele citava, foram escritos. O musicólogo paulista, que viveu sua vida em prol dos ideais nacionalistas modernistas, escreveu diversas reflexões quanto às ricas possibilidades que a valorização do repertório nacional poderia oferecer para a formação do cantor nacional. No seu *Ensaio sobre a música brasileira*, ele aludia

[2] Termo utilizado na época para definir uma pessoa que é pesquisadora da cultura, que investiga material colhido nas tradições, nos usos e nas artes populares.

a importância de se voltar o olhar para o que era nacional e incentivava os compositores nacionais a compor canções que enriqueciam a cultura brasileira, afirmando:

> São manifestações nacionais que os nossos compositores devem estudar com carinho e das quais, se a gente possuísse professores de canto com interesse pela coisa nacional, podia muito bem sair uma escola de canto não digo nova, mas apresentando peculiaridades étnicas de valor incontestável. Nacional e artístico (ANDRADE, 2006, p. 45).

Com esse pensamento de valorização das manifestações nacionais e suas particularidades nas canções de câmara brasileira, este trabalho se propõe observar a utilização do repertório nacional nesse processo de ensino do canto tendo como objetivo geral: Identificar os elementos característicos das canções de câmara brasileiras que lidam com a tradição oral (especificamente o aboio) que possam auxiliar no processo de formação ampla de novos cantores líricos.

O trabalho busca definir e contextualizar o aboio dentro da tradição oral, apresentando questões sociais, culturais e musicais que estão envolvidas. Identifica os compositores brasileiros que utilizam o aboio como temáticas de suas composições para canto e os elementos introduzidos nas composições como o modalismo, a vocalização e canto melismático, o contexto social, dentre outros, que podem ser trabalhados com o aluno ao se utilizar dessas composições vocais com a temática do boi. Bem como, procura discutir a utilização do repertório brasileiro de câmara que utiliza o aboio como fonte primária, na formação dos cantores líricos, dentro das obras de Oswaldo de Souza (1904-1995) e César Guerra-Peixe (1914-1993).

A justificativa para esse trabalho baseia-se em vislumbrar propostas pedagógicas para o ensino do canto, onde a busca pela valorização do que é produzido ao nosso entorno, a cultura que nos rodeia e os benefícios que podemos extrair ao inserirmos esses elementos na nossa formação como músicos, são a base para essa formação do cantor lírico. Sobre esse ponto, a educadora musical Violeta Hemsy de Gainza (1929), afirma:

> O pedagogo contemporâneo, (...) objetiva que o processo educativo-musical se realize de **dentro para fora**. Sua maior responsabilidade consistirá, pois, em **resgatar e integrar todos aqueles aspectos musicais e individuais que foram descuidados pela educação tradicional** (GAINZA, 1988, grifo nosso).

O presente trabalho traz reflexões de autores, que valorizam a importância da utilização repertório nacional e que utiliza a tradição oral como matéria prima (especificamente o aboio), no processo pedagógico de uma formação ampla de um aluno de canto lírico.

No primeiro capítulo, buscamos contextualizar o aboio dentro de suas origens, na tradição oral, trazendo pensamentos contrastantes de dois autores importantes, da primeira metade do século XX,

que dialogam sobre o conceito de aboio, sendo eles: Andrade (2002a, 2002b, 2006, 2016) e Cascudo (2005). Além disso, trazemos um pouco do contexto histórico sobre a utilização da temática do boi e suas variações, a partir dos pensamentos do compositor Guerra-Peixe (2007).

No segundo capítulo, identificamos os elementos culturais e musicais como o modalismo, as vocalizações e canto melismático, o ritmo característico dos aboios, o contexto social em que está inserida a composição, dentre outros aspectos, que se pode levar em consideração no processo de formação ampla de um cantor. Além disso, trazemos uma lista de composições nacionais para canto e piano que utilizam a temática do boi como fonte de inspiração, dialogando com autores como: Elvira Gonçalves (2014) com sua pesquisa relacionada a cultura e folclore brasileiro, explorando questões em sua dissertação de mestrado sobre variações da temática do boi na cultura brasileira, especificamente na canção de câmara brasileira.

No terceiro capítulo, discutimos a utilização da canção de câmara brasileira no ensino do canto lírico e a valorização desse repertório nacional, especificamente os que utilizam a temática dos aboios como fonte primária e formação ampla dos cantores líricos brasileiros quando se apropriam da cultura que os cercam. Finalmente, exibimos trechos de três canções brasileiras, que transportando os elementos dos aboios presentes na tradição oral para uma linguagem erudita, podem ser aproveitadas na formação artística dos cantores líricos. Nesse último capítulo, dialogamos com Lenine Santos (2011) que em sua tese de doutorado "O canto sem casaca" defende a utilização da canção brasileira como material pedagógico apropriado para o ensino de canto lírico no Brasil.

Metodologicamente, esta é uma pesquisa qualitativa, que será elaborada adotando a revisão de literatura. Esta revisão é delimitada por textos publicados num recorte temporal de 2000 a 2021, utilizando obras anteriores apenas de autores de grande referência "histórica" como livros e artigos de Mário de Andrade, Luís da Câmara Cascudo e César Guerra-Peixe.

Para essa pesquisa bibliográfica realizada, que resultou num levantamento de trabalhos publicados sobre a temática do aboio, utilizei como palavras-chaves: "aboio", "canto de vaqueiro" e "temática do boi", iniciando as buscas primeiro na plataforma de pesquisa do Google acadêmico, e posteriormente em bancos de dados, periódicos CAPES[3] e em revistas como ABEM, OPUS (ANPPOM), Imburana (UFRN), Miscelânea (UNESP), OuvirOuVer (UFU) e bancos de teses e dissertações de universidades brasileiras.

[3] Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

A partir do levantamento inicial de publicações sobre o tema foco deste trabalho (aboio), cataloguei em tabelas, os principais trabalhos encontrados (artigos, teses e dissertações)[4], que abordam o aboio na área de música ou que fazem menção dessa prática da tradição oral no escopo da pesquisa. De igual modo, menciono os livros encontrados ao longo da pesquisa feita na plataforma Pergamum ligado ao sistema integrado de bibliotecas (SIB) fornecida pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e na plataforma do Google Acadêmico. Estas tabelas servem de guia e resumo do que foi encontrado, separada em três partes:

1. Catalogação dos artigos publicados em revistas acadêmicas a partir da revisão de literatura (Tabela 1);
2. Catalogação dos trabalhos de dissertações e teses que foram encontradas com a mesma temática (Tabela 2);
3. Catalogação dos livros sobre essa temática encontrados durante a pesquisa (Tabela 3);

Tabela 1 – Artigos publicados em revistas acadêmicas

TÍTULO DO ARTIGO	AUTOR	ANO	REVISTA
O lamento do cantador	BARONGENO, Luciana.	2007	OuvirOuVer (UFU)
O Aboio e a Toada como Práticas Musicais na Festa do Vaqueiro: um trabalho realizado pelo Grupo de Pesquisa "Manifestações Musicais de Sergipe" através do PIBID	HARDER, Rejane; PEREIRA, Magno de Jesus; SANTOS, Cleidivan dos.	2013	ABEM (Anais)
O Aboiador	CASCUDO, Luiz da Câmara.	2014	Imburana (UFRN)
ABOIO: O canto melódico do vaqueiro	FERREIRA, José Luiz.	2014	Imburana (UFRN)
Música Brasileira	ANDRADE, Mario de.	2016	Imburana (UFRN)
ABOIO: Poesia e canto no compasso do gado	MEDINA, Maria de Fátima R; MEDINA, Maria Aparecida da R.	2017	Miscelânea (UNESP)
Terça neutra: um intervalo musical de possível origem árabe na música tradicional do nordeste brasileiro.	FIGUREIREDO, Fábio Leão; LÜHNING, Ângela Elisabeth.	2018	OPUS (ANPPOM)

Fonte: Elaboração própria.

[4] Todos os títulos destacados em **negrito** nas tabelas foram citados neste trabalho.

Tabela 2 - Trabalhos de Dissertações e Teses

TÍTULO DISSERTAÇÃO/TESE	TIPO	AUTOR	LOCAL	ANO
ABOIO, o canto que encanta: uma experiência com a poesia popular cantada na escola.	Dissertação de mestrado	MAURÍCIO, Maria Laura de Albuquerque.	UFPB	2006
O espírito da canção: ensaio de interpretação a partir da obra de Mário de Andrade	Dissertação de mestrado	BARONGENO, Luciana.	USP	2008
Paisagismo musical no nordeste brasileiro em quatro canções de Oswaldo de Souza: uma abordagem analítico-interpretativa	Dissertação de mestrado	CASTRO, John Kennedy Pereira de	USP	2010
De Petrópolis a Passárgada - o cancioneiro de Guerra-Peixe: contextualização, processo criativo e análise.	Tese de doutorado	NONNO, Joaquim Inácio de.	UNICAMP	2012
O léxico do ciclo do gado de Garanhuns	Dissertação de mestrado	TAVARES, Helenita B. de Carvalho	UFPB	2013
Variações da temática do Boi na canção de câmara brasileira	Dissertação de mestrado	GONÇALVES, Elvira Regina Rebelo.	ESMAE (Portugal)	2014
Aboio no sertão paraibano: um canto no trabalho, um trabalho no canto.	Dissertação de mestrado	MENDES, Adriano Caçula.	UFPB	2015

Fonte: Elaboração própria.

Tabela 3 - Livros publicados

TÍTULO	AUTOR(ES)	LOCAL	EDIÇÃO	ANO	COMPLEMENTO
As melodias do Boi e outras Peças	ANDRADE, Mário de.	Belo Horizonte, MG.	2ª ed. Itatiaia	2002	Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga.
Os Cocos	ANDRADE, Mário de.	Belo Horizonte, MG.	2ª ed. Itatiaia	2002	Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga.
Vaqueiros e Cantadores	CASCUDO, Luiz Camara.	São Paulo, SP	1ª ed. Global	2005	
Ensaio sobre a Música Brasileira	ANDRADE, Mário de.	Belo Horizonte, MG.	4ª ed. Itatiaia	2006	
Estudos de Folclore e música popular urbana	GUERRA-PEIXE, César.	Belo Horizonte, MG.	1ª ed. UFMG.	2007	Organização, introdução e notas de Samuel Araújo.
Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz	MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de.	Rio de Janeiro, RJ.	1ª ed. 7 Letras	2008	
A música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República	MELLO, Guilherme Theodoro Pereira de.	Salvador, Bahia.	4ª ed. EDUFBA	2019	Pesquisa bibliográfica e edição crítica por Gustavo Frosi Benetti.

Fonte: Elaboração própria.

A partir desse levantamento de publicações sobre a temática do boi, selecionamos alguns trabalhos relevantes que foram mencionados ao longo deste TCC. Os artigos e livros mais relevantes nesta pesquisa, foram os do Mário de Andrade, Luís de Câmara Cascudo e César Guerra-Peixe. Dentre as dissertações e teses apresentadas, os trabalhos de Castro (2010); Nonno (2012); Tavares (2013) e Gonçalves (2014), são os que mais contribuíram na pesquisa.

CAPÍTULO I: ABOIO: O CANTO DO VAQUEIRO NUMA VISÃO HISTÓRICA EM CÂMARA CASCUDO E MÁRIO DE ANDRADE

Neste capítulo, discutiremos o aboio, sua definição e características dentro da tradição oral, trazendo pensamentos contrastantes de dois autores do início do século XX[5], o musicólogo modernista Mário de Andrade e o folclorista Câmara Cascudo em publicações. Além disso, traremos um pouco do contexto histórico sobre a utilização da temática do boi e suas variações na sociedade, como o canto de trabalho dos aboiadores, enfatizando os da região pernambucana, partindo do pensamento do compositor César Guerra-Peixe, que menciona a presença marcante do aboio no estado de Pernambuco em seu artigo "Variações sobre o boi" de meados da década de 1950, organizado por Samuel Araújo, no livro: *Estudos de Folclore e música popular urbana* (2007).

O aboio é um tipo de canto de trabalho situado no imaginário do povo brasileiro e presente no seu contexto cultural através da tradição oral, sendo esse canto bastante peculiar pelo seu teor melódico e melancólico, usado por marrueiros[6] para a apartação e excitação na condução do rebanho por meio do pastoreio. Mário de Andrade nos informa que "chamam de 'aboio' ao grito [canto] do vaqueiro excitando a boiada. É costume explicar que os gritos [cantos] animam o boi. É palavra mais ou menos conhecida por todas as partes do Brasil onde tem pastoreio" (ANDRADE, 2016, n.p.)[7].

Grande parte dos pesquisadores sobre o assunto, referem-se ao aboio, como um canto sem versos, sem palavras, enfatizado por sua vocalização, característico das regiões de Minas Gerais até Rio Grande do Sul, todavia, é no Nordeste brasileiro que mais fortemente é conhecido. Complementando esse pensamento, ao mencionarmos esse canto vocalizado, sem palavras, Andrade (2016, n.p.), nos informa a existência de aboios com a presença de pequenos versos: "É mesmo no Nordeste que o aboio se desenvolveu musicalmente tanto que dá cantigas às vezes completas e longas, ora perfeitamente estróficas, ora na forma de recitativos livres e compridos."

Esse canto que, antes de tudo, é permeado por "vocalizações oscilantes" entre vogais, normalmente era acompanhado por palavras e expressões de impulso em suas finalizações, a

---

[5] Por não ter encontrado nenhum trabalho mais recente que fale sobre o conceito de aboio na área de música.

[6] Forma como eram chamados os primeiros vaqueiros. Para mais, ver: Helenita Tavares (2013, p. 140).

[7] Série de quatro artigos publicados por Mário de Andrade no jornal natalense: A República, no ano de 1928. Os quatro artigos estão contidos no texto "Música brasileira (Palestra, com coros pelo Orphepn Piracicabano, recitada na Cultura Artística de Piracicaba)" - Diário Nacional, São Paulo, 28 jun. 1928, sem paginação.

exemplos de “Êh, boi!”, “Ôh, dá!”, dentre outras. No contexto desse discurso, o aboiador utiliza várias notas na mesma sílaba ou vogal, o que se aproxima de um canto melismático e litúrgico bastante característico na música modal, Andrade nos diz: “É uma espécie de canto de padre na missa, quando faz aquelas voltas apenas com sons[8]” (ANDRADE, 2002a, p. 55) porém, são manifestações muito diversas.

Esse canto melancólico, que traz vida ao trabalho do vaqueiro na apartação do gado, normalmente faz menções sobre a vida do próprio vaqueiro, do seu trabalho na condução do aboiado, histórias de sua própria região e contexto social, como também a manifestação de sentimentos profundos e originais a respeito do próprio aboiador.

Luís da Câmara Cascudo (1898-1986) em seu livro *Vaqueiros e Cantadores*, chama atenção para algumas características desses cantadores, começando por afirmar que esses grandes cantadores nordestinos, outrora em sua maioria analfabetos, não se comparam com aqueles “(...) famosos trovadores da Idade Média, príncipes e cavaleiros armados em justas e usando na chapa do escudo, a honra de brasões dados pela mão do rei (...)” (CASCUDO, 2005, p. 128). Em contrapartida a esses trovadores da idade média, que faziam parte da classe dominante, que eram letrados e possuíam habilidades no tocar e cantar, o folclorista começa a analisar o tipo de canto utilizado pelos vaqueiros nordestinos, afirmando que esses cantadores, iletrados em sua maioria, não possuem em seu canto nenhuma sonoridade, nenhuma delicadeza, nenhuma nuança, ausência total de tons graves, e segue afirmando:

> É uma voz dura, hirta, sem maleabilidade, sem floreios, sem suavidade. Cantam soltamente, quase gritando, as veias entumecidas pelo esforço, a face congesta, os olhos fixos para não perder o compasso, não o compasso musical que para eles é quase sem valor, mas a cadência do verso, **o ritmo, que é tudo**. Nenhuma preocupação de desenho melódico, de música bonita. Monotonia. Pobreza. Ingenuidade. Primitivismo. Uniformidade. (CASCUDO, 2005, p. 132, grifo nosso).

A partir dessa crítica ao tipo de canto utilizado por esses cantadores nordestinos, observamos que Câmara Cascudo, tenta analisar a cantoria dos nordestinos por alguns padrões de canto que não condizem com a realidade social do vaqueiro aboiador do sertão do nordeste brasileiro. A partir disso, Andrade (2002) escreve um artigo para o Mundo Musical do jornal “Folha da Manhã" em São Paulo (1994), intitulado, “O canto do cantador”, em contrapartida ao que Cascudo profere, defendendo agora esse canto natural. Ele declara:

---

[8] Melismas.

> O cantador tem naturalmente uma voz aberta, mais desgastada pelo álcool que pela falta de empostação. Está claro que quem sai do concerto ou do teatro de ópera, tem que se acostumar primeiro a ouvir o cantador dentro do seu meio natural que é o ar livre. Mas, liberto do preconceito do belcanto [sic] europeu, encontra toda uma timbração e todo um estilo de cantar cheios de beleza. (ANDRADE, 2002b, p. 381).

Após esse comentário, onde expõe o preconceito de quem tenta analisar essa manifestação "folclórica" espontânea, sob um ponto de vista eurocêntrico, Mário de Andrade segue falando do contato que teve com cantadores nordestinos e sua riqueza de texturas no tipo de canto e da maneira de como eles cantavam, salientando que "o belcanto [sic] europeu só pode servir de padrão de julgamento para... o belcanto [sic] europeu" (Andrade, 2002b, p. 383).

A valorização da clareza do texto pela simplicidade melódica, no canto de aboio com versos, também é explicada por Mário de Andrade, refutando Câmara Cascudo, ao referir-se como um canto monótono, primitivo, pobre etc.

> A monotonia da linha facilita e torna mais clara a enunciação dos textos, em cantos em que importa muito o entendimento da palavra, como é o caso dos romances, das baladas, dos desafios. E por outro lado a monotonia musical acarreta um apassivamento do ouvinte, muito próprio para ele aceitar esses textos que escuta. (ANDRADE, 2002b, p. 383).

Andrade, em outro texto ainda observa a questão prosódica desses cantadores nordestinos e a natureza musical dessa "fala" brasileira, mencionado também sobre a liberdade desse tipo de canto:

> Os cantadores se aproveitando dos valores prosódicos da fala brasileira tiram dela elementos específicos essenciais e imprescindíveis de ritmo musical. E de melodia também. (...) E quanto à peça nordestina ela se apresenta muitas feitas com uma rítmica tão subtil [sic] que se torna quase impossível grafar toda a realidade dela. (...) porque não é apenas prosódica. Os nordestinos se utilizam no canto dum *laisser aller*[9] contínuo, de fetitos surpreendentes e muitíssimas vezes de natureza exclusivamente musical. (ANDRADE, 2006, p. 19).

Para além da prosódia, Andrade (2006, p. 19) ainda menciona que muitos desses cantos de tradição oral, incluindo o aboio, embora às vezes sujeitando-se a quadraturas do discurso melódico, funcionam como verdadeiros recitativos, valorizando muitíssimas vezes a questão rítmica como salienta o Cascudo, em contraposição às questões melódicas.

A partir dessa discussão, obtivemos um pouco da definição de aboio dentro da tradição oral e suas características. Retomaremos mais à frente as definições e ideias apontadas por Andrade e Cascudo, para discutirmos como esses elementos culturais e musicais, podem ser usados no processo de ensino e formação do cantor lírico.

---

[9] Tradução livre como um ***deixar ir***, no sentido de liberdade prosódica.

César Guerra-Peixe, durante sua estadia no estado de Pernambuco, onde trabalhou como arranjador na Rádio Jornal em Recife, entre os anos de 1948 e 1950, também desenvolveu pesquisa sobre o folclore nordestino, publicando mais de trinta artigos posteriormente, fortemente influenciado pelos ideais nacionalistas e modernistas de Mário de Andrade.

Sobre nossa temática principal, Guerra-Peixe menciona em seu artigo "Variações sobre o boi" (1954), que o boi é um dos animais que mais contribuiu para a construção do folclore brasileiro. Ele menciona que essa mesma temática aparece em algumas de nossas histórias tradicionais e no cancioneiro popular, neste último assumindo um papel de maior relevância e destaque (GUERRA-PEIXE, 2007, p.125). A prática do aboio, segundo Guerra-Peixe, é existente em vários países, porém no Brasil, é fortemente abundante, apesar de manter certos traços portugueses[10], tendo já sofrido diversas modificações ao longo dos anos.

Em seu texto, o autor menciona que nas cidades em que o progresso da urbanização avança, não é mais comum se ouvir o aboio, sofrendo um apagamento gradativo, no entanto podia-se observar alguns resquícios na capital pernambucana, no bairro de Peixinhos (Olinda), quando o tangirim (tangedor), caminha com o gado em direção ao matadouro daquela localidade, limitando seu canto à sílaba "Ei", com melodia razoavelmente desenvolvida. Quando por alguma circunstância durante o trajeto, a boiada se desconjuntura, para reorganizar o gado, o aboiador emite sons a uma certa altura escalar, mesmo que não intencionalmente, observando uma unidade rítmica ao pronunciá-las, utilizando sílabas como "Oda!... Ou!..." (GUERRA-PEIXE, 2007, p. 125).

Segundo o autor, é mesmo no interior do estado de Pernambuco que o aboio não é limitado a poucas sílabas, pois os vaqueiros introduzem versos criados na medida que vão aboiando, normalmente utilizando quadras tradicionais da tradição oral. No texto, ele afirma: "Como em Portugal um vaqueiro, ao cantar o aboio (...) inseriu-lhe a seguinte quadra conhecida no Brasil, apenas acrescentando ao final a expressão: 'meu boi':

> Por detrás da serra
> Passa boi, passa boiada,
> Também passa a moreninha
> Dos cabelos cacheado,
> Meu boi!..."
> (GUERRA-PEIXE, 2007, p.127).

[10] Segundo pode-se deduzir, herdamos de Portugal, onde essa prática subsiste na região do Minho, como afirma Guerra-Peixe (2007, p. 125).

Cada vaqueiro possui um canto próprio, como também não é raro adotar-se um que já conhecia e gostava. Nos momentos das grandes junções de gados de diferentes fazendas, no momento de separar o gado, o aboio cantando era a ferramenta usada, segundo o autor:

> (...) nas grandes fazendas do alto sertão pernambucano os aboios são tradicionais, apresentando a singularidade de serem uma espécie de marca sonora do território em que são cantados. Ou melhor, como o território, o aboio é uma curiosa 'propriedade' do fazendeiro… Isso justamente porque, não havendo cercado, é necessário que a boiada atenda a um aboio certo, a fim de que não se misture com a da fazenda anexa (GUERRA-PEIXE, 2007, p. 127).

O gado domesticado com o aboio do seu vaqueiro, mesmo passando longos períodos sem ter contato com pessoa alguma, reconhecem somente o canto do seu vaqueiro. Da mesma forma, se o vaqueiro de uma fazenda precisa ser substituído, por qualquer motivo que seja, o substituto deve aprender a cantar o aboio característico da fazenda, emitindo a mesma interpretação que o antigo vaqueiro fazia, correndo risco de rejeição e até mesmo sofrer a fúria da boiada, segundo Guerra-Peixe (2007, p. 128). Por fim, entendemos a tamanha responsabilidade do vaqueiro aboiador ao produzir seu canto de forma correta.

A partir desses dois pontos de vista trazidos pelos autores Mário de Andrade e Câmara Cascudo, observamos que mesmo entre os intelectuais modernistas do início do século XX, temos a presença de pensamentos divergentes quanto à qualidade musical do tipo de canto produzido pelos cantadores e vaqueiros nordestinos. Identificamos através das narrativas a prática do aboio no estado de Pernambuco da metade do século XX seu gradativo apagamento em detrimento ao processo de urbanização, segundo Guerra-Peixe (2007, p. 125). Para a pesquisadora alemã Regine Allgayer-Kaufmann, o canto de aboio, já no final do século XX, vinha perdendo seu espaço como canto de trabalho junto a mudança socioeconômica do Brasil e sua urbanização, subsistindo ainda em ocasiões festivas como vaquejadas, dentre outras. A autora também menciona sobre a mistura dos aboios com versos. Ela afirma:

> Originalmente, o aboio era um grito simples, mas característico. Seu principal objetivo era a comunicação entre o gado e os pastores, assim como a comunicação entre os pastores, que eram chamados de vaqueiros. Entretanto, recentemente o aboio em versos se fundiu com poesia, e em particular com a arte da improvisação de versos que é difundida e muito apreciada na região [nordestina]. A análise melódica revelou que o aboio é baseado na escala [modal] mixolídia, a poesia é uma estrofe de seis linhas com sete sílabas chamadas sextilhas. Devido à mudança socioeconômica, a criação de gado não é mais o fator econômico dominante e, portanto, o canto do aboio tornou-se raro na vida cotidiana. No entanto, ele ainda pode ser ouvido quando as pessoas se sentam juntas depois do trabalho ou no fim de semana por ocasião de uma vaquejada, uma festa que ainda acontece nos

> antigos pastos do nordeste do Brasil. (ALLGAYER-KAUFMANN, 1987, n.p., apud GONÇALVES, 2014, p. 13, tradução nossa).[11]

Percebemos hoje, que a prática do canto de aboio, subsiste através de poucos vaqueiros que mantém a tradição nordestina viva. Em algumas regiões que existem os encontros de vaquejadas, podemos ver um pouco do contexto social em que esses cantos são utilizados, não como um canto de trabalho, mas sim, como uma manutenção da tradição oral e da poesia, ressaltando o lado artístico e social dessa tradição[12].

CAPÍTULO II: ELEMENTOS CULTURAIS E MUSICAIS DOS ABOIOS

Neste capítulo identificamos de forma breve, os principais elementos culturais e musicais presentes nos aboios recolhidos da tradição oral, que se pode levar em consideração no processo de formação artística ampla de um cantor, ao estudar algumas peças do repertório de aboios transportado para a canção de câmara brasileira. Também apresentamos, como exemplificação, uma tabela de composições nacionais para canto e piano que fazem uso dessa temática do boi encontradas ao longo da pesquisa para este trabalho.

A utilização desses elementos, acabam por reafirmar o papel de reprodução cultural e afirmação social dentro da sociedade. Um artigo publicado na revista "*La Revue musicale"*, pelo compositor e musicólogo Darius Milhaud (1892-1974), francês que viveu no Brasil entre os anos de 1917 e 1919, nos traz uma ideia sobre o pensamento da época que antecede a primeira fase do movimento modernista no Brasil. Nessa época a desvalorização da cultura nacional nas composições musicais era bastante acentuada, caracterizando a produção musical brasileira como um reflexo do que já havia sido feito na Europa. Milhaud afirma:

> (...) é lamentável ver que todas as composições de compositores brasileiros, desde obras para música de câmara, até as obras sinfónicas do sr. [Alberto] Nepomuceno, as obras do sr. [Henrique] Oswald, as sonatas impressionistas do sr. [Oswaldo] Guerra e as obras

[11] Originally the aboio was a simple but characteristic shout. Its main objective was the communication between the cattle and the herders as well as the communication among the herders which are called vaqueiros. However, recently the aboio in verses has melted with poetry - and in particular with the art of vers improvisation which is widespread and highly appreciated in the region. The melodic analysis brought forth that the aboio is based on the mixolydic scale, the poetry is a six line stanza with seven syllables called sextilha. Due to socio economic change cattle herding not any longer is the dominant economic factor and hence singing the aboio has become rare in everyday life. However, it still can be heard when people sit together after work or in the weekend on the occasion of a vaquejada, a festivity which still takes place in the former grazing grounds of northeast Brazil.

[12] Sobre isso, ver: Aboio, a arte que sobrevive. Diário de Pernambuco: impresso. Recife/PE. 27 de setembro de 2014. Disponível em: http://www.impresso.diariodepernambuco.com.br/noticia/cadernos/vidaurbana/2014/07/aboio-a-arte-que- obrevive.html Acesso: 03 de Abril de 2022.

> orquestrais do sr. [Heitor] Villa-Lobos (um jovem de temperamento robusto e cheio de audácias), sejam um reflexo das diferentes fases que vivenciamos na Europa desde Brahms a Debussy **e que o elemento nacional não seja expresso de uma forma mais viva e original. A influência do folclore brasileiro, tão rico em ritmos e linhas melódicas únicas, só raramente é ouvida e sentida nas obras dos compositores do Rio de Janeiro.** Quando uma dança popular é utilizada numa obra musical, este elemento autóctone é deformado porque o autor só o vê sob a lente de Wagner ou Saint-Saëns, se o autor tiver 60 anos e sob a lente de Debussy, se o compositor tiver 30 anos. Seria desejável que os músicos brasileiros compreendessem a importância dos compositores de tangos, maxixes, sambas e cateretês como [Marcelo] Tupynambá ou o talentoso Ernesto Nazareth. A riqueza rítmica, a fantasia, a animação, a invenção melódica e a imaginação prodigiosa, todas essas características encontradas nestes dois, fazem deles a joia da arte brasileira (MILHAUD, 1920, p. 60-61 apud CAICEDO, 2004, p. 98, grifo nosso).

Com isso, vemos a importância de refletir sobre esses elementos característicos de nossa cultura, especificamente os que estão presentes nos aboios, e no que eles podem contribuir para ensino e formação dos cantores líricos. Identificamos a seguir esses elementos:

2.1 Elemento Cultural: Figura do boi e composições nacionais com essa temática

Como já mencionamos anteriormente, uma das figuras que mais contribuiu para a construção da tradição oral e consequentemente para a música popular a ela ligada, com forte teor identitário da cultura brasileira, é a figura do boi. Segundo Souza (2003, p. 17);

> A análise das representações coletivas brasileiras revelara a Mário de Andrade que o boi era 'o bicho nacional por excelência' e se encontrava referido de norte a sul do país, tanto nas zonas de pastoreio como nos lugares sem gado. Ocorria em todas as manifestações musicais do populário: 'na ronda gaúcha, na toada de Mato Grosso, no aboio do Ceará, na moda paulista, no desafio do Piauí, no coco norte-rio-grandense, na chula do Rio Grande e até no maxixe carioca'. Num país sem unidade e de grande extensão territorial, 'de povo desleixado onde o conceito de pátria é quase uma quimera', o boi — ou a dança que o consagra — funcionava como um poderoso elemento 'unanimizador' dos indivíduos, como uma metáfora da nacionalidade.

A apropriação erudita de elementos presentes na tradição popular, é uma prática comum de diversos compositores no mundo. A figura do boi, foi uma dessas temáticas aproveitadas pelos compositores brasileiros em suas composições, que resultou em canções de câmara. No Brasil, essa apropriação teve início no final do século XIX, segundo Monteiro e Dias (2010):

> Na música erudita, a apropriação do popular buscando a consolidação de uma escola nacional de composição já se delineava na 'Série Brasileira' de Alberto Nepomuceno, suíte sinfônica escrita entre 1888 e 1896 a partir de temas e estruturas melódico-rítmicas de músicas tradicionais brasileiras. Nas primeiras décadas do século XX, no contexto do movimento modernista, os compositores da Escola Nacionalista pensam a criação musical a partir de matéria-prima fornecida pelas músicas populares tradicionais. (MONTEIRO; DIAS, 2010, p. 349)

Gonçalves (2014), falando sobre a utilização da temática do boi na canção brasileira, afirma:

> (...) na canção de câmara brasileira, a temática do Boi foi escolhida por muitos compositores eruditos brasileiros para tema de suas obras. O Boi, representado fortemente no cotidiano rural, no imaginário popular e na cultura folclórica do Brasil, é representado na cultura musical erudita brasileira, e no repertório da canção de câmara brasileira. (GONÇALVES, 2014, p. 8).

A partir disso, mostramos abaixo, a Tabela 4 com algumas canções brasileiras para canto e piano, encontradas na pesquisa deste trabalho, que fazem uso da temática do boi.

Tabela 4 - Canções brasileiras com a temática do boi para canto e piano

COMPOSITOR	TÍTULO	POEMA	DEDICAÇÃO	ANO
HEITOR VILLA-LOBOS	Canção do Carreiro (Canção de um crepúsculo caricioso)	Próprio Compositor sobre "temas selvagens dos boiadeiros e carreiros, entre os índios e mamelucos do Brasil"	Para Ribeiro Couto	1926
WALDEMAR HENRIQUE	BOI-BUMBÁ Batuque Amazônico	Próprio compositor	-	1934
	Meu "Boi" Vai-se Embóra	Próprio compositor sobre "motivos populares de Bumba em Belém-Pará"	A Mlle. Thereza Coutinho de Oliveira	1936
HELZA DE CORDOVILLE CAMÊU	Três números de Bumba-meu-Boi *Boi-ê* *Aboio* *Meu Guriabá* (Harmonização)	-	-	1952
OSWALDO DE SOUZA	RETIRADAS: Cena nordestina	Próprio compositor	Ao Dr. Antonio de Souza	1955
CÉSAR GUERRA-PEIXE	Ê – Boi!	Célio Rocha (pseudônimo do autor)	A Madalena Lébeis	1956
	Ô, Vaquêro	Tema de Côco-de-aboio recolhido no Recife	À Roberto Miranda	1957

	Carreiros (3 canções)	Jayme Griz (1900-1981)	À Alicia Ribeiro	1995
ERNANI BRAGA	ABÔIO: Toada de boiadeiros do sertão cearense	Próprio compositor	Para Maria Kareska	-
	Meu Boi Barroso Cancioneiro Gaúcho	Próprio compositor	-	-

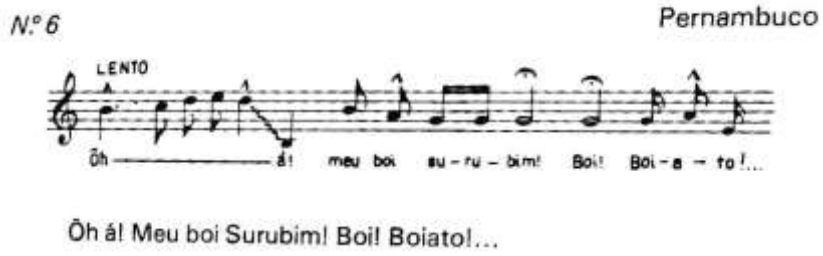
Fonte: Elaboração própria.

Dentre essas canções encontradas, que mencionam a temática do boi, quatro fazem menção ao canto de aboio: “Retiradas” (Oswaldo de Souza); “Ê-Boi”, “Ô, Vaquêro” (César Guerra-Peixe) e “Aboio” (Ernani Braga). As outras mencionam a figura do boi em outros contextos, como a manifestação cultural do Bumba-meu-boi, dentre outras. As três peças, harmonizadas por Helza Camêu, estão citadas a partir de uma menção feita no catálogo “*Cadernos musicais Brasileiros - vol. 3”* (UFMG).

2.2 Elementos Musicais

2.2.1 Vocalização e canto melismático

Um dos primeiros elementos musicais que identificamos nesses cantos, é a presença marcante da vocalização. Segundo Andrade (2002a, p. 54) esse canto, antes de tudo, “é uma vocalização oscilante entre as vogais *A* e *Ô”*. A Figura 1, apresenta um exemplo dessa vocalização recolhida por Mário de Andrade.

Figura 1 - Canto de aboio recolhido por Mário de Andrade em Pernambuco

Ôh á! Meu boi Surubim! Boi! Boiato!...

Fonte: Andrade (2002a, p. 55).

Uma das finalidades para a vocalização estar presente no canto de aboio, é trazer a "melancolia" do aboiador, mencionada pelos pesquisadores, conservando o conceito individualista do vaqueiro, cantado em solo e que variava muito de engenho para engenho, onde cada aboiador possuía seu canto e melodia própria, como afirmava Andrade (2002a, p. 54).

Essa vocalização embora sujeitando-se às quadraturas do discurso melódico, permitem uma maior liberdade ao canto do aboiador, da mesma forma, o canto dos aboios com versos, quando valoriza os elementos do texto declamado em contrapartida a métrica do compasso, fortalece essa ideia de liberdade no canto.

O texto declamado, no seu conceito formal, é justamente a forma na qual o cantor usa o tempo da fala e não o da música. O discurso melódico visa se aproximar ao máximo das inflexões e cadências[13] de uma recitação, resultando num meio termo entre o canto e a fala, o mesmo que percebemos no canto dos aboiadores. Para além disso, esse canto carrega dentro de si, outro elemento importante, o canto melismático.

Esse canto melismático, carrega consigo uma grande semelhança com a música litúrgica, como afirma Mário de Andrade (2002a, p. 55), ao dizer que o discurso do aboiador, quando utiliza diversas notas na mesma sílaba ou vogal, se aproxima muito ao canto modal de um padre na missa e que além disso, sofreu uma forte influência da música árabe[14]

> (...) é importante lembrar que muitos dos escravos que desembarcaram no Brasil eram de origem moura, vindos da ilha da Madeira. Outros tantos, também muçulmanos, vieram de países como Nigéria e Sudão, de populações islâmicas. Dessa forma, o contato desses povos com os sertanejos primitivos promoveu uma espécie de miscigenação cultural, onde

[13] Finalizações.
[14] Para ouvir uma comparação entre canto de aboio e um canto árabe:
Aboio Nordestino x Música árabe. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=lz2WnIr1R5U. Acesso em: 26/05/2022.

> o aboio pode ser citado como exemplo. Ilustrando esse caso, basta lembrarmos da figura do almuadem, ou muezim, que é o encarregado de chamar os muçulmanos para as cinco orações diárias do Islã. Assim, do alto do minarete - a torre mais alta de uma mesquita - o muezim entoa o azan, que é o chamado à oração. (RAMOS, 2011 *apud* GONÇALVES, 2014, p. 17).

O autor Luis Soler (1920-2011), ao mencionar esses "elementos raciais", como ele define, presentes na música tradicional árabe, marcantes também nos povos mulçumanos, afirma que a música nordestina sofreu influência desses povos, especificamente no canto dos cantadores nordestinos, incluindo os aboiadores. Dos elementos presentes da cultura árabe que são refletidos na música nordestina, o autor nos diz:

> (...) O gosto pelo canto individualizado, empregado o coletivo apenas para responder, com breves estribilhos, ao recitado-cantando do solista (...) A repetição obstinada de uma fórmula melódica que, empregada para cantar uma primeira estrofe, fica a seguir, quase sem modificações, valendo para o restante e longo texto poético (...) um apreço muito maior pelos valores do verso que valores propriamente musical. Razão que explica a rude maneira de cantar dos violeiros; dentro da qual os elementos musicais, mais do que valerem por si mesmos, servem sobretudo para sonorizar o recitado poético e ajudá-lo a chegar aos ouvintes: um sistema de impostação da voz, em suma (...) uma absoluta dependência rítmica da música em relação ao verso cantado, o ritmo musical sendo sempre uma consequência da métrica poética (...) cremos, a quase total identificação deste quadro de valores com o que corresponderia aos da música dos nossos cantores [nordestinos]. (SOLER, 1995, p. 101-102)

O canto dos cantadores nordestinos, especificamente o aboio, ao absorver em suas peculiaridades esses elementos pertencentes a culturas de outros povos, a vocalização, o modalismo e as variações melismáticas, acaba por dar origem a uma singularidade de entoação.

Dos aspectos textuais, a prosódia do texto é outro elemento que está presente nos aboios. A valorização da clareza do texto acentuada pela simplicidade melódica, mencionada por Mário de Andrade, facilita o entendimento da palavra e a aceitação do texto declamado nos cantos dos aboiadores.

De acordo com Andrade (2016, p. 19) os cantadores nordestinos já possuíam em sua natureza musical, a liberdade da "fala brasileira" e partindo disso, retiram os elementos específicos do ritmo musical e seus valores prosódicos. O autor ainda menciona que as peças nordestinas apresentam uma rítmica tão sutil, que se torna impossível grafá-la, isso porque vai além da prosódia, chegando aos limites de um canto totalmente livre e solto, desprendido de uma regularidade de compasso.

2.2.2 Modalismo

Uma das principais características da música de tradição oral, principalmente na região nordeste do Brasil, presente no canto de aboio, é a influência do sistema modal. Sobre isso, o compositor José Siqueira, ao falar sobre três escalas modais recorrentes na música nordestina, afirma:

> O **Folclore Brasileiro**, dos mais encantadores, possui uma variedade que ultrapassa os limites de nossa imaginação. Como parte integrante deste, o do **Nordeste** apresenta características próprias que o torna o mais puro e belo do país (...) observa-se, naquela região do Brasil, quer no **Folclore vocal**, quer no **instrumental**, **a constância de três** modos diferentes, de quantos existem no Universo. Esses **modos**, usados sistematicamente, dão, à melodia, uma cor própria, alternando, por inteiro, o sistema harmônico, base da **tonalidade moderna** em que apoia a música erudita, desde o século XVII. (SIQUEIRA, 1981, p. 1-2, grifo do autor).

Além desses três modos citados por Siqueira, que os classificava como Modos nordestinos Reais, representados na Figura 2, derivaram outros três modos, iniciando sempre uma terça menor abaixo, representados na Figura 3, complementando seu sistema trimodal.

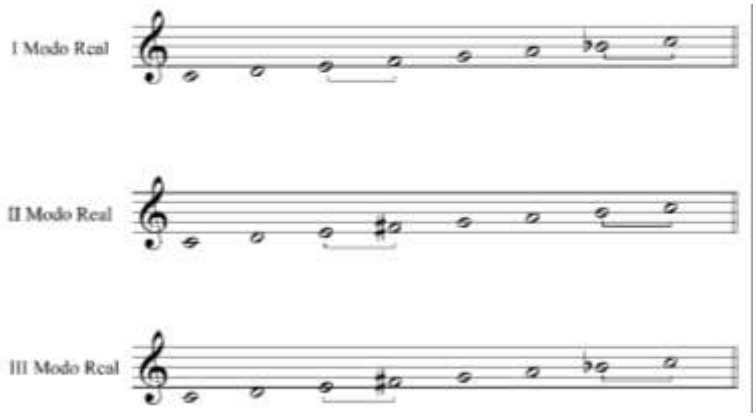
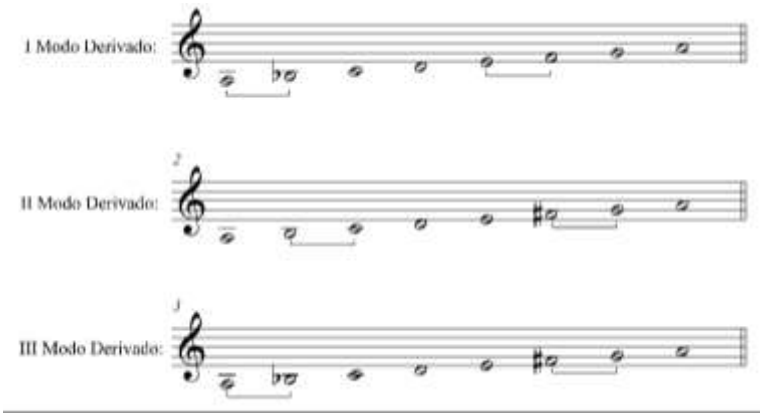
Figura 2 - Três Modos Nordestinos (Reais)

Fonte: Edição própria. (SIQUEIRA, 1981, p. 3).

Figura 3 - Três Modos Derivados



Fonte: Edição própria. (SIQUEIRA, 1981, p. 4).

Estas escalas modais correspondem àqueles antigos modos eclesiásticos; o primeiro modo real corresponde ao modo Mixolídio, o segundo modo real corresponde ao modo Lídio e o terceiro modo real corresponde à mistura dos dois primeiros, gerando o modo Lídio-Mixolídio. De igual modo acontece com os modos derivados; o primeiro modo corresponde ao modo Frígio, o segundo modo derivado corresponde ao modo Dórico e o terceiro modo derivado seria a mistura dos dois primeiros, resultando no modo Dórico-Frígio.

Sobre a mistura de diversos modos num mesmo discurso musical, Ermelinda Azevedo Paz, em seu livro "*500 canções brasileiras*[15]", afirma ser recorrente a presença desses dualismos modais, nas canções de tradição oral no Brasil e segue:

> (...) como muito bem observaram os irmãos José e João Baptista Siqueira, há, com frequência, o uso de mais de um modo numa mesma música, resultando daí o que denominamos 'dualismo modal'. Os tipos mais comuns são: jônio-lídio, jônio-mixolídio, mixolídio-lídio, eólio-dórico e dórico-mixolídio. O modalismo é muito frequente no Nordeste brasileiro, seu principal reduto. (PAZ, 2015, p. 21).

José Siqueira, ainda acentua que esse terceiro modo Lídio-Mixolídio, conhecido também como escala nordestina, por não ter nenhum correspondente histórico, segundo o compositor, é considerado "o **Modo Nacional** por excelência" (SIQUEIRA, 1981, p. 7, grifo do autor).

Considerando que essas estruturas modais, foram bastante difundidas no discurso musical da região nordeste do país, ressaltamos que a música nordestina não se resume a isso, como ressalta Queiroz:

[15] No mesmo livro, a autora compila diversas canções da tradição oral inclusive com a temática do boi.

> Afirmar que a música nordestina é toda modal seria diminuir a riqueza da variedade de estilos encontrados nas músicas desta região. Em verdade existe uma grande diversidade de ritmos, escalas e sonoridades em diferentes manifestações culturais do Nordeste. Dentro de algumas destas manifestações, como o frevo ou a barca, a música é eminentemente tonal, em outras sente-se a presença marcante do modalismo, como nas cirandas, nas cantigas de cegos, emboladas ou ladainhas. Em outras manifestações, como por exemplo, em alguns grupos de caboclinhos, é até difícil classificar, pois o sistema de afinação dos instrumentos rudimentares, por vezes não se encaixa dentro dos padrões de tom e semitom de nossa cultura musical - seria um sistema modal, porém não utilizando o sistema escalar próprio da música tradicional do ocidente. Uma coisa é certa, dentro da música folclórica brasileira, o local onde o modalismo fincou suas raízes foi no nordeste do país. Isso não quer dizer que não se encontre música modal em outras regiões, mas no Nordeste o modalismo se desenvolveu de forma mais marcante, em quantidade e em variedade. (QUEIROZ, 2013, p. 77).

Entendemos que esse modalismo característico no discurso musical da região nordeste, é uma das estruturas sonoras que existem nessas manifestações populares, agregando a outros estilos e sistemas musicais também encontrados.

2.2.3 Articulação

Nesse item apresentaremos as principais articulações presentes no canto dos aboiadores que posteriormente são aproveitadas pelos compositores brasileiros nas canções de câmara. Segundo o *dicionário Grove de música*, articulação é "a junção ou separação de notas sucessivas, isoladamente ou em grupos, por um intérprete, e a maneira pela qual isso se faz; a palavra é mais amplamente aplicada ao fraseado musical em geral" (SADIE ,1994, p. 44).

Alguns elementos de articulação, encontrados nos aboios são portamentos, glissandos, o ataque ou acento, *appoggiaturas* e *acciaccaturas*, a seguir trazemos uma breve definição de cada um desses:

O portamento, presente no canto de aboio, pode ser entendido como uma espécie de "deslizamento" fluente entre duas alturas, Mario de Andrade em seu dicionário musical brasileiro, definindo o termo aboio, menciona que nos "gritos" aos animais, como o "(...) ôôô! pra parar ou acalmar burros e cavalos de carroça" se faz presente esses portamentos de forma ascendentes, onde ele enfatiza ser "muito sonoro, pra quase dentro do som musical" (ANDRADE, 1989, p. 2).

Outro efeito "deslizante", presente nos aboios é o glissando, termo referente a uma passagem rápida por notas de forma que cada uma seja articulada, não importando a rapidez do "deslizamento". O glissando, pode assumir uma direção tanto ascendente quanto descendente.

O ataque ou acento das notas no canto de aboio, é outro elemento presente nos cantos dos aboiadores, definido como um "destaque dado a uma ou mais notas na interpretação, normalmente através de um nítido aumento de intensidade sonoro ou de duração" (SADIE, 1994, p. 5).

Por fim, no canto de aboio ainda podemos ver a presença de *appoggiaturas* e *acciaccaturas,* no sentido de "apoiar" uma nota superior ou inferior antes da nota principal, e de ornamentar com uma nota junta à nota principal respectivamente. Alguns desses elementos podem ser vistos no exemplo catalogado por Mário de Andrade[16] como também mais à frente deste trabalho, nas canções de câmara brasileira com a temática do aboio.

[16] Ver Figura 1 (cap. II, p. 28).

CAPÍTULO III: A UTILIZAÇÃO DE CANÇÕES DE CÂMARA COM TEMÁTICA DO ABOIO NO ENSINO DO CANTO

Neste terceiro capítulo, apresentamos algumas reflexões sobre a utilização da canção de câmara no ensino do canto lírico no Brasil e a valorização do repertório nacional, especificamente as canções que utilizam a temática do aboio. Também discutimos a ampla formação artística do cantor lírico, que vai além da formação vocal, abrangendo aspectos de sua própria cultura. Indo adiante, exibimos trechos de três canções brasileiras, que transportam esses elementos característicos dos aboios, para uma linguagem erudita criada por dois compositores brasileiros; Oswaldo de Souza e César Guerra-Peixe, indicando pontos específicos dessas canções que podem ser aproveitados na formação dos cantores líricos.

3.1 Canção de câmara brasileira e ensino do canto

Ainda hoje, percebemos que se perpetua o pensamento de supervalorização do repertório estrangeiro na formação de um cantor lírico no Brasil, em detrimento ao repertório nacional. Já, no final do período oitocentista, o canto em vernáculo não era visto com bons olhos pela classe dominante, que desprezava a língua nacional para as composições vocais. Kiefer (1977), afirma:

> O idioma português, até fins do século XIX no Brasil, era considerado língua inculta e imprópria para o canto lírico, motivo pelo qual era quase banido do gosto musical da sociedade economicamente dominante, que procurava preservar sua identificação com a cultura europeia e resistia em incorporar os valores e elementos populares brasileiros à sua arte. (KIEFER, 1977, p.47 apud SANTOS, 2011, p. 22).

No início do século XX, se julgava que a emissão do canto em português não propiciava uma boa performance vocal no canto lírico, sendo considerado principalmente, o canto na língua italiana, como único meio para se formar um bom cantor lírico no Brasil. Sobre a "italianização" na maneira de se cantar no período novecentista, pela busca da clareza do canto, Richard Miller afirma:

> Nenhum professor de canto costuma pedir que qualquer idioma seja cantado como o inglês, como o alemão ou como o francês; frequentemente professores de canto pedem que outros idiomas sejam cantados como o italiano. É significativo que dentro de cada escola de canto não italiana exista um considerável grupo de professores que se empenham por uma **abordagem italianizada** da diferenciação das vogais. (MILLER, 2002, p. 185 apud SANTOS, 2011, p. 41, grifo nosso)

A classe dominante da sociedade brasileira do final do século XIX, preocupada em se manter no reflexo da identidade cultural europeia, descartava totalmente os elementos populares

nacionais, como também a sua própria língua, estando estes ausentes no cenário musical até início do século XX, como percebemos na citação de Darius Milhaud[17]. Esta situação perdurou pelo menos até meados do século XX, como afirma Hélio Sena:

> Até a metade do século passado, salvo raríssimas exceções, nas salas de aula se combatia a presença da música brasileira. A estética oficial sempre foi a da elite, que, voltada para os valores estrangeiros, alimenta uma visão depreciativa de tudo o que vem do povo, considerando o folclore como sinal de atraso e subdesenvolvimento. (SENA, 2015, p. 12-13).

A partir do movimento modernista, com o incentivo do Mário de Andrade, começou-se a valorizar os elementos próprios da cultura brasileira nas composições para canto, como também a criação de canções eruditas com temas da cultura popular.

O repertório nacional é uma ferramenta pedagógica no processo de formação e ensino do canto lírico. O canto em vernáculo, a apropriação da própria cultura e seus elementos musicais, são aspectos importantes para o desenvolvimento artístico-vocal de cantores que estão em processo de formação. Esse processo formativo, quando entende e valoriza o conhecimento da cultura que o rodeia e os elementos que permeiam essa cultura, contribui para uma formação ampla do cantor, que vai além da técnica vocal propriamente dita, englobando também a sua formação artística.

Corroborando essa ideia, Maria Sylvia Pinto, afirma: "Para a canção de câmara uma grande voz não se faz necessária, desde que haja inteligência, cultura, conhecimento dos estilos e das épocas e uma sensibilidade capaz de compreender e sentir as sutilezas e as belezas dos poemas que vai apresentar" (PINTO, 1985, p. 50).

Partindo desse entendimento da cultura que o cerca, o aluno de canto pode formar um "arcabouço artístico" para execução do repertório nacional com propriedade, quando faz uma imersão maior sobre a canção nacional, seu contexto, os elementos de identidade cultural que ali estão presentes, o período histórico, dentre outros pontos. Sobre isso, Lenine Santos afirma: "(...) neste cenário de múltipla e às vezes violenta dialética, não tenho encontrado um único aluno brasileiro que não tenha se beneficiado, em maior ou menor proporção, do estudo de sua canção nacional como base de repertório para o entendimento técnico-vocal" (SANTOS, 2011, p. 46). Se, por um lado, autores como Darius Milhaud e Mário de Andrade, apontam para essa valorização do repertório nacional e seus elementos de identidade cultural, por outro lado, Martha Herr (1952-

[17] Ver Capítulo II, citação: (MILHAUD, 1920, p. 60-61 *apud* CAICEDO, 2004, p. 98).

2015)[18] e Lenine Santos, lembram que não se deve supervalorizar essa nacionalidade, especificamente no processo de ensino do canto, em detrimento de outros, principalmente porque a formação ampla do cantor deve abarcar todos esses repertórios, tanto nacionais como estrangeiros. O aluno, como futuro intérprete poderá ser o agente de difusão do repertório brasileiro para cantores estrangeiros.

Herr (2004, p. 28) afirma: "Para um compositor ser verdadeiramente nacional, seria necessário incluir todos os elementos presentes na sua cultura musical sem focalizar demasiadamente a consciência da nacionalidade". Apoiando esse pensamento, Lenine Santos afirma que tanto a questão ideológica quanto a valorização da cultura e da arte nacional, pode e deve estar presente no processo de formação dos cantores brasileiros, todavia, não se deve estabelecer uma importância superior deste repertório em relação aos outros, o destaque do repertório nacional feito pelo próprio professor na sala de aula, já incentiva o aluno a olhá-lo como algo digno de ser estudado, pensado e elaborado (SANTOS, 2011, p. 52).

3.2 A temática dos aboios em três canções brasileiras

Alguns compositores brasileiros ao se debruçarem sobre elementos presentes na cultura popular e na música de tradição oral, compuseram canções de câmara com temáticas nacionais. A temática do boi, especificamente o aboio, como apontamos no capítulo anterior, resultou em diversas composições. Neste item, discutiremos a utilização dessas canções de câmara no ensino do canto lírico, mencionando pontos específicos que podem ser aproveitados na formação ampla dos cantores. Para tanto, delimitamos nosso trabalho em três canções principais: "Retiradas" (Oswaldo de Souza); "Ô, Vaquêro" e "Ê-Boi" (César Guerra-Peixe).

A partir do estudo dessas peças, algumas questões sobre o ensino do canto podem surgir. De acordo com o que foi descrito nos capítulos anteriores[19], a emissão vocal dos aboiadores difere muito daquela proposta pela escola de canto tradicional. Mediante isso, como um aluno de canto lírico, ao se deparar com esse tipo de repertório, pode pensar sua emissão da voz?

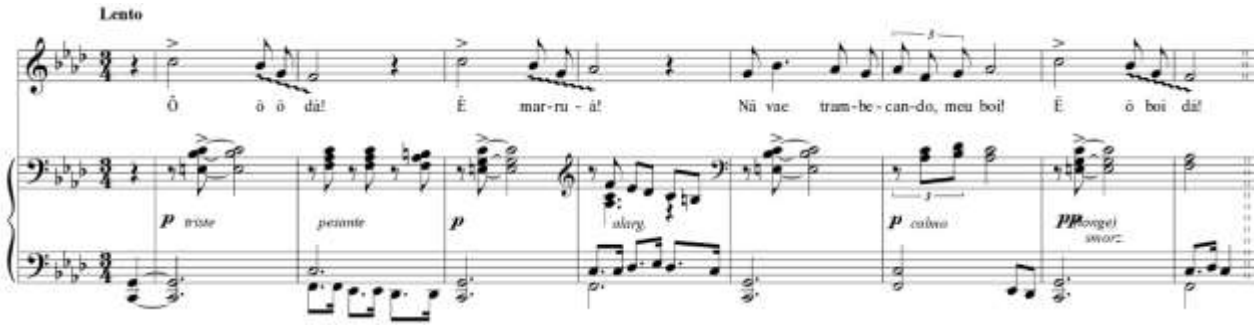
Mário de Andrade, já afirmava que "era completamente contra uma emissão vocal para a música brasileira que soasse 'encasacada' ou européia, e considerava que (...) o timbre europeu do bel canto descaracteriza a voz brasileira" (ANDRADE, 1965, p. 126 apud HERR, 2004, p. 29).

[18] Importante cantora e pedagoga vocal brasileira, que contribuiu para a formação e divulgação das normas para a pronúncia do português brasileiro (PB) no canto erudito.
[19] Ver capítulo I, p. 18-23.

Podemos pensar que, o melhor caminho para um aluno de canto executar esse tipo de repertório seria utilizando uma colocação vocal diferenciada, com menos impostação, mantendo os ajustes de emissão de um cantor. Martha Herr, por exemplo, afirma que "a tendência entre cantores eruditos hoje é 'impostar' menos a voz nas canções brasileiras para aproximar-se do modelo do canto popular. É o que o público aprecia mais" (HERR, 2004, p. 31).

No caso do repertório de aboios, algumas ideias podem ser trabalhadas com os alunos na aula de canto, possibilitando a construção de um pensamento interpretativo dessas canções. Buscando se aproximar da sonoridade própria desses aboiadores, pode-se "brincar" com a maleabilidade vocal dos alunos, modificando a sua sonoridade, modificando a impostação ("descolocar e colocar" a voz), clareando ou escurecendo as vogais ou até mesmo explorar articulações em geral (o tipo de ataque vocal, as inflexões, os portamentos, os glissandos etc.) que estão presentes nas partituras dessas canções.

A primeira canção que irei abordar é "Retiradas" de Oswaldo de Souza (Anexo A), que transporta alguns elementos importantes da cultura nordestina e dos aboiadores, para essa linguagem erudita. Como essa canção possui uma estrutura mais simples, claramente tonal, com um refrão que se repete e três estrofes (Figura 4) com o mesmo discurso melódico, e que permeia uma extensão pequena dentro de uma oitava justa, isso a torna muito acessível para ser utilizada com alunos iniciantes no estudo do canto.

Figura 4 - Refrão da canção "Retiradas" (cena nordestina) de Oswaldo de Souza

Fonte: Edição própria.

O trecho acima, exibido na primeira página da canção "Retiradas", é o refrão que se repete quatro vezes na canção. A linha do canto é uma melodia bastante próxima àquela citada no capítulo II, escrita por Mário de Andrade do aboio recolhido em Pernambuco[20]. Observamos a presença

[20] Ver capítulo II, item 2.1.2.

daquelas sílabas e expressões de impulso: Ô… dá! Ê…marruá! e no final, Ê… ô boi dá!, mencionadas por Mário de Andrade e César Guerra-Peixe, que são recorrentes nos cantos de aboios. Além disso, vemos a aparição de um verso, quando ele diz: "Nâ vae trambecando, meu boi!", presente no meio do refrão.

Essa repetição de um mesmo elemento vocálico, representada pelo refrão desta canção, pode ser trabalhada de diversas maneiras na formação de um pensamento interpretativo. Uma possibilidade que o professor pode sugerir ao aluno, é cantar o refrão na primeira vez da forma como ela está escrita, com a sonoridade de um cantor lírico e no decorrer das repetições sugerir que o aluno comece a modificar a forma de se cantar, a partir dos elementos de articulação e pela "colocação" diferenciada da voz, buscando se aproximar do canto dos aboiadores[21].

Nesse trecho ainda temos a presença de algumas inflexões na linha do canto, que aproximam o discurso melódico do canto original de aboio, dando um caráter de "brasilidade" maior a canção, com a presença dos glissandos e portamentos, dos acentos nas notas mais agudas e na tercina sobre a palavra "trambecando"[22], que dá uma sensação de cambaleio no canto e que também podem ser aproveitados pelo professor na construção de uma ideia interpretativa junto ao aluno. Por fim, ainda temos três estrofes que contam sobre a vida cotidiana desse vaqueiro aboiador, que foge do sertão no período das secas e que retorna no período das chuvas.

A segunda canção: "Ô, Vaquêro" do César Guerra-Peixe (Anexo B), traz outros elementos da cultura dos aboiadores que podem ser usados no ensino do canto lírico. O primeiro trecho que apresentamos abaixo (Figura 5), é o início da composição de Guerra-Peixe sobre um "tema de côco-de-aboio", recolhido na sua estada em Recife. Pode-se observar pelo tipo de escrita e o discurso do acompanhamento ao piano feito pelo compositor, que a canção não é meramente tonal. Segundo Inácio de Nonno (2012, p. 107) "A peça está em Dó, transitando entre modalismo (caracterizado pelo modo Dórico[23] representado no 'aboio') e tonalismo, com predominância de Dó menor, caracterizado pela condução sensível-tônica no final das frases".

---

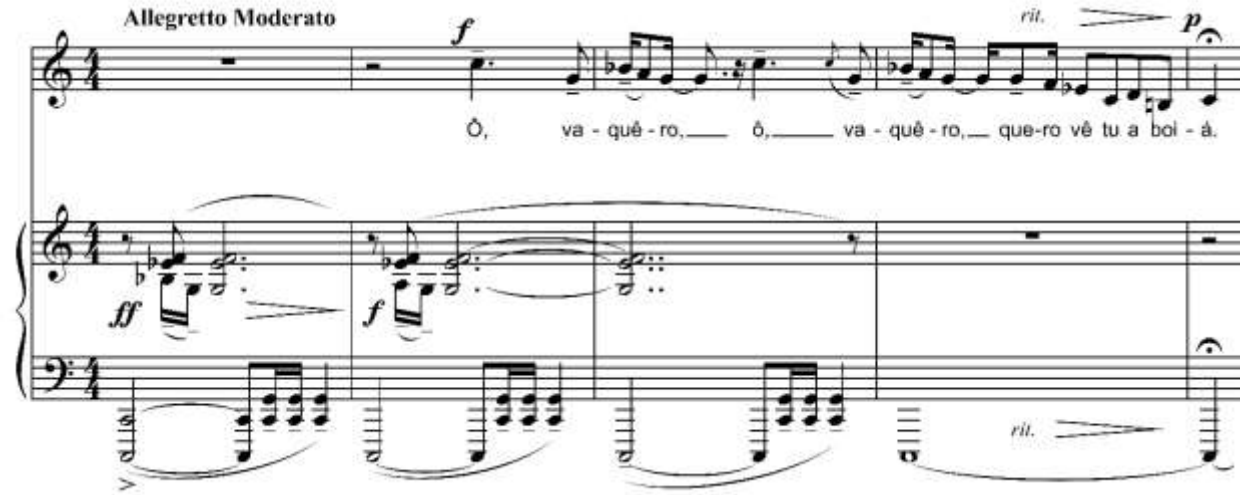
[21] Para ouvir cantos de aboio:
ANDRADE, Mário de. Missão de Pesquisas Folclóricas – CD 1: Pernambuco, 1938. Youtube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=B7oR88ykFgo&t=3371s. Acesso em: 26/05/2022.
ANDRADE, Mário de. Missão de Pesquisas Folclóricas – CD 2: Paraíba, 1938. Youtube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=VGKVvv2qEsA&list=RDB7oR88ykFgo&index=2. Acesso em: 26/05/2022.
ANDRADE, Mário de. Missão de Pesquisas Folclóricas – CD 4: Paraíba, 1938. Youtube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iBlW7oL1Yn4&t=1102s. Acesso em: 26/05/2022.

[22] Tombando ou cambaleando.

[23] Que corresponde ao segundo modo derivado do sistema trimodal de José Siqueira. Ver capítulo II, p. 28.

Abordar essa temática do modalismo pode favorecer um maior domínio do entendimento do discurso musical em que esse repertório de aboios está inserido por parte do professor, propiciando aspectos de interdisciplinaridade por exemplo, entre a formação do cantor em seu processo de ensino e as aulas de percepção musical, onde geralmente está presente a temática do discurso modal. Além de incentivar os alunos de canto a conhecer mais sobre essas estruturas modais existentes na música de tradição oral e no repertório para canto, vivenciando o modalismo na sua prática.

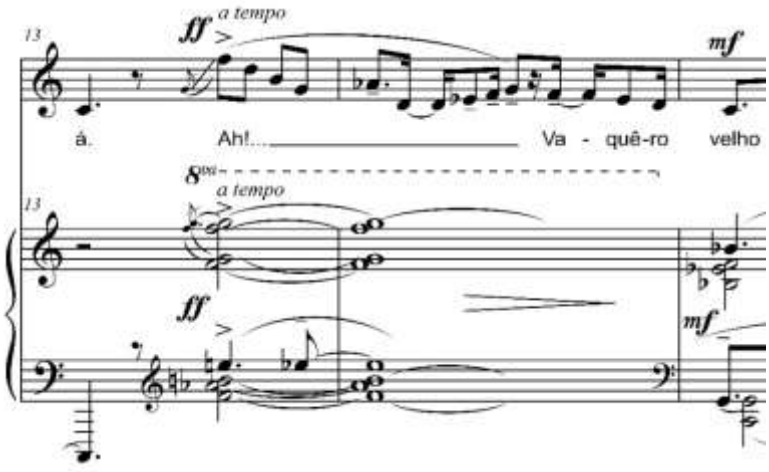
O discurso do canto, é de certa forma, quase que um recitativo[24], o professor pode trabalhar com o aluno as inflexões do próprio texto, sugerindo uma liberdade maior no discurso melódico. Esse também é um aboio com versos, característico da região nordeste do Brasil. Ainda temos algumas indicações de portamentos e acentos durante o trecho, elementos musicais presentes no canto de aboio, que também podem ser utilizados com o aluno de canto.

Figura 5 - Abertura da canção "Ô, Vaquêro" de César Guerra-Peixe

Fonte: Edição própria.

Na segunda página (Figura 6), temos a presença de algumas vocalizações em "Ah!", junto com glissandos e acentos, numa linha melódica ascendente com intervalo de sétima abaixada (característica modal).

[24] "Um tipo de escrita vocal, normalmente para uma única voz, que segue os ritmos e acentuações naturais do discurso, e também seus contornos em termo de altura" (RECITATIVO. In *Dicionário Grove de Música*. SADIE, 1994, p. 769).

Figura 6 - Primeiro momento de vocalização na canção "Ô, Vaquêro"



Fonte: Edição própria.

Essa vocalização presente no canto de aboio, possui particularidades que devem ser mencionadas, principalmente se compararmos com o tipo de vocalização que os cantores líricos utilizam no seu processo formativo. Assumindo um papel imprescindível para o bom funcionamento mecânico da voz no processo de formação técnico-vocal do cantor, o ato de vocalizar é mencionado em quase todas as literaturas sobre o estudo do canto. Segundo o pedagogo vocal Richard Miller (1926-2009), afirmando ser importante recomendar o trabalho de vocalização para o aprimoramento técnico e manutenção da voz, afirma:

> Se for verdade que a voz é um instrumento que funciona melhor quando é mecanicamente mais eficiente (como o cientista da voz presume), e que a pessoa deve realizar uma variedade de ginásticas vocais para estar equipada para as exigentes demandas da literatura (como os mestres Vaccaj, Sieber, Concone, Panofka, Garcia e os Lamperti parecem nos dizer), então parece razoável recomendar exercícios específicos para ajudar a alcançar o funcionamento livre da voz. (MILLER, 2019, p. 34-35).

Portanto, tendo como principal finalidade, equipar o cantor para as exigências técnicas do repertório tradicional do canto, o vocalize na literatura, possui presença central, sendo sugeridos por diversos pensadores do canto como ferramenta para o aprimoramento vocal. Todavia, o papel da vocalização no aboio não tem essa pretensão.

Essa vocalização, transportada para repertório de canções brasileiras, que busca retomar aquele canto produzido pelo aboiador, é outro aspecto que pode ser aproveitado no processo de ensino e formação do cantor. Esse canto permite uma certa liberdade expressiva por parte do cantor, quando aproxima o canto lírico tradicional dessa linguagem dos cantos de trabalho, o canto de chamamento do aboiado, imergindo o aluno no sentimento e na melancolia do canto do aboiador.

Por fim, aspectos interpretativos podem ser considerados, quando o aluno faz sua imersão no que realmente é o canto de aboio, algumas possibilidades de "brincar" com o tipo de voz (colocação da voz) que vai utilizar para cantar o repertório, sem esquecer o canto lírico, mas aproximando o próprio som à forma como os aboiadores cantam, dando um maior sentido no discurso musical. Como também, a utilização de portamentos, glissandos, da liberdade rítmica na forma de cantar, a manutenção da agógica, dentre outros aspectos, podem favorecer ainda mais essa liberdade expressiva do aluno de canto lírico ao executar esse tipo de repertório e que pode ser experimentado nas aulas de canto.

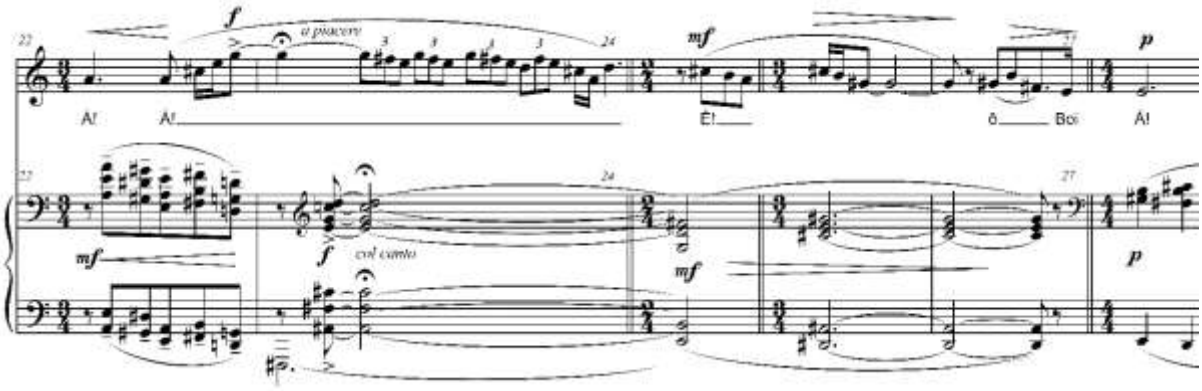
O texto da canção segue em quatro páginas, retratando o trabalho do vaqueiro aboiador do estado do Ceará, que levanta de madrugada para "ajuntar" o gado. O piano sustenta o acorde - o que permite maior liberdade ao canto. Todos esses elementos podem ser aproveitados pelo professor no processo de ensino em sala de aula.

Essa peça possui uma estrutura um pouco mais complexa em comparação a primeira, contendo alguns elementos musicais mais elaborados, no decorrer do discurso melódico, como a presença de glissandos e portamentos em intervalos de sétimas, *appoggiaturas, acciaccaturas*, que podem ser aproveitados no ensino de ornamentação com os alunos de canto e principalmente a extensão da linha do canto num intervalo de décima segunda diminuta. Essa canção pode ser bem aproveitada por alunos intermediários no ensino de canto e que já tenham uma base sólida na formação vocal.

Por fim, a terceira e última canção que apresentamos neste trabalho, é mais uma composição do Guerra-Peixe: "Ê - Boi!" (Anexo C). O título já é bem característico, sendo uma daquelas palavras de expressões muito usadas pelos aboiadores. Sobre a composição dos versos, segundo Guerra-Peixe (1992, *apud* NONNO, 2012, p. 102-103) "(...) em São Paulo, eu quis fazer um aboio e expliquei a dois poetas, mas eles não quiseram fazer porque não acharam artístico. Então eu fiz, eu mesmo, os versos, usando o pseudônimo de Célio Rocha".

O trecho que mostro a seguir (Figura 7), é o primeiro momento de vocalização livre na canção, o que sugere maior liberdade do cantor, ocorrendo na terceira página da partitura. O discurso melódico do canto, apresenta um arpejo inicial do acorde de fá maior com sétima menor (modo mixolídio), que ao chegar na nota aguda, realiza alguns contornos melódicos nessa região, numa espécie de "canto melismático", antes de finalizar a vocalização.

Figura 7 - Primeiro momento de vocalização livre na canção "Ê – Boi" de César Guerra-Peixe



Fonte: Edição própria.

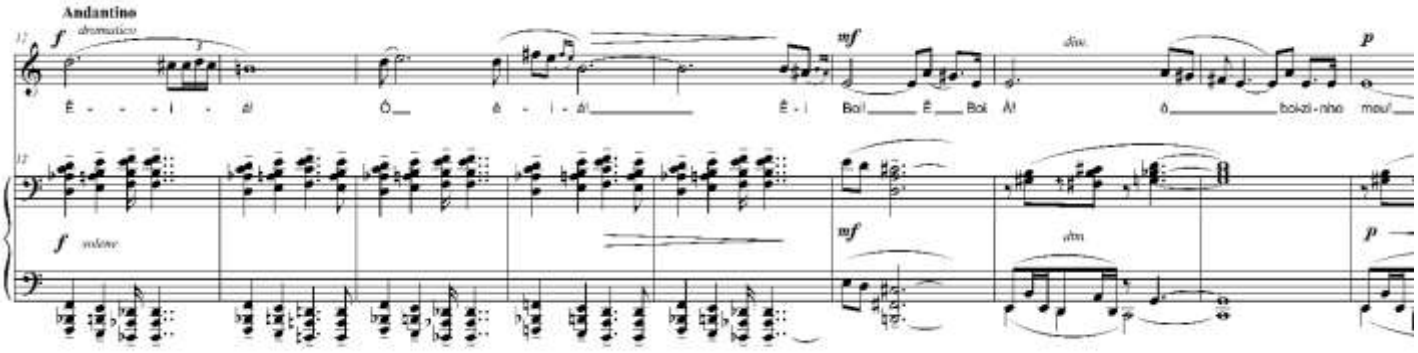
No processo de ensino de canto, essa perspectiva pode ser levada em consideração, principalmente no que diz respeito à liberdade expressiva da fala e clareza do canto. O professor ao indicar esse tipo de repertório para um aluno, pode enfatizar essa liberdade da fala em detrimento a métrica do discurso melódico, contida nas canções com a temática do aboio, enfatizando a importância da clareza e do entendimento do texto recitado, buscando valorizar algumas intenções e inflexões contidas no texto recitado de forma expressiva, que transmitam aquele sentimento do aboiador.

O aluno de canto ao defrontar com esse repertório, ainda tem a possibilidade de vivenciar questões como diferentes articulações presentes nesse tipo de canto, que confere beleza, clareza e objetividade no canto, o que facilita uma boa dicção e emissão dos sons. Esses aspectos são traduzidos na própria partitura, quando apresenta as acentuações, o tipo de fraseado que dá sentido e movimento no discurso, o acompanhamento, que de acordo com Achille Picchi fomentam "(...) à ambientação, a sustentação psicológica, a representação, a sugestão, a 'imagética', a contrariedade (que se poderá colocar ou não como 'ironia'), até mesmo o 'simples' acompanhamento" (PICCHI, 2018, p. 32), dentre outros aspectos que podem ser incluídos nas aulas de canto pelo professor em escolas especializadas de música.

O professor ao trabalhar esse repertório com um aluno, pode sugerir dividir a canção em partes para facilitar o estudo, demarcando as acentuações e inflexões que o aluno pode realizar no momento da performance.

Além disso, a canção é cheia de palavras e expressões usadas pelos cantadores de aboio, a exemplo de: "Êi, Boi!; Ê, boi á!; Ô, boizinho meu!...". Na segunda página (Figura 8), o compositor brinca com essas palavras e expressões, inserindo alguns ornamentos melódicos na linha do canto,

que se aproxima muito a um canto melismático, um "canto árabe"[25]. O professor pode mostrar diversas referências de repertórios que contém esse tipo de ornamentações para que o aluno identifique o canto melismático, ampliando o universo do conhecimento do aluno, como vemos no trecho a seguir:

Figura 8 - Uso das palavras e expressões de impulso na canção "Ê – Boi"

Fonte: Edição própria.

No decorrer da partitura, Guerra-Peixe ainda apresenta mais algumas vocalizações com "Ah!..", com desenhos melódicos modais, com arpejos ascendentes tendo a sétima menor como grau mais agudo, momentos em que o piano não se movimenta, dando uma liberdade maior a vocalização e por fim, a mistura dos modos utilizados nesta peça, que em determinados momentos está sobre a escala dos modos Mixolídio e Lídio[26], em outros no modo Dórico.

A canção conta a história de Juca, vaqueiro do sertão do Piauí, que utiliza seu canto de aboio para conduzir o gado. Este, por sua vez, ao escutar seu canto, logo se junta, obedecendo ao aboiador. Por exibir uma estrutura ainda mais complexa que a canção anterior, com a presença da mistura de modos, diversos arpejos e vocalizações, ornamentações e articulações em geral, uma extensão na linha melódica num intervalo de décima primeira, dentre outros aspectos, essa canção serve bem para alunos de nível mais avançados em sua formação de canto.

Além dos elementos apontados, o professor de canto pode abordar outros conteúdos como a tradição oral (folclore) e os cantos de trabalho; história da música brasileira e o nacionalismo musical; os compositores brasileiros que se utilizaram da tradição oral para compor suas canções e

[25] Ver capítulo II, p. 31, item 2.1.4.
[26] Modo misto lídio-mixolídio (escala nordestina).

a técnica vocal (abordando temas como impostação, canto lírico e canto popular), ampliando o universo do conhecimento dos alunos de canto proporcionando uma formação ampla.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho permitiu concluir que mesmo entre os pesquisadores sobre a música de tradição oral, a exemplo de Câmara Cascudo e Mário de Andrade, existiam divergências de pensamentos a respeito daquele "canto natural" dos aboiadores. Enquanto Câmara Cascudo expõe sua idiossincrasia, que hoje em dia poderia ser classificada como "preconceituosa", quanto ao canto produzido pelos cantadores nordestinos, quando tenta analisar esse canto de aboio pela sua visão eurocêntrica, onde tudo que não é produzido por esse padrão não tem validade ou beleza, Mário de Andrade nos mostra de forma incisiva a importância da valorização desse canto natural, afirmando ser esse o "canto brasileiro".

Ainda hoje percebe-se essa valorização do repertório estrangeiro em detrimento ao repertório nacional, como afirmou Santos (2011). Compreendemos que o repertório em outras línguas devem estar presentes no plano de ensino do professor de canto no Brasil, proporcionando importantes aprendizados dos variados estilos e gêneros musicais para os alunos, todavia, o repertório nacional também deve ter sua importância como ferramenta pedagógica, sendo utilizada com a mesma valorização no processo formativo dos alunos de canto.

Pode-se pensar que essa formação ampla do cantor lírico brasileiro, como defendem os autores ao longo deste trabalho, vai além de formar uma voz. Deveria levar em consideração primeiramente o repertório em vernáculo e a cultura em que os alunos estão imersos. Essa formação acaba por ser resultado de um conjunto de conhecimentos e práticas, desenvolvidas ao longo dos anos pelos alunos de canto, ressaltando esses elementos próprios da nossa cultura, o que facilita o entendimento musical/artístico do repertório nacional e que fornece ferramentas para a construção das ideias interpretativas, inclusive no repertório em língua estrangeira.

Considerei importante esta pesquisa para mim como aluno de canto lírico, nordestino, que ao longo do meu processo formativo me deparei com essas canções que utilizam a temática do aboio. Ao entender que a minha formação como cantor vai muito além da formação vocal, mas que pode abarcar todos esses conhecimentos presentes na cultura, compreendi a necessidade de entender mais sobre essas manifestações da tradição oral para construir uma ideia de performance dessas canções e como a interpretação da canção brasileira me ajudou a construir um pensamento interpretativo do repertório estrangeiro.

Sobre a pergunta de pesquisa, acredito ter alcançado satisfatoriamente a resposta sobre, quais elementos musicais e culturais, presentes no repertório de aboios nas canções de câmara

brasileira, podem ser trabalhados numa formação ampla de um cantor lírico. Esses elementos característicos dos aboios, a vocalização, o modalismo, o canto recitativo e melismático, como também as inflexões e articulações presentes no discurso musical, quando são transportados para esse repertório erudito, fornecem a canção uma cara de "brasilidade", e nós ao cantarmos essas canções que valorizam a nossa própria cultura, nos sentimos mais brasileiros, o que concluímos ser um grande recurso pedagógico no desenvolvimento técnico e interpretativo dos alunos de canto.

Espero que esse trabalho possa contribuir com o ensino de canto lírico no Brasil e colabore na valorização e divulgação ainda mais do repertório dos compositores nacionais, a nossa própria música, a fim de difundir a canção de câmara brasileira como um gênero propício para a formação técnica e artística dos cantores, enfatizando suas propriedades pedagógicas para ensino do canto lírico.

Enfatizo também a deficiência de artigos e trabalhos acadêmicos nas revistas de música, a nível nacional que pesquisei, relacionando o aboio e as temáticas do boi com o canto lírico, tanto focalizando o uso dos elementos presentes dessas manifestações na canção brasileira, quanto abordando esse repertório como uma ferramenta pedagógica para o ensino do canto e formação ampla dos alunos. Dentre os artigos e publicações encontradas, uma pequena porcentagem faziam uso da temática do boi para o ensino de música, outros textos mencionam a temática do boi em outras áreas como a linguística, comunicação, artes visuais, dentre outras. Portanto, percebe-se a pouca produção atual de mais trabalhos publicados nas revistas acadêmicas voltados para a área do ensino do canto lírico no Brasil e na canção de câmara brasileira. Dentro da minha pesquisa, encontrei apenas a dissertação de mestrado de Elvira Gonçalves (2014), abordando essa temática do boi na canção de câmara brasileira.

Esse trabalho foi bastante estimulante para mim, caracterizado como uma abordagem inicial do assunto, e que pretendo desenvolver em outras etapas formativas.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de**. Dicionário Musical Brasileiro.** Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

_____. **As melodias do boi e outras peças:** Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga (org). 2. ed. Belo Horizonte, MG: Itatiaia, 2002a.

_____. **Os cocos**. Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga (org.). 2. ed. Belo Horizonte, MG: Itatiaia, 2002b.

_____. **Ensaio sobre a música Brasileira**. 4a. ed. Belo Horizonte, MG: Itatiaia, 2006.

_____. Música Brasileira - 1. **Imburana: Revista do Núcleo Câmara Cascudo de Estudos Norte-Rio-Grandenses**, v. 6, n. 11, 29 ago. 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/imburana/article/view/10062>. Acesso em: 08 jan. 2021.

CASCUDO, Luís de Câmara. **Vaqueiros e cantadores**. 1 ed. São Paulo, SP: Global, 2005.

CAICEDO, Patrícia. **La Canción Artística en América Latina: Antologia Crítica y Guia Interpretativa Para Cantantes.** Barcelona: Tritó, 2004.

GAINZA, Violeta H. de. **Estudos de Psicopedagogia Musical**. Summus. Editorial ltda, vol. 31. São Paulo, 1988.

GONÇALVES, Elvira Regina R. **Variações da temática do boi na canção de câmara brasileira**. 2014. 56 f. Dissertação (Mestrado em interpretação artística – canto) – Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo, Instituto Politécnico do Porto, Portugal. Disponível em: https://recipp.ipp.pt/handle/10400.22/8831. Acesso em: 09 dez. 2021

GUERRA-PEIXE, César. **Estudos de folclore e música popular urbana:** Organização, introdução e notas por Samuel Araújo (org.). Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

HERR, Martha. Um Modelo Para Interpretação De Canção Brasileira Nas Visões De Mário De Andrade E Oswaldo De Souza. **Revista Música Hodie**, Goiânia, v. 4, n. 2, 2004. Disponível em: https://revistas.ufg.br/musica/article/view/3933. Acesso em: 30 abr. 2022.

MARIZ, Vasco. **A Canção Brasileira de Câmara**. Rio de Janeiro: Editor Francisco Alves, 2002.

MILLER, Richard. **A estrutura do canto: sistema e arte na técnica vocal.** 1ed. (Trad. Luciano S. Silva) São Paulo: É Realizações, 2019.

MONTEIRO, Marianna F. M.; DIAS, Paulo. Os fios da trama: grandes temas da música popular tradicional brasileira. **Estudos Avançados [online]**. 2010, v. 24, n. 69. Acesso 23 de Abril de 2022, pp. 349-371. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0103-40142010000200022. Epub, 23 de Agosto, 2010.

NONNO, Joaquim Inácio de. **De Petrópolis a Pasárgada:** O Cancioneiro de Guerra-Peixe: contextualização, processo criativo e análise. 2012. 273 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.Repositorio.Unicamp.Br/handle/REPOSIP/284360>. Acesso em: 07 dez. 2021.

PAZ, Ermelinda Azevedo. **500 Canções Brasileiras.** 3ª ed. Brasília: Musimed, 2015.

PEREIRA, Maria Elisa; KERR, Dorotéa Machado. Virtuosa Virtuose: A Interpretação Da Canção Brasileira Na Visão de Mário de Andrade. ***Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana***. University of Texas Press, vol. 25, no. 2, p. 216-231, 2004. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/3598729. Acesso 03 abril, 2022.

PICCHI, Achille Guido. A canção de câmara: definição do objeto, contexto e estado da arte no Brasil. In: **Jornada de Investigação em Música Latino-Americana da UNILA**, n. 2, 2018, Foz do Iguaçu, Brasil. Anais... Foz do Iguaçu, NUPEMPLA, 2018. p. 17-62.

PINTO, Maria Sylvia. **A Canção Brasileira (da modinha à canção de câmara)**, Rio de Janeiro: Editora, 1985.

QUEIROZ, Luiz Kleber Lyra de. **A Ópera "A Compadecida" de José Siqueira: elementos musicais característicos do nordeste brasileiro e subsídios para interpretação**. 2013. 279 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Paraí-ba, João Pessoa, 2013.

SADIE, Stanley: **Dicionário Grove de Música**. Edição Concisa, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1994.

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

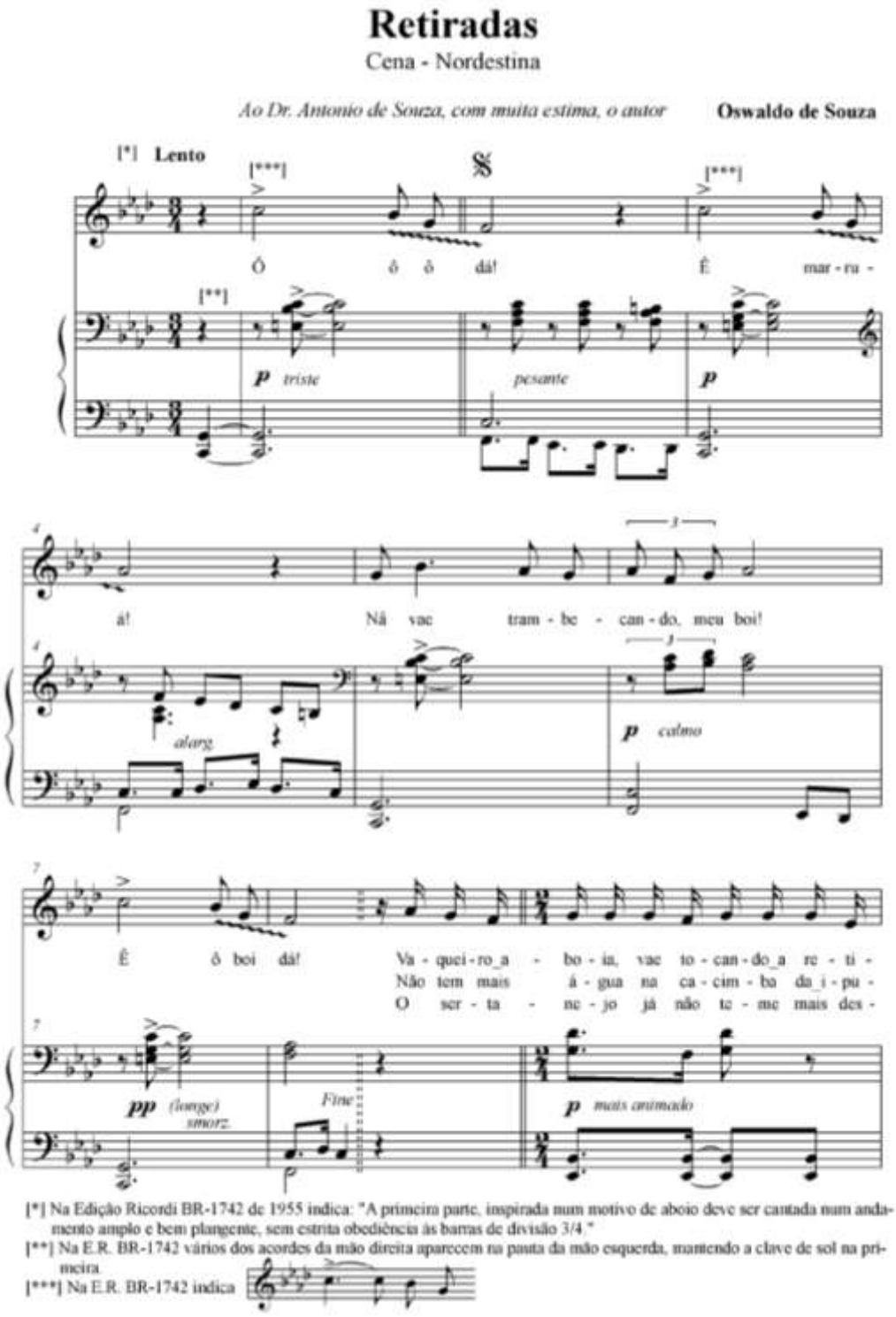
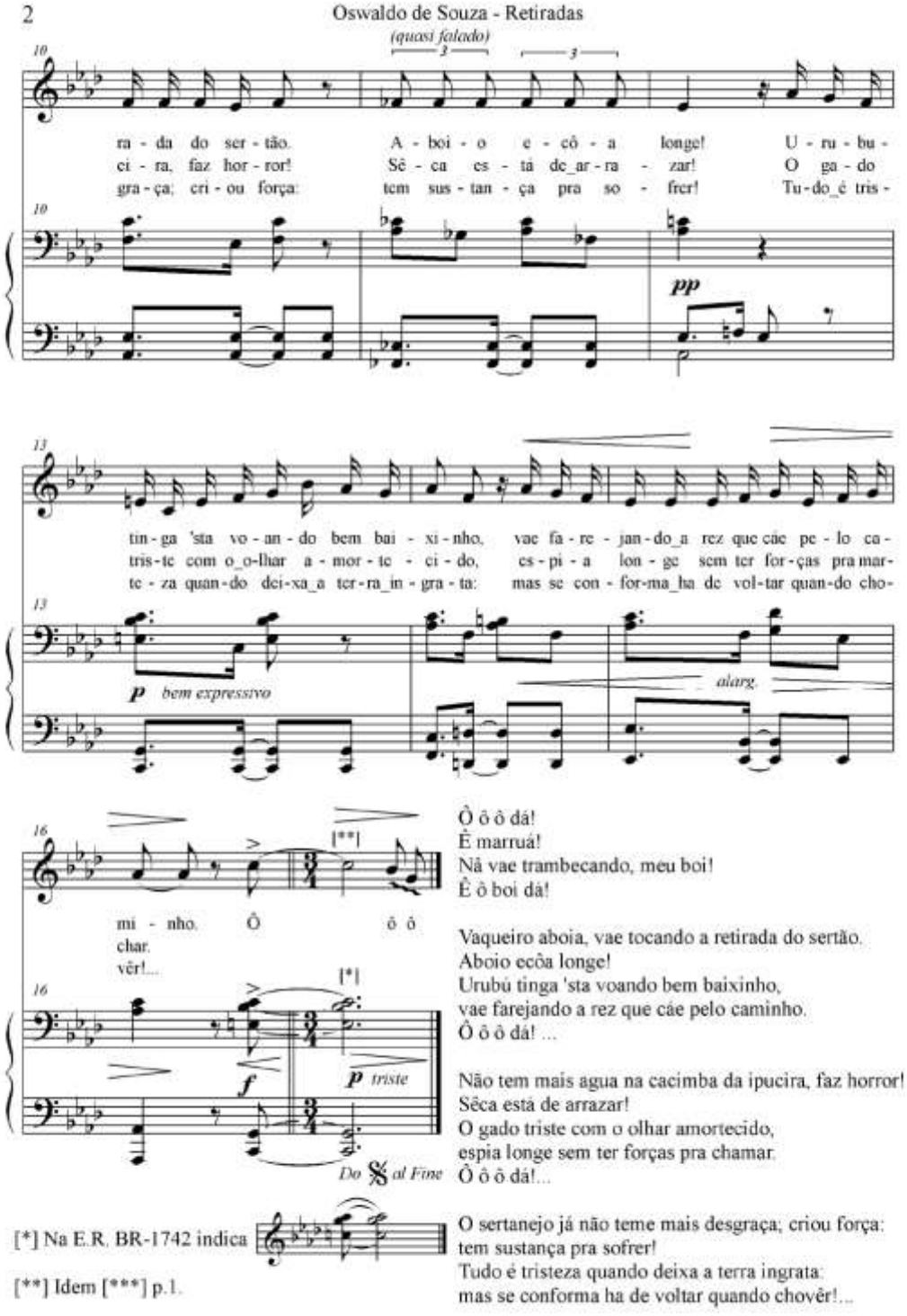
SENA, Hélio. 500 Canções Brasileiras. Prefácio. In: PAZ, Ermelinda Azevedo. **500 Canções Brasileiras.** 3 ed. Brasília: Musimed, 2015, p. 12-13.

SIQUEIRA, José. **O sistema modal na música folclórica do Brasil.** João Pessoa - PB, [s.n.], 1981, 33 p.

SOUZA, Gilda de Mello. **O Tupi e o Alaúde: uma interpretação de Macunaíma**. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2003.

SWANWICK, Keith. Permanecendo fiel à música na educação musical. Tradução de Diana Santiago. In: **Anais do Encontro Anual da Associação Brasileira de Educação Musical - ABEM**. Porto Alegre, maio de 1993.

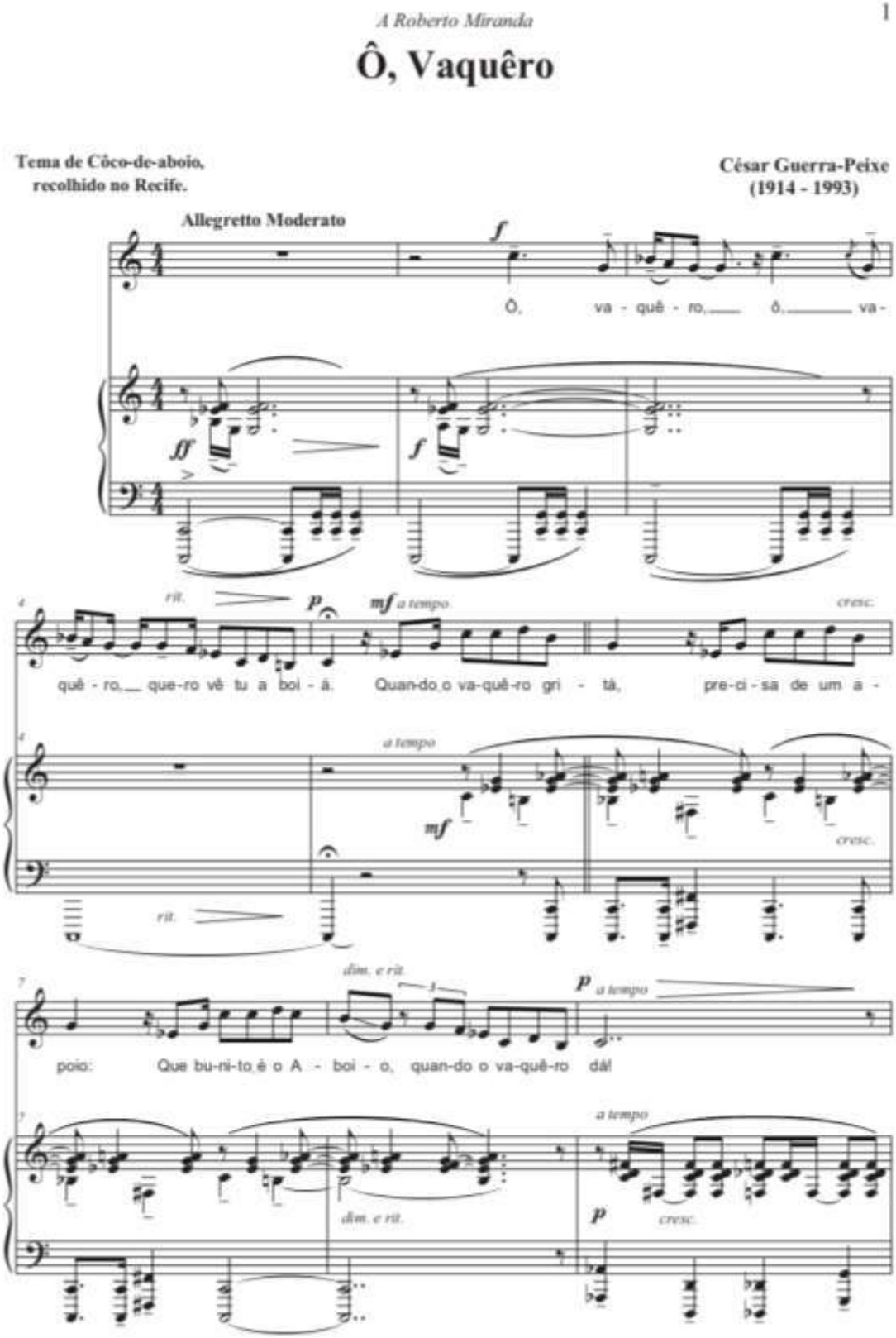
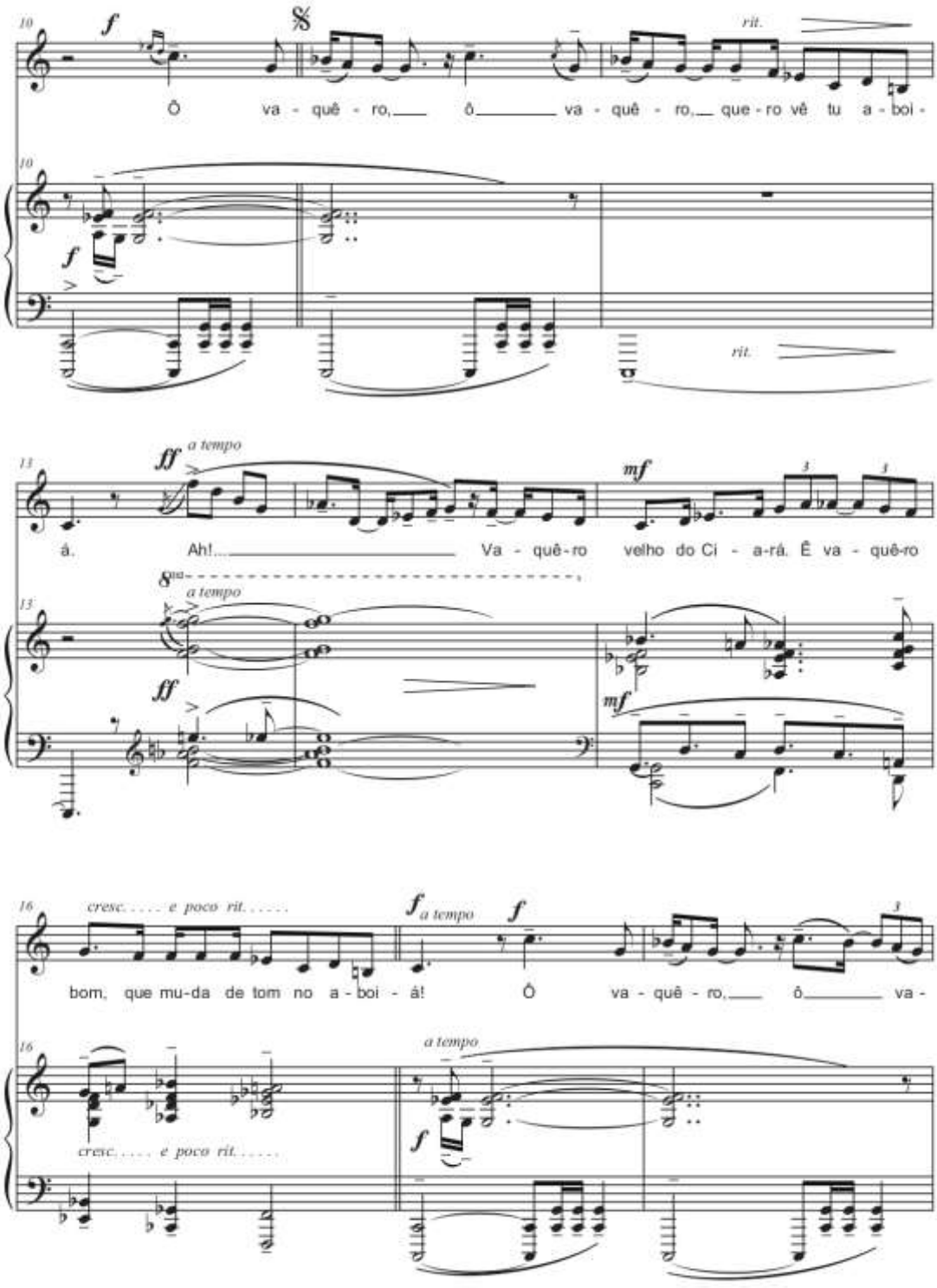
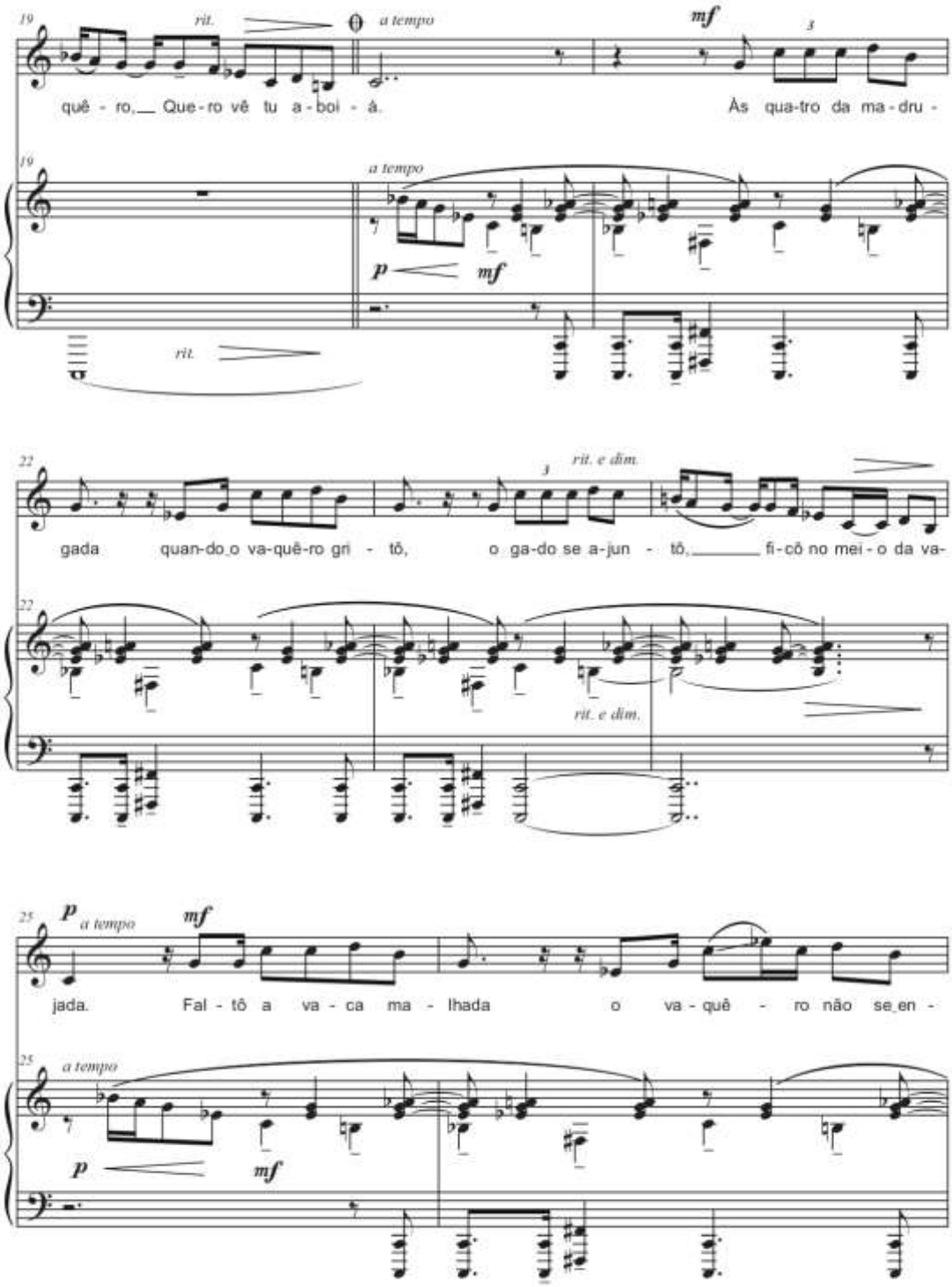
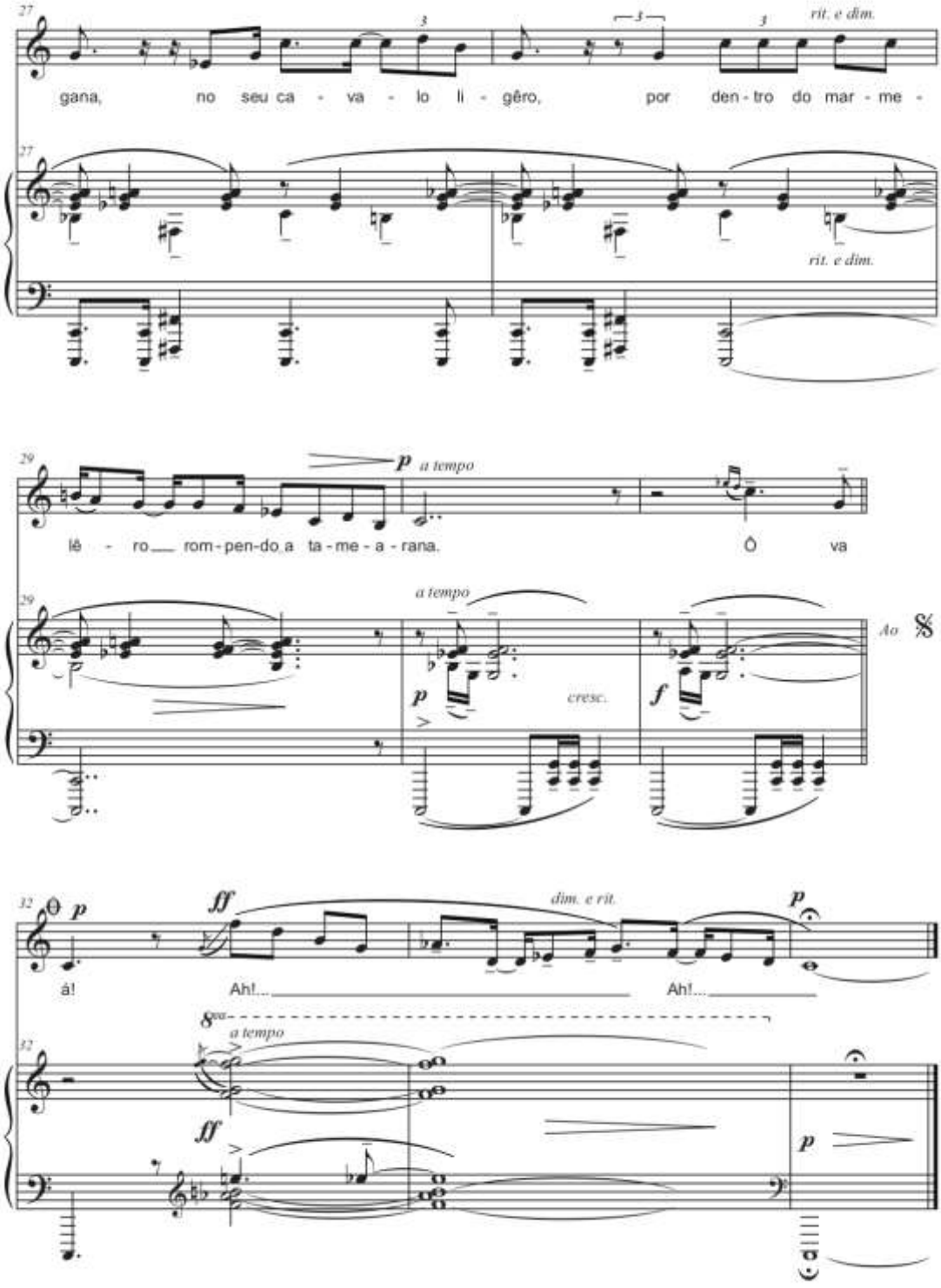
TAVARES, Helenita B. de Carvalho. **O léxico do ciclo do gado de Garanhuns.** 2013. 176 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

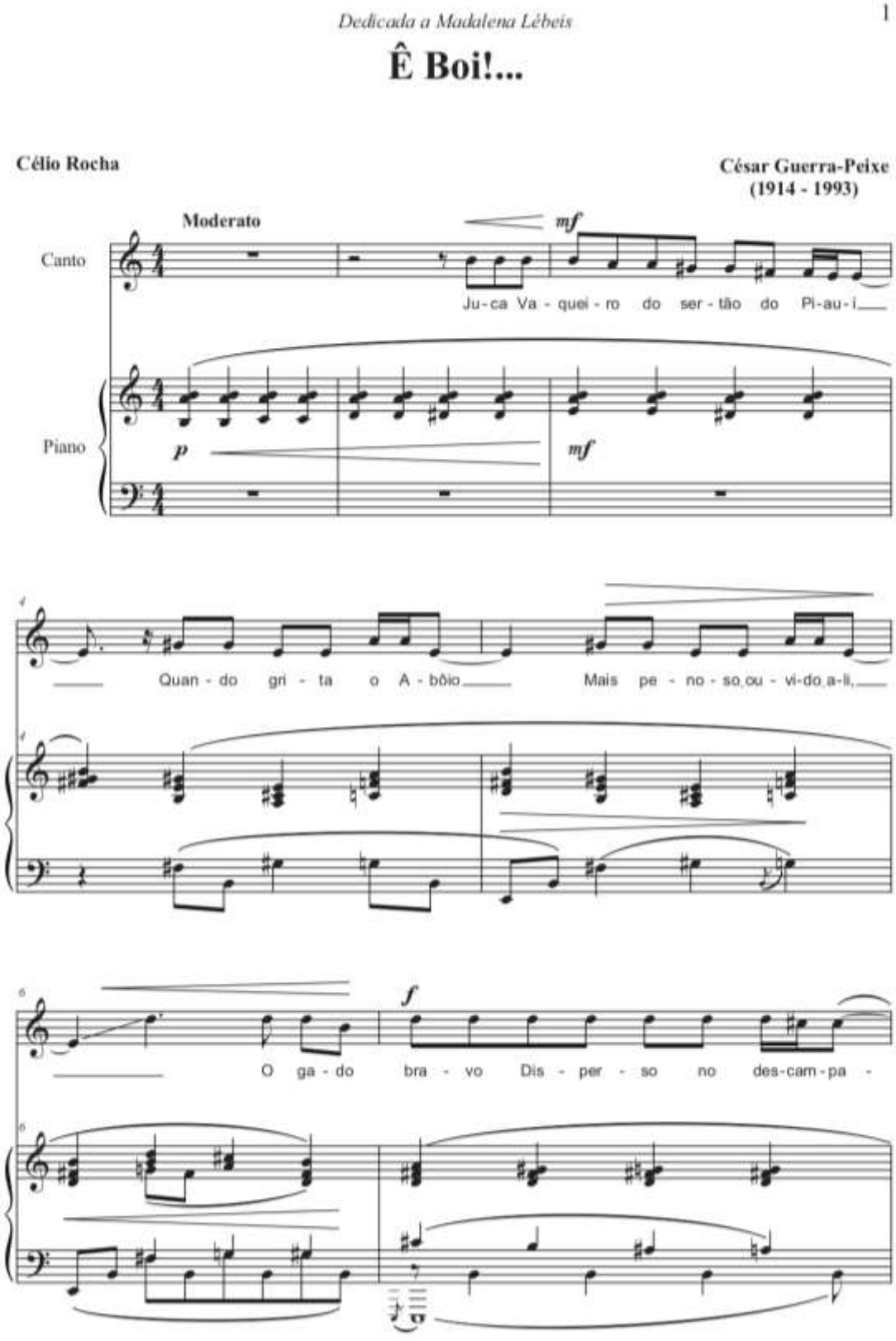
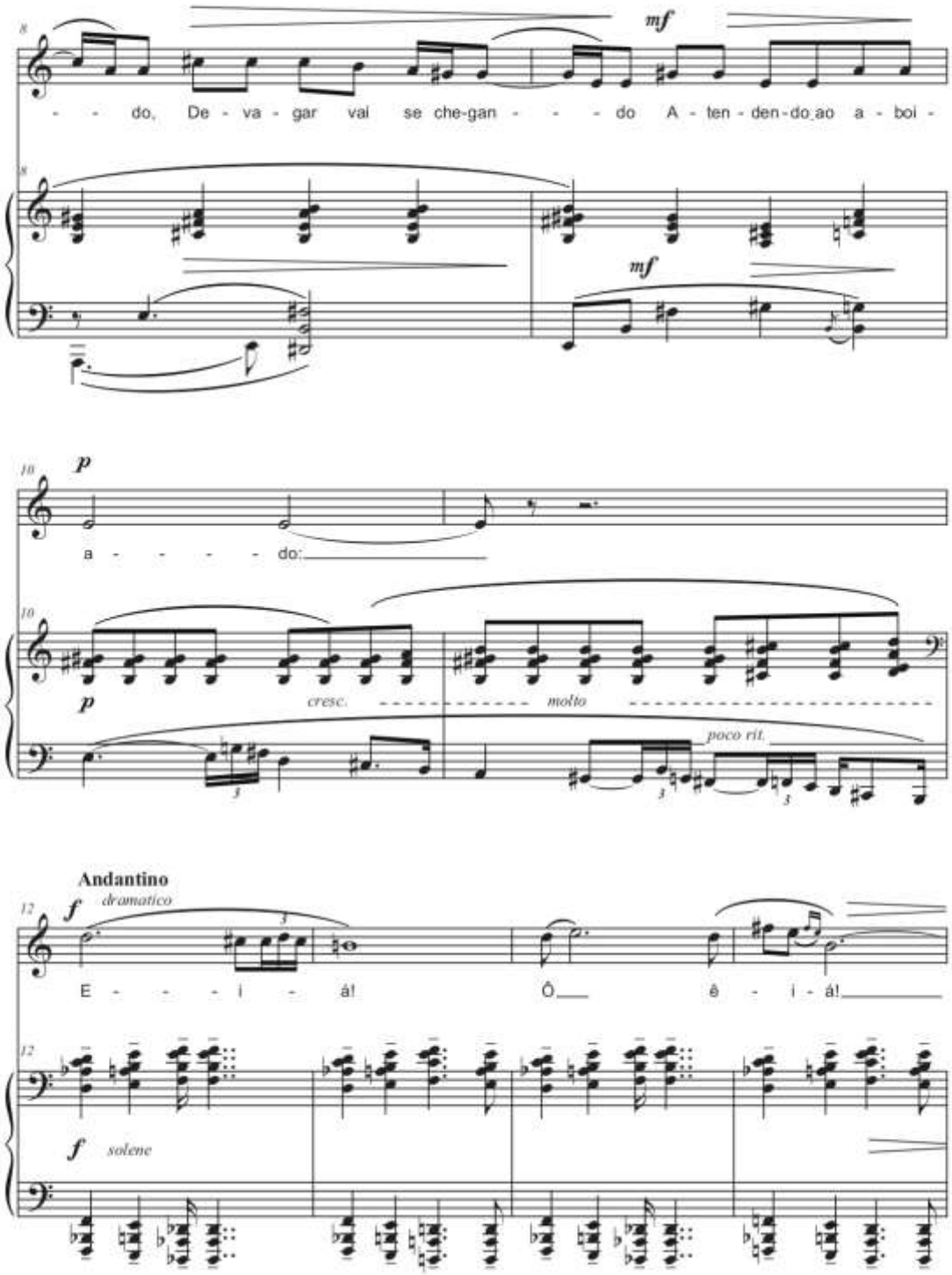
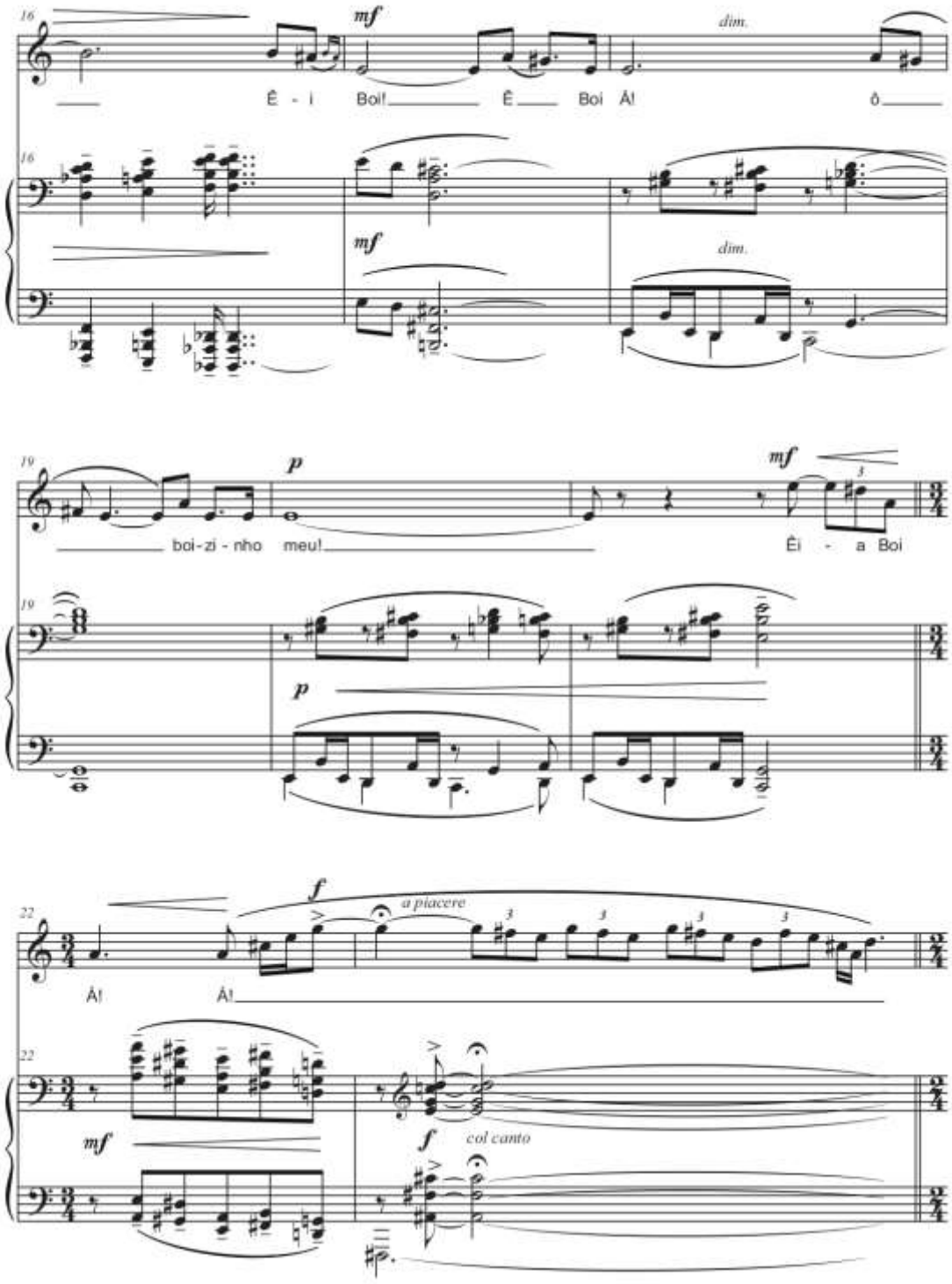
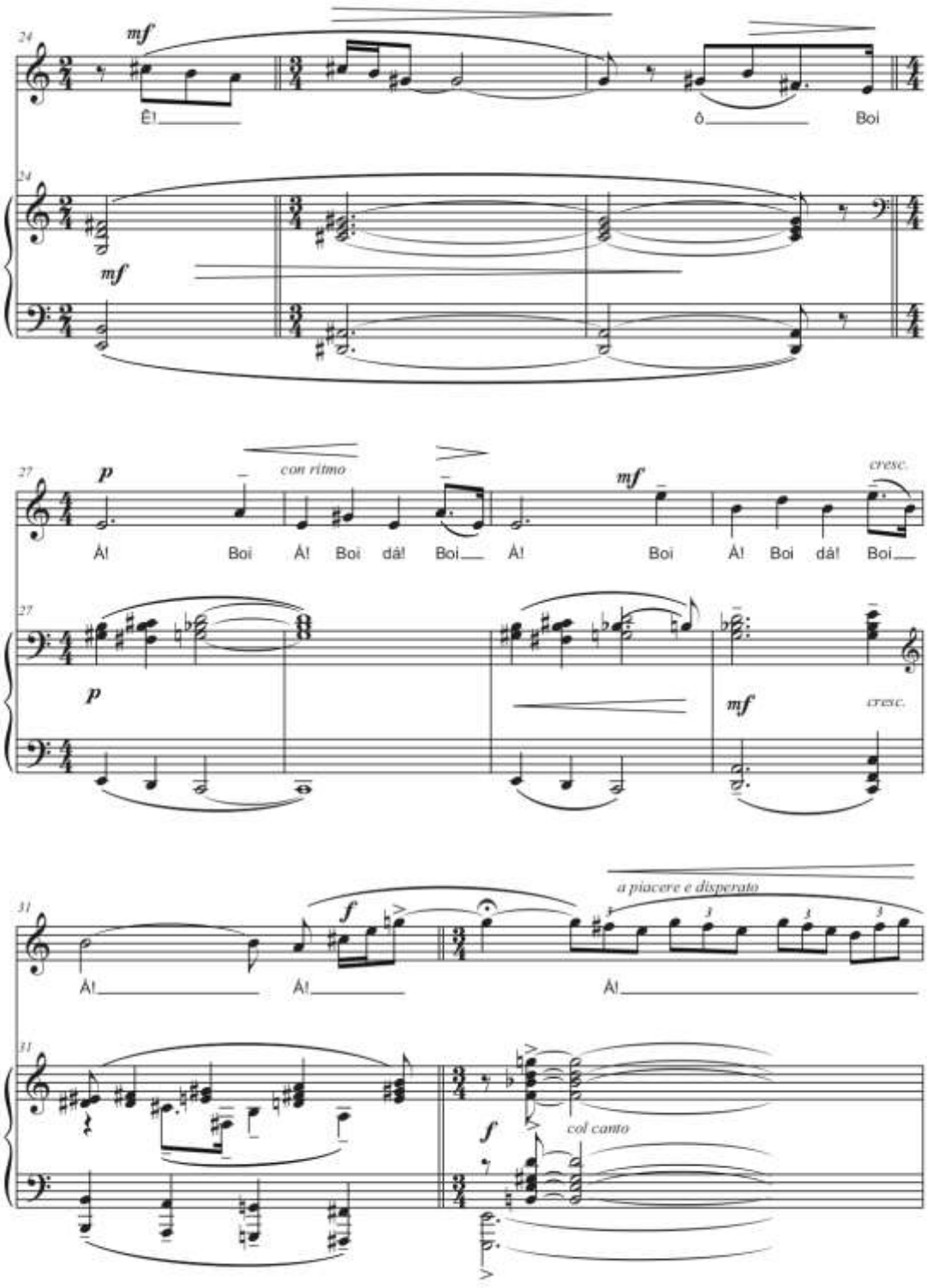
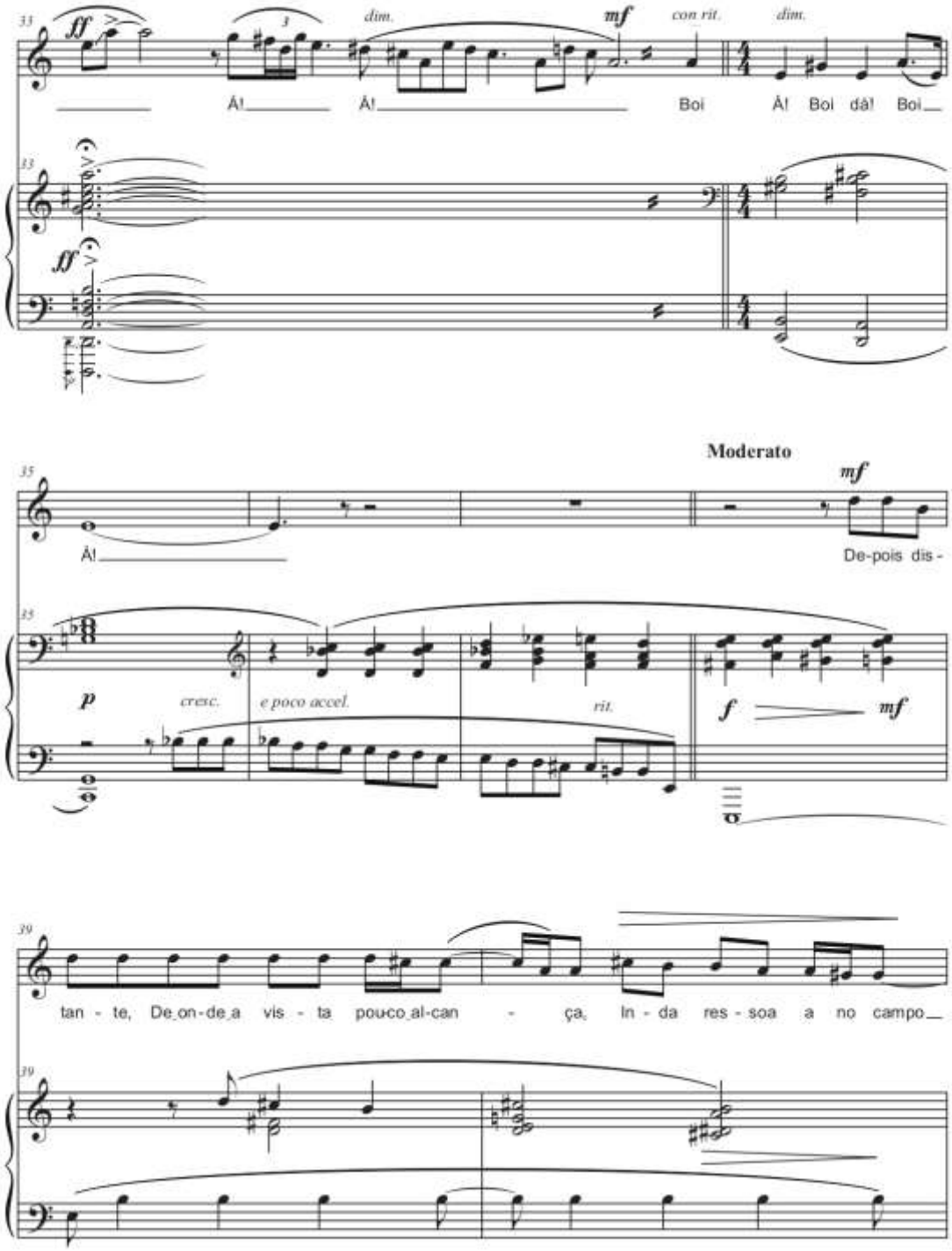
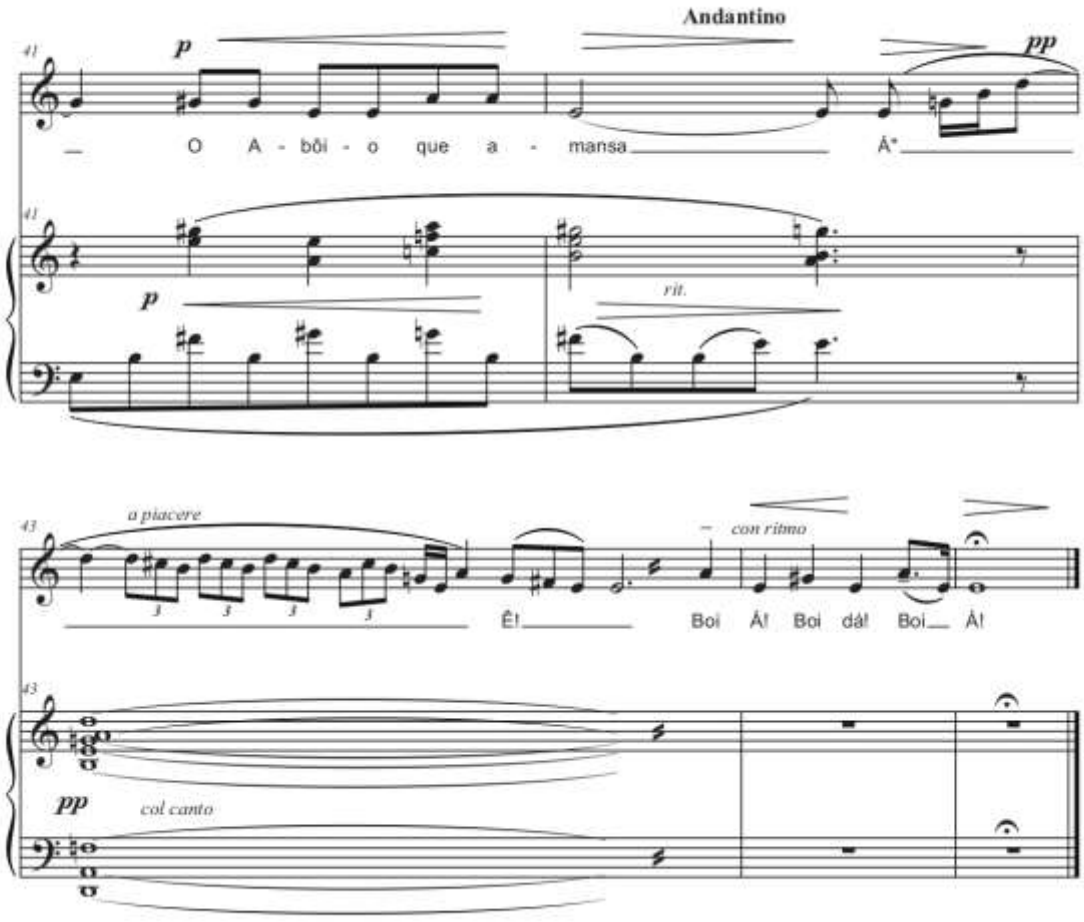
ANEXO A - PARTITURA: “RETIRADAS” (OSWALDO DE SOUZA)

Ô ô ô dá!
É marruá!
Nã vae trambecando, meu boi!
É ô boi dá!

Vaqueiro aboia, vae tocando a retirada do sertão.
Aboio ecôa longe!
Urubú tinga 'sta voando bem baixinho,
vae farejando a rez que cáe pelo caminho.
Ô ô ô dá! ...

Não tem mais agua na cacimba da ipucira, faz horror!
Sêca está de arrazar!
O gado triste com o olhar amortecido,
espia longe sem ter forças pra chamar.
Ô ô ô dá!...

O sertanejo já não teme mais desgraça; criou força:
tem sustança pra sofrer!
Tudo é tristeza quando deixa a terra ingrata:
mas se conforma ha de voltar quando chovêr!...

ANEXO B - PARTITURA: “Ô, VAQUÊRO” (CÉSAR GUERRA-PEIXE)

10
f
Ô va - quê - ro, ô va - quê - ro, que - ro vê tu a - boi -
rit.
f
rit.
13
ff a tempo
á. Ah!... Va - quê - ro velho do Ci - a-rá. Ê va - quê-ro
8va
a tempo
ff
mf
16
cresc. . . . . e poco rit. . . . . .
f a tempo
f
bom, que mu-da de tom no a - boi - á! Ô va - quê - ro, ô va -
a tempo
cresc. . . . . e poco rit. . . . . .
f

19
rit.
a tempo
mf
3
quê - ro, Que - ro vê tu a - boi - á.
Às qua-tro da ma - dru -
a tempo
p
mf
rit.
22
3
rit. e dim.
gada
quan-do o va-quê-ro gri - tô,
o ga-do se a-jun - tô,
fi-cô no mei - o da va-
rit. e dim.
25
p
a tempo
mf
jada.
Fal - tô a va - ca ma - lhada
o va - quê - ro não se en -
a tempo
p
mf

27
gana, no seu ca - va - lo li - gêro, por den - tro do mar - me -
rit. e dim.
29
lé - ro rom - pen - do a ta - me - a - rana. Ô va
p a tempo
a tempo
cresc.
f
Ao
32
á! Ah!... Ah!...
p
ff
dim. e rit.
8va
a tempo

ANEXO C - PARTITURA: "Ê – BOI" (CÉSAR GUERRA-PEIXE)

8
mf
- - do, De - va - gar vai se che-gan - - - do A - ten - den - do ao a - boi -
8
mf
10
p
a - - - - - do:
10
p
cresc.
molto
poco rit.
Andantino
12
f
dramatico
E - - - - i - á! Ô ê - i - á!
12
f
solene

16
mf
dim.
Ê - i Boi! Ê Boi Á! ô
16
mf
dim.
19
p
mf
boi-zi-nho meu!
Êi - a Boi
19
p
22
f
a piacere
Á! Á!
22
mf
f
col canto

24
mf
Ê!
ô
Boi
24
mf
27
p
con ritmo
Á!
Boi
Á!
Boi
dá!
Boi
mf
cresc.
Á!
Boi
Á!
Boi
dá!
Boi
27
p
mf
cresc.
31
f
a piacere e disperato
Á!
Á!
Á!
31
f
col canto

33
ff
dim.
mf
con rit.
dim.
Á!
Á!
Boi
Á! Boi dá! Boi
Moderato
35
mf
Á!
De-pois dis -
p
cresc.
e poco accel.
rit.
f
mf
39
tan - te, De on - de a vis - ta pou-co al-can - ça, In - da res - soa a no campo

Andantino
41
p
pp
O A - bôi - o que a - mansa Â°
41
p
rit.
43
a piacere
con ritmo
Ê! Boi Á! Boi dá! Boi Á!
43
pp
col canto