UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO

FACULDADE DE COMUNICAÇÃO E ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES

BACHARELADO EM CANTO

Romulo Ronny Aguiar da Silva

ABALUAIÊ DE WALDEMAR HENRIQUE: uma possibilidade de interpretação

Cuiabá/2023

Romulo Ronny Aguiar da Silva

ABALUAIÊ DE WALDEMAR HENRIQUE: uma possibilidade de interpretação

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Canto pela Universidade Federal de Mato Grosso.

Orientadora: Profª Drª Helen Luce Campos

Cuiabá/2023

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos Orixás e à ancestralidade.

Começo agradecendo à minha mãe Mirian e meu pai Gonçalo pelo apoio constante em meus projetos, em minhas decisões na minha trajetória, incentivando minha carreira e também pela paciência nesses dias em que estive escrevendo esse trabalho. Muita gratidão e amor.

Agradeço muito ao Kevin Yuri Fushiki Silva, meu amor, que desde sempre tem me apoiado, me ouvido falar do desenvolvimento desse trabalho, das minhas ansiedades e minhas felicidades e por estar ao meu lado em todos esses momentos. Agradeço pelo companheirismo, pelo carinho, pelo apoio, pelo respeito, pelo amor e por todas as experiências que temos compartilhado em nossa relação desde sempre.

Agradeço às minhas amizades, à Tayza, Thaynne, Heitor, meu irmão Hugo, meu primo Adonys por todo apoio sempre, mesmo que não possamos nos ver todos os dias por compromissos pessoais de cada um, estamos sempre em contato e nos apoiando. Agradeço pela paciência e incentivo de todos durante o desenvolvimento desse trabalho enquanto estive menos presente fisicamente, mas juntos a todo momento.

Agradeço muitíssimo à minha professora e orientadora Helen Luce Campos. Se foi possível passar tão bem por essa graduação com certeza ela fez parte desse processo. Agradeço não somente pelas orientações durante o curso, mas também o carinho que tem com cada aluno que tem a honra de tê-la como professora. Uma professora que vai muito além do conteúdo, mas de um ensino humano e significativo que nos faz crescer muito.

Agradeço a minha banca, Professora Ms. Dorit Kolling e Professora Drª. Tais Helena por aceitarem fazer parte desse processo e me darem voz para poder falar sobre o tema do meu trabalho e acrescentando muito ao desenvolvimento da escrita.

Agradeço ao grupo Wanamusiki e todos seus integrantes. Um grupo que me fez crescer muito e que dividimos diversos momentos fazendo música, nos divertindo e partilhando da amizade e do conhecimento. E ao Coral UFMT, grupo que é muito importante na minha carreira e que me proporcionou experiências que me acrescentaram muito como músico e como pessoa.

Agradecimentos a todos os professores, coordenadores e equipe das graduações em música na UFMT, presentes durante todos os anos de estudo, possibilitando-nos desenvolver e realizar nossa graduação.

Agradeço a todos os colegas com quem tive oportunidade de fazer alguma disciplina durante esses anos. A todos os professores que passaram pela minha vida que nos possibilitaram crescer e aprender.

Muito obrigado a todos!

RESUMO

O objeto de estudo deste trabalho é a peça *Abaluaiê* do compositor paraense Waldemar Henrique, visando uma interpretação que seja mais coerente com o tema abordado na obra, qual seja, um ponto ritual do Candomblé, recolhido em Ilhéus, na Bahia. O objetivo principal deste trabalho é apresentar uma possibilidade de interpretação que una as minhas vivências pessoais com religiões de matriz africana, minhas pesquisas sobre o tema e o material musical escrito pelo compositor. Como objetivos específicos busquei evidenciar a cultura afro-brasileira na academia e nos palcos, dando luz a esse repertório tanto popular, quanto erudito. Para que tais objetivos fossem alcançados realizei pesquisas bibliográficas sobre os conceitos necessários para o desenvolvimento da pesquisa, e foi utilizado o método indutivo para a análise da peça, visando mesclar os conhecimentos empíricos, as pesquisas bibliográficas e o material musical. Como observação final, o trabalho apresenta uma visão significativa e pessoal de interpretação da música que visa, através das minhas vivências e pesquisas, cantar e interpretar a canção de uma maneira que vai além da escrita musical e que pode ser reproduzida de forma própria e genuína.

Palavras-chave: *Abaluaiê*; Waldemar Henrique; afro-brasileiro; interpretação.

SUMÁRIO

1. RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS 10
1.1. Resistência: forma de sobrevivência 11
1.2. Mescla entre as diferentes culturas 12
2. CANDOMBLÉ 15
2.1. Raízes do Candomblé 15
2.2. Importância da música no Candomblé 17
3. WALDEMAR HENRIQUE: breves considerações sobre sua vida e obra 20
3.1 Considerações acerca das características da obra de Waldemar Henrique 21
3.1.1 A música afro-brasileira na obra de Waldemar Henrique 23
4. ANÁLISE INTERPRETATIVA DA PEÇA *ABALUAIÊ* 27
4.1. *Atotô! Obaluaiê*: um pouco sobre o *Orixá* da cura e da doença 27
4.2. *Abaluaiê* de Waldemar Henrique: uma possibilidade de interpretação 30
4.2.1 Seção 1 32
4.2.2 Seção 2 33
4.2.3 Seção 3 33
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS 35
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 36
ANEXOS 39
ANEXO A 40
PARTITURA: ABALUIAÊ – WALDEMAR HENRIQUE 40
ANEXO B 43
VÍDEOS DE INTERPRETAÇÕES DA PEÇA – *ABALUAIÊ* 43

INTRODUÇÃO

Neste trabalho busco apresentar uma possibilidade de interpretação da música *Abaluaiê* de Waldemar Henrique. Meu exercício é motivado pelo desejo de valorizar a cultura e a religião afro-brasileira. Durante a infância, frequentei terreiros de umbanda e, atualmente, aprofundei-me nas possibilidades de leituras e testemunhos de pessoas praticantes dos cultos afro-brasileiros. Dessa experiencia, aliada às aulas e escolha de repertório, nasceu em mim a vontade de cantar, interpretar e vivenciar as diversas expressões culturais afro-brasileiras e, como uma pessoa preta, poder expressar e me conectar com minha ancestralidade.

Como parte do processo de estudo dessa música, assisti algumas performances, aproveitando que atualmente temos essa possibilidade através de sites, e não me pareceram transmitir a ideia que tinha sobre o Orixá cantado na música, sobre o qual havia ouvido e lido. Através dessa experiência, comecei a formular uma interpretação que se aproximasse do que acredito estar mais ligado a esses povos e, a partir daí, saí em busca de novos elementos, que me levassem a uma melhor compreensão sobre as religiões afro-brasileiras, como essa cultura chegou e se miscigenou no território brasileiro, enfim, como toda essa "mistura" inspirou Waldemar Henrique.

Dessa forma, procurei trazer uma interpretação da peça que fizesse sentido para aquilo que, mesmo de forma empírica e também através de leituras, tivesse significação para mim como cantor e intérprete. E, para que possamos abordar tais pontos, considero importante falar sobre as religiões afro-brasileiras, sobre como se deu a chegada dos povos africanos no Brasil, trazendo sua cultura. Além disso, compreender como se fundiram com o que já acontecia aqui nesse período, levando à criação de diferentes cultos e religiões como a umbanda, tambor de minas, o batuque, entre outros, e também o candomblé, onde Waldemar Henrique vai se inspirar para escrever sua obra *Abaluaiê*.

Posto isto, o presente trabalho tem como objetivo principal apresentar uma possibilidade de interpretação da peça *Abaluaiê* do compositor Waldemar Henrique. A partir disso, nossos objetivos específicos são: evidenciar a cultura afro-brasileira para a academia e para os palcos, buscando maior visibilidade desse repertório, tanto erudito, quanto popular, presente em nosso território brasileiro. Para isso, foi utilizado o método indutivo pretendendo, não só através da leitura da peça, das informações musicais presentes na partitura, do texto, mas também de um

contexto cultural e de uma vivência pessoal, que resultasse em-uma interpretação que fizesse sentido para mim.

A forma de abordagem escolhida foi o método indutivo por perceber que este trabalho busca, através da observação e também do conhecimento empírico, chegar a uma possibilidade de interpretação pessoal da peça escolhida. Lakatos e Marconi (2003, p.86) apresentam-nos a seguinte caraterística do método indutivo:

> Indução é um processo mental por intermédio do qual, partindo de dados particulares, suficientemente constatados, infere-se uma verdade geral ou universal, não contida nas partes examinadas. Portanto, o objetivo dos argumentos indutivos é levar a conclusões cujo conteúdo é muito mais amplo do que o das premissas nas quais se basearam. (LAKATOS, MARCONI, 2003, p.86).

Portanto, considerando os conhecimentos pessoais, deduz-se uma premissa, procurando estabelecer uma verdade[1] e trazer conclusões mais abrangentes acerca dos conhecimentos estabelecidos. "No raciocínio indutivo, a generalização deriva de observações de casos da realidade concreta. As constatações particulares levam à elaboração de generalizações." (PRODANOV, 2013, p. 28.)

Dessa maneira, levando em consideração o contexto presente em locais onde se praticam religiões de matriz africana, que tive acesso e vivenciei desde criança, e também a partir do desejo de buscar através da leitura e de ouvir pessoas que integram essas religiões, o método indutivo mostrou-se mais adequado, visto que possibilita essa junção de dados. "Nesse método, partimos da observação de fatos ou fenômenos cujas causas desejamos conhecer. A seguir, procuramos compará-los com a finalidade de descobrir as relações existentes entre eles." (PRODANOV, 2013, p. 29.)

Para melhor desenvolvimento do tema, o trabalho foi dividido em 5 capítulos, conforme descritos abaixo.

O *Capítulo 1* trata das religiões afro-brasileiras, a forma como os povos africanos foram trazidos forçadamente ao Brasil durante o período escravagista. São demonstrados pontos históricos que apontam como a cultura africana se liga às culturas existentes no território brasileiro e como essa mescla resulta no desenvolvimento de uma cultura que agrupa diferentes elementos e forma diversas religiões afro-brasileiras, entre elas o candomblé.

---

[1] Verdade S.f. 1. Qualidade pela qual as coisas se apresentam como realmente são. 2. Conformidade com a realidade. (RIOS, 1998, p. 522).

No *Capítulo 2*, buscamos elucidar questões sobre a religião Candomblé. Foram apresentados: contexto histórico da criação da religião no Brasil; conceitos e elementos intrínsecos do candomblé; e como a música faz parte dos rituais.

No *Capítulo 3* expomos um breve relato da vida e da carreira de Waldemar Henrique, assim como características de suas obras. Relatos de como a vivência do compositor influenciou em seu processo composicional e como ele apresentava interesse na cultura africana e afro-brasileira, levando-o a pesquisar e incorporar essa cultura em suas composições.

No *Capítulo 4* apresentamos a análise da peça *Abaluaiê* de Waldemar Henrique, onde foram expostos os elementos empíricos que experienciei, além de pesquisas que realizei por interesse em compreender melhor as religiões afro-brasileiras, que havia vivenciado. Vale ressaltar que a análise feita buscou interligar esses conhecimentos com a composição de Waldemar Henrique, e apresentar uma proposta de interpretação que fizesse sentido para mim.

Nas considerações finais sobre o trabalho apresento os pontos que foram considerados na pesquisa, quais os resultados descobertos e como esses elementos somaram à minha interpretação musical da peça proposta. Os anexos do trabalho constam da partitura da peça que é tema do trabalho e também as interpretações citadas na análise.

1. RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS

Ao falarmos das diferentes religiões afro-brasileiras, é necessário abordarmos os aspectos que trouxeram os negros do continente africano ao Brasil. Nesse período de tráfico e escravização iniciado no século XVI, diversos povos foram retirados, forçadamente pelos europeus, das terras do continente africano e trazidos para as Américas, especialmente ao Brasil. De acordo com Leite (2017, p. 64), esse processo de atividade expansionista comercial foi empregado no capitalismo europeu como um grande investimento econômico e cultural, gerando um novo sistema econômico mundial e marcando a formação do mundo moderno. A autora ainda explica sobre tal política expansionista e qual sua finalidade:

> A política expansionista dos países europeus, sobretudo das monarquias ibéricas (Portugal e Espanha), tinha como propósito a obtenção de lucros rápidos através do comércio de especiarias com a Ásia, a extração de ouro na África subsaariana, e da exploração de terras na América – de preferência não habitadas- onde pudessem ser cultivados produtos agrícolas de grande procura na Europa. Para garantir uma produção agrícola em grande escala e extraordinários lucros, foi instituído o tráfico e a escravização desregrada de homens e mulheres no empreendimento colonial português dentro do Brasil. (LEITE, 2017, p.64)

O meio pelo qual essa travessia pelo Atlântico ocorria era de grande sofrimento e agonia para os africanos, onde muitos deles sequer conseguiam chegar vivos, “pois morriam durante a viagem por falta de vitaminas, situações precárias de higiene e também pela depressão em função de terem sido retirados à força da sua terra natal, da sua vivência cultural, social, política e religiosa.” (FRANCO, 2021, p.31).

Nesse processo escravagista que se perpetuou por três séculos, a escravidão acabou tomando vários aspectos da sociedade brasileira. Os povos escravizados demonstraram grande resistência, como escreve Leite (2017, p.65), tão intensa quanto o processo de escravização. Por meio de suas organizações, de expressões culturais e religiosas, linguísticas e outras formas, como os quilombos, esses povos resistiram à frequente ameaça em que se encontravam. Dentro das plantações de cana de açúcar e em outros tipos de trabalho corporal, somadas às agressões vindas dos capatazes e capitães do mato, que eram responsáveis por capturas e tortura dos escravizados, esses “(...) criaram as condições propícias para que atitudes de resistência das mais diversas fossem praticadas pelos cativos.” (ZAMARIAM et al., 2018, p. 134).

1.1. Resistência: forma de sobrevivência

Segundo Zamariam et al (2018, p.97), "a resistência à escravidão praticada na própria África deu origem aos mocambos ou quilombos, agrupamentos de escravos fugidos que seriam muito frequentes e conhecidos no Brasil a partir do século XVI, quando a escravidão africana passou a se desenvolver na América." Em busca desse refúgio nos quilombos, os povos africanos se agrupavam procurando uma forma de resistir e sobreviver nessa nova região a qual foram forçosamente inseridos, sendo o Quilombo[2] dos Palmares um dos maiores no território brasileiro.

Agrupando-se nos quilombos os povos africanos esforçavam-se para sobreviver e manter viva também sua cultura. Através dessas resistências, os povos africanos buscavam sobreviver ao que Leite (2017, p.67) caracteriza como coisificação do ser humano. "(...) as formas de organização, as expressões culturais, a religiosidade e o modo de vida africanos, que sobreviviam apesar da escravidão, expressavam-se, também como formas de resistência ao processo de coisificação ao qual estavam submetidos." (LEITE, 2017, p.64).

Esses povos foram separados e espalhados por diversas regiões da costa brasileira e, segundo Anjos (2011, p.267), essa estratégia era para "(...) dificultar a organização, extinguir a língua de origem e impossibilitar a continuidade das culturas (...)" e, assim, perderem sua identidade enquanto povo e promover a dissolução étnica.

Apesar de todos serem do continente africano, como foram retirados de diferentes regiões da África, esses povos tinham também, entre si, variedades culturais, linguísticas e religiosas que se misturaram com as culturas já existentes no Brasil. Anjos (2011) aponta a grande pluralidade de grupos étnico-linguísticos forçadamente submetidos a mudança:

> São "trazidos" para constituir a formação, a expansão e a ocupação efetiva do território brasileiro seres humanos: Minas, Congos, Ombundos, Bacongos, Ovibundos, Monjolos, Balundos, Jejes, Angolas, Anjicos, Lundas, Quetos, Hauças, Fulas, Ijexás, Jalofos, Mandingas, Anagôs, Fons, Ardas, dentre muitos outros, que possibilitaram o que podemos simplesmente denominar de afro-brasileiros, brasileiros de matriz africana ou população de ascendência africana. Por exemplo, as populações de matriz Bantu, com origem na África Central e os Iorubás, também denominados, Nagôs, oriundos da África Ocidental apresentam registros e características relevantes no cotidiano do "Brasil Real" (ANJOS, 2011, p.267).

[2] No "Brasil Colônia", o quilombo era uma reconstrução e elaboração concreta de um tipo de organização territorial existente na África Meridional, que apresenta variadas significações e, uma delas é um estado permanente de guerra. A palavra aportuguesada quilombo, tem sua origem na estrutura da língua bantu (kilombo) e pode ser entendido ainda, como acampamento guerreiro na floresta, o nome de uma região Administrativa de Angola, habitação no território do antigo Reino do Congo; lugar para estar com Deus na Região Central da Bacia do rio Congo e, significa, ainda, na Região Centro-Norte de Angola filho de preto que não é preto. (ANJOS, 2011, p.266)

Como uma das formas de resistência, podemos destacar a religião, que foi um aspecto ao qual os africanos se apoiaram e, como diz Franco (2021), foi uma das formas de manter as tradições africanas vivas, como um meio de sobrevivência e resistência desse povo. Dessa forma, chega às Américas o culto aos Orixás[3], trazidos por esses povos africanos durante o período do tráfico e escravização. Zamariam et al. (2018, p.172), disserta sobre o esforço dos povos africanos de manterem seus cultos, cerimônias e costumes, mesmo que fosse necessário se integrar às simbologias as quais estavam expostos dentro do contexto daqueles que os escravizavam.

> Mesmo tendo de se habituar à nova realidade a qual estavam sujeitos, africanos de diversas nações e seus descendentes sempre buscaram uma maneira de manter vivas as suas expressões e manifestações religiosas, ainda que com a integração de novas simbologias ou com a simulação da incorporação dos cultos de seus senhores cristãos. (ZAMARIAM et al, 2018, p.172).

Através dessa adaptação esses povos esforçaram-se para que suas crenças não fossem esquecidas dentro dessa circunstância a qual foram submetidos.

1.2. Mescla entre as diferentes culturas

Os povos africanos tiveram contato com os povos indígenas nativos do Brasil que também passaram pela escravização que ocorreu desde a invasão dos portugueses às terras brasileiras. De acordo com Zamariam et al. (2018, p.11), "estima-se que a população indígena no Brasil pré-cabralino estivesse calculada em torno de 2 milhões e meio de habitantes (...), divididos em cerca de 218 etnias diferentes". Esses mesmos povos indígenas sofreram com o processo de escravização, tendo o território explorado e sendo coagidos à conversão dos ritos que já praticavam.

Zamarian (2018) aponta que não existia somente um povo tupi no território brasileiro, eles eram diversos. "Alguns desses grupos sobreviviam, sobretudo, da caça e da coleta, enquanto outros desenvolveram culturas agrícolas." (ZAMARIAM et al., 2018, p.14.) O autor

[3] Lembremos que os cultos prestados aos *Orisa* dirigem-se, em princípio, às forças da natureza. Na verdade, a definição de *Orisa* é mais complexa. É verdade que ele representa uma força da natureza, mas isto não se dá sob sua forma desmedida e descontrolada. Ele é apenas parte dessa natureza, sensata, disciplinada, fixa, controlável, que forma uma cadeia nas relações do homem com o desconhecido. Outra cadeia constituiu-se por meio de um ser humano, divinizado, que viveu outrora na Terra e que soube estabelecer esse controle, essa ligação com a força, assentá-la, domesticá-la, criar entre ela e ele um laço de interdependência, através do qual atraía sobre ele e os seus a ação benéfica e protetora dessa força e direcionava seu poder destruidor para seus inimigos(...) O culto ao *Orisa* dirige-se, portanto, a dois elos que se juntam – parte fixada da força da natureza e ancestral divinizado – e que servem de intermediário entre o homem e o incognoscível (VERGER, Pierre 2000, p.37-38 apud ROSÁRIO, Cláudia C. do; 2014, p. 24).

ainda explica que "(...) a escravidão se fez presente desde os primeiros contatos com as diversas comunidades indígenas. Mas, com o passar do tempo, povos oriundos do continente africano também foram incorporados a esta lógica de trabalho." (ZAMARIAM et al., 2018, p.130)

Com a mescla entre as diferentes culturas dos povos africanos e os povos indígenas nativos, e também com certa parte da cultura dos europeus, surgem as religiões de matriz africana, como explica Franco:

> Do encontro cultural entre os elementos das três matrizes formadoras da sociedade brasileira - índio, africano e europeu -, surgiram às chamadas religiões afrobrasileiras, entre as quais podemos citar: candomblé, candomblé de caboclo, umbanda, quimbanda, tambor de mina, jurema, omolocô, umbandomblé, entre outros. (FRANCO, 2021, p.33).

Como citado, essas religiões se desenvolveram em diferentes partes do Brasil e faz-se necessário considerar todo o processo de escravização, das variedades culturais já existentes no território brasileiro, e como essas várias culturas dos povos negros citadas anteriormente e das diversas etnias indígenas se encontraram e se mesclaram dentro desse cenário.

O sincretismo que ocorreu entre as diferentes religiões foi uma maneira desses povos continuarem cultuando aquilo que já lhes era conhecido, vindo consigo da África, e que pudessem, de alguma forma, passar pelo olhar daqueles que os escravizavam sem sofrer tanta retaliação. Zamariam et al. (2018, p.174) aponta que "De uma forma geral, podemos entender o sincretismo religioso como uma estratégia desenvolvida pelos africanos e seus descendentes para manter aspectos pontuais das religiões trazidas da África." O autor ainda comenta como esse sincretismo acabou tocando e influenciando o catolicismo colonial, por meio da troca de elementos no cotidiano.

É possível notar, com o passar do tempo e das movimentações dos povos pelo território brasileiro, como essas culturas se mantiveram vivas e em movimento, recebendo as mais diversas influências. A umbanda, por exemplo, se mostra como uma religião que sincretiza o culto africano, indígena e europeu, com elementos de culto aos Orixás, como também aos caboclos, além de certos elementos do espiritismo e do catolicismo. O tambor de mina, que é uma religião que nasce no Maranhão, juntando as culturas afro com tradições indígenas e, com o tempo, recebeu ainda influências de outras religiões, como a umbanda; e entre outras religiões existentes pelo território brasileiro como o batuque do Rio Grande do Sul e o Xangô de Pernambuco.

A pluralidade das religiões afro-brasileiras é bem vasta e os cultos acontecem em diversas regiões do território brasileiro, porém, como a obra *Abaluaiê*, escolhida para este

trabalho é oriunda de uma pesquisa do próprio Waldemar Henrique no Candomblé, essa religião será tratada de maneira mais detalhada no próximo capítulo.

2. CANDOMBLÉ

O candomblé é uma religião criada no Brasil e que veio da preservação dos cultos de diferentes povos trazidos da África. Conforme descreve Góis (2013), "O Candomblé é o resultado da preservação dos cultos ancestrais aos Orixás dos distintos povos africanos traficados e escravizados no país. Conforme a composição majoritária de cada grupo, os candomblés vão se diferenciar em nações." (SANTOS, 2010, p.29 apud GÓIS, 2013, p. 325).

Gomes (2017) aponta que "(...) o Candomblé foi uma espécie de instituição de resistência cultural, primeiramente dos africanos e, depois, dos afrodescendentes, como resistência à escravidão e aos mecanismos de dominação da sociedade branca e cristã que marginalizou os negros e os mestiços" (GOMES, 2017, p. 20). Esse esforço de fazer essa preservação ocorreu para que pudessem continuar a realizar seus cultos e manter sua cultura ao serem trazidos e escravizados em território brasileiro e que se perpetuaram até os dias de hoje, é possível verificar em diversos compositores, tanto populares como eruditos, através das influências percebidas em suas obras. Observando a profundidade e complexidade do Candomblé, buscamos descrever a seguir alguns pontos a cerca dessa religião que nasce no Brasil com diversos povos africanos.

2.1. Raízes do Candomblé

O candomblé surge na Bahia, entre os séculos XVIII e XIX, porém, como citado, ele vem de tradições anteriores dos povos africanos buscando manter seus cultos. Como apresenta Gomes (2017, p. 19), "O Candomblé teve início em Salvador (Bahia), de acordo com as lendas contadas pelos mais velhos, algumas princesas vindas do Oyó e Ketu na condição de escravas fundaram um terreiro num engenho de canas." Como Gomes (2017) ainda expõe, o candomblé floresce através da memória do povo.

> (...) o Candomblé, assim como todas as outras denominações de mesmo tronco, não possuía um livro-base (como no cristianismo, a Bíblia) com textos proféticos e, por isso, apoiavam-se na tradição oral, e não na escrita, para a perpetuação e para a condução de seus ensinamentos. Portanto, o Candomblé é considerado uma religião que se estabeleceu e se mantém na forma original, a oralidade, o que soma para uma maior conservação de suas peculiaridades e de suas memórias. (GOMES, 2017, p. 18)

Sendo uma religião nascida no Brasil, o Candomblé se difere de como o culto aos Orixás acontecia na África. Como explica Favero (2010 p.5), mantém-se muito do panteão africano, porém, durante todo esse processo de transformação, e sendo uma religião criada em um novo

país, ela se difere da cultura da qual se originou. “Este é o caráter de vitalidade das religiões, que é viva e passou por um longo processo de aculturação e transformação, que em alguns casos se converte em ideologia, mas nem sempre.” (FAVERO, 2010, p.5).

Tendo em vista que essa nova religião era também uma forma de resistência dos africanos escravizados, Gomes (2017, p.20) utiliza o termo “instituição de resistência cultural” e explica que essa obstinação passa dos que foram trazidos forçosamente ao Brasil para seus descendentes, “como resistência à escravidão e aos mecanismos de dominação da sociedade branca e cristã que marginalizou os negros e os mestiços; mesmo após a abolição da escravatura.”

Como mencionado, o culto aos Orixás nasce no Brasil com a chegada dos povos africanos no período da escravização. O Candomblé também é uma religião que se ordena por meio desse culto, mas também de outros elementos que surgem com o sincretismo de culturas presentes nesse momento no território brasileiro como os ritos de pajelança e aos caboclos e as demais cerimônias presentes nas diversas regiões brasileiras.

> O Candomblé é uma religião que se organiza a partir do culto aos Orixás, Inquices e Voduns, divindades originárias do panteão africano, mas também incluem as Entidades do universo mítico-religioso do Brasil, tais como Caboclos e Marujos, considerados, por alguns, espíritos de antepassados e geralmente subordinados àquelas outras divindades supracitadas. (GÓIS, 2013, p. 323).

Esse culto aos Orixás está no cotidiano e vida dos seus praticantes e na coletividade dos praticantes da religião. Como aponta Góis (2013, p. 323), “Essa presença e atuação verificam-se tanto nas festividades em honra a eles, quanto nas obrigações ritualísticas de confirmação de seus devotos na iniciação, comumente conhecida como ‘fazer o santo’”. Ainda assim, esse culto se diversifica por meio dos diferentes povos que foram trazidos ao Brasil. Ainda se tratando da religião, Marcussi (2010, p.2) explica que o Candomblé é um conjunto de cultos com parentesco entre si, e não somente um aglomerado de padrões religiosos.

> Os diversos ritos do candomblé são normalmente agrupados em “nações”, sendo a mais conhecida e disseminada nos meios de comunicação a chamada nação queto. Juntamente com outras nações como efã, ijexá, nagô e mina-nagõ, ela pertence ao tronco conhecido como iorubá, com origens africanas localizadas em partes da Nigéria e do Benim. Existem ainda candomblés de nações angola e jeje, entre outras menos conhecidas. (MARCUSSI, 2010, p.2)

Um outro ponto a ser comentado é a relação e o papel da música no candomblé. Cruz (2018) expõem em seu trabalho que “Afirma-se seguramente que nas religiões de matriz africana cantigas e tambores unem homens e entidades mágicas num mesmo universo.” (CRUZ, 2018, p.54). É possível notarmos a presença do canto e de diferentes percussões durante os

cultos como elementos fundamentais para a ritualística. No próximo tópico é apresentado aspectos sobre as atribuições da música durante o culto.

2.2. Importância da música no Candomblé

De acordo com Tavares et al. [s.d], o canto, a dança e a música estão diretamente ligadas a esses ritos que ocorrem no cotidiano dos praticantes do candomblé. "A vida comunitária é marcada pela hierarquia religiosa e o calendário litúrgico prevê cerimônias públicas onde o canto, a música e a dança estão profundamente interligadas." (TAVARES, [s.d], p. 8).

O aspecto rítmico está muito presente nas práticas religiosas e, como Cruz (2018) aponta, o papel do ordenador da música no âmbito religioso do candomblé é importante e indispensável, seja em cerimonias públicas ou privadas. "Por sua linguagem, comparada muitas vezes a uma oração, a música é entoada/tocada e através dela é solicitada a presença da divindade mágica no ritual." (CRUZ, 2018, p.54). O autor ainda acrescenta que é entendido então pelos praticantes da religião que não existe o Candomblé sem a música, pois ela está presente durante toda a prática e é tão importante quanto indispensável na prática ritualística, "uma vez que, ela é um elemento ordenador, isto é, ela organiza o tempo, as sequências de cada rito ou ritual, e pode ser dividida em *vocal e instrumental*." (CRUZ, 2018, p.54).

> A música, no candomblé, tem um papel mais significativo que o mero fornecimento de estímulos sonoros aos diversos rituais. Ela pode ser entendida como elemento constitutivo do culto, dando forma a conteúdos inexprimíveis em outras linguagens, termo aqui entendido como articulação de signos e símbolos. Todos os rituais do culto estão apoiados também na música, que mostra um caráter estruturante das diversas experiências religiosas vividas por seus membros. Do ***paó*** (sequência rítmica de palmas usada para reverência) ao toque (***xirê***), a música continua sendo parte de cada cerimônia, constituindo-a, delimitando situações e ordenando o conjunto das práticas extremamente detalhadas (AMARAL & SILVA, 1992 apud. CRUZ, 2018, p.54).

Cruz (2018) explana sobre as práticas musicais nos ritos e afirma que a parte vocal ocorre por meio das cantigas e toadas e a parte instrumental, mediante do que o autor caracteriza de "(...) uma pequena orquestra composta por três atabaques (grande, médio e pequeno), o agogô – campânula de ferro simples ou composta – e cabaças cobertas com renda de contas (...)" (SANTOS 2005, p. 87, apud. CRUZ, 2018, p.55).

Os atabaques passam por um ritual de consagração para que possam ser utilizados nos ritos por aqueles que são responsáveis pelo seu manuseio, os chamados Ogãs Alabês[4].

---

[4] *Ogã* é um nome genérico que se atribui a um grupo de pessoas do sexo masculino e que ocupa uma série de funções dentro do terreiro. Entre as principais funções destes indivíduos que, "portanto, é um posto da estrutura social dos terreiros", estão os cargos de: *pejigâ, axogum e o alabê.* O primeiro, *pejigâ,* é o guardião do *peji,* ou

> No Candomblé, o som é considerado um condutor de axé, daí a necessidade de realizações de rituais específicos para consagrar os instrumentos que o produzem. Reconhece-se a sacralidade dos atabaques devido à sua condição de mediador entre o *ayê e o orum.* A eles são destinadas oferendas para revitalizar seu axé. (...) O caráter hierático dos atabaques faz com que os sacerdotes, os filhos-de-santo e os orixás dirijam-lhes determinadas saudações durante as cerimônias públicas. (SANTOS, 2005, p. 88 apud. CRUZ, 2018, p.55).

Podemos perceber que existe um processo sagrado que se junta à música e ao ritmo no candomblé, e que traz toda uma complexidade cultural às suas práticas. "Ela é acionada para a abertura do ritual; determina o momento exato de se executar determinadas danças; ela é tocada de um modo particular para saldar convidados ilustres e para chamar os orixás ao plano terreno." (CRUZ, 2018, p. 60). E o autor complementa dizendo que, por meio das músicas, também são transmitidos os mitos que envolvem os Orixás.

Como referido por Cruz (2018), no contexto religioso a música desempenha o papel de ordenar o tempo, o culto e a ligação com os mitos que ocorrem no Candomblé.

> Neste sentido, entende-se que ela é o único componente do culto a partir do qual pode demonstrar elementos que não poderia ser evidenciado de outro modo, senão por meio dela. Por suas características, todos os rituais se apoiam nela, mostrando assim seu caráter estruturante, demarcando e organizando as cerimônias, sejam públicas ou privadas. (CRUZ, 2018, p. 61).

É descrito ainda pelo autor que participar dos encontros religiosos é revigorante para os participantes pois, por meio das cantigas, das danças, do som dos atabaques e de toda a ritualística presente nas práticas tanto públicas quanto privadas "(...) envolve e une os fiéis de tal modo que aos poucos eles vão se desprendendo do plano terreno e se posicionado em uma sintonia que o transporta para a esfera do sagrado." (CRUZ, 2018, p.62).

Mediante essas práticas, vemos que a música está completamente interligada ao culto realizado no Candomblé, exercendo o papel de transmitir conhecimentos e culturas que vão sendo passadas entre os praticantes dessa fé. Além disso, trazem consigo a ancestralidade dos antepassados e de uma cultura que chegou ao Brasil e se desenvolveu entre os povos africanos forçadamente trazidos, e se perpetuou entre seus descendentes, se mesclando com o que já tinha no nosso território brasileiro, e também proporcionando grande influência à cultura do país.

Na música brasileira de concerto, existem diversos autores que se dedicam a escrever sobre a temática da cultura afro-brasileira. Entre eles está Waldemar Henrique cuja trajetória perpassa não somente pela temática amazônica, mas também pela pesquisa sobre a prática

---

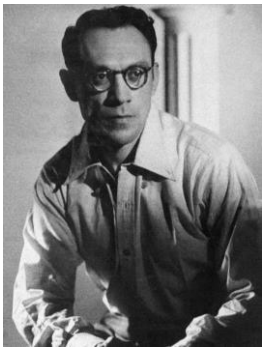
quarto de santos; o segundo corresponde ao sacrificador de animais, encarregados dos rituais da matança e, por último o *Alabê*; encarregado da orquestra. Cabendo a ele conhecer todo o repertório musical do terreiro. (LIMA 2003.p 89-97 apud. CRUZ, 2018, p.55)

cultural afro-brasileira. No próximo capítulo descreverei um pouco a trajetória vivenciada pelo compositor, buscando obter uma compreensão mais apurada dos sentidos e da intenção do artista e como suas experiências e estudos inspiraram em suas composições.

3. WALDEMAR HENRIQUE: breves considerações sobre sua vida e obra

Neste capítulo trago um brevíssimo relato da vida de Waldemar Henrique, destacando alguns pontos de sua carreira e, em seguida, o contexto de sua obra.

Figura 1: Compositor Waldemar Henrique



Fonte: Rede Pará, 2021

Waldemar Henrique foi um pianista, compositor e maestro nascido no Pará em 1905. Seu pai era de origem portuguesa e sua mãe, de origem indígena. Segundo Barros, (2005, p.5) "Nasceu num período de transição para a música e a economia paraense, em pleno declínio do ciclo da borracha." A referida autora ainda acrescenta que, com esse declínio econômico, tornou-se inviável prosseguir com as temporadas de música lírica no Brasil e, assim, muitos músicos que haviam saído de seus países e vindo para cá, retornaram à Europa. Para Barros (2005) um músico estrangeiro que permaneceu foi Ettore Bosio "(...) um dos importantes professores na formação de Waldemar Henrique, que incentivou e instigou-o a continuar seus estudos musicais(...)" (BARROS, 2005, p.5). Porém, Waldemar era forçado pelo pai a participar de trabalhos no comércio, mas isso não o afastou da música, mesmo que em certa época não lhe houvesse muito tempo para empenhar-se em seus estudos. Barros (2005, p.6) relata ainda que "Em 1929 o antigo Instituto Carlos Gomes foi reativado, passando-se a chamar Conservatório Carlos Gomes, sob a direção de Ettore Bosio." Com isso, Waldemar Henrique, com o apoio desse professor, vai estudar no conservatório e torna a música centro de sua vida.

Em 1933, como continua o relato de Barros (2005), com os estudos mais consolidados, Waldemar realiza um concerto com suas composições, onde ele mesmo acompanhava suas canções ao piano. Ainda segundo o autor a imprensa da época teceu críticas positivas ao compositor. "Um dos comentários sobre o espetáculo feito pelo crítico de música da *Folha do Norte* foi: 'Waldemar venceu em toda linha. Se em vez de musicar aqui, desse expansão a seu

gênio criador nas plagas sulistas, já estaria gravando o nome em letra de forma por toda parte.'" (BARROS, 2005, p.6).

Ainda na década de 1930, Waldemar Henrique vai para o Rio de Janeiro, assina um contrato exclusivo com a Rádio Phillips, sendo ouvido pela primeira vez na rádio carioca, e ainda realiza um acordo com os Irmãos Vitale e Vicente Mangione para editar suas composições. Tendo grande talento, Waldemar Henrique tem nessa época em seu círculo de relações grandes figuras como Mario de Andrade e Heitor Villa-Lobos, como aponta Alves (2018, p.30). Durante sua carreira, Waldemar Henrique viajou por diversos países, onde realizou recitais para promover suas canções. Outro ponto importante nessas apresentações, foi a participação de sua irmã Mara como intérprete de suas canções.

> Sua irmã Mara passou a se apresentar em recitais, acompanhada pelo compositor, e veio a se tornar a maior intérprete de suas canções trazendo, segundo Vicente Salles, um novo estilo para a interpretação da canção: "Mara criou um novo estilo de interpretação da canção brasileira: acabou com as mãos na cintura e o arfar dos agudos, imprimindo aos textos um valor definitivo". (BARROS, 2005, p.7).

Waldemar Henrique faleceu em 28 de março de 1995, em seu apartamento, em consequência de um ataque cardíaco. Seu corpo foi velado no Theatro da Paz em Belém, com honras e homenagens de diversos artistas e autoridades.

3.1 Considerações acerca das características da obra de Waldemar Henrique

Uma característica conhecida da obra de Waldemar Henrique é o uso da temática e da cultura amazônica, "(...) onde ele consegue fundir o popular e o erudito de forma que um não ofusque o brilho do outro, com doses certas de cada um dos elementos empregados em suas composições." (ALVES, 2018, p.32) Essas características folclóricas podem ser observadas em suas canções, onde ele se utiliza de lendas, ritmos e temáticas do local onde nasceu e cresceu. Barros (2005, p.8) descreve duas possibilidades como esses aspectos foram incorporados às suas canções.

> Acreditamos que esta relação se deu por duas vertentes: uma é o seu envolvimento com as idéias de Mário de Andrade sobre a composição da canção erudita brasileira; outra é a sua própria origem que, crescendo em território amazônico, teve, desde criança, sua mente povoada pelos encantados dos rios e das florestas. (BARROS, 2005, p.8)

O compositor teve contato com Mário de Andrade em 1935 e, com isso, também se encontrou com suas ideias nacionalistas. Nesse período houve um movimento onde a música foi pensada e criada em uma direção onde as características nacionais foram valorizadas, permitindo que se transmitisse as ideias e qualidades da música com temática brasileira. Barros

(2005) cita que "o projeto da canção 'nacionalista' consistia na "estilização das fontes da cultura popular rural, idealizada como a detentora da fisionomia oculta da nação.'" (SQUEFF, e WISNIK. 1982.. p. 133 apud BARROS, 2005, p.10).

Ao se deparar com Mário de Andrade, esse se torna como um orientador de Waldemar Henrique nesse pensamento nacionalista. Claver (1978, p.90 apud BARROS, 2005, p.10) apresenta a seguinte fala do próprio compositor sobre sua adesão ao movimento: "Liguei-me a uma corrente nacionalista de pesquisa de expressão do que seria *nosso*, ao folclore, ao popular com suas características formais e rítmicas, harmonizando temas do povo". (FILHO, Claver, 1978, p.90 apud BARROS, 2005, p.10). Outra citação de Waldemar Henrique é apontada por Barros (2005, p.12), onde ele expressa que essa pesquisa pelo folclore torna os compositores de sua época como uma irmandade que busca encontrar seu espaço através dessa temática utilizada em suas canções.

Paralelo ao movimento nacionalista no mundo das artes, ocorria também o governo de Getúlio Vargas, que fomentava o nacionalismo e, como Waldemar Henrique vem da região Norte, acabou por trazer muita bagagem musical popular e folclórica desta região. "Waldemar Henrique, o estilo amazônico, primeira manifestação de forte cunho regional nortista que se impôs no Rio de janeiro, na era getulista, cheia de apelos populistas e do desbragado regionalismo." (SALES, 1996, p.13).

Em seus apontamentos, Barros (2005, p.14) indica que o folclore amazônico e o folclore geral estão presentes nas obras de Waldemar Henrique, mas suas ponderações são feitas de forma diferente. A autora explica que enquanto no folclore geral essa produção vem por meio de pesquisas e coleta de material, no folclore amazônico, por sua vez, essa criação "está impregnado em seu imaginário e lhe é, naturalmente, uma grande fonte de inspiração." (BARROS, 2005, p.14). Acrescenta ainda que essa conexão com o folclore amazônico deve ser levada como fonte de inspiração e, como descreve, um "espírito criador" que movia o compositor. A referida autora traz em seu texto um trecho de uma fala de Waldemar Henrique sobre essa inspiração na sua forma de compor:

> "...mesmo sem pesquisar folclore amazônico, estaríamos capacitados para compor música folclórica – o tal folclore imaginário, *que parece que é mas não é*, com todos os ingredientes melódicos, modais, rítmicos, inflexionais e tonais da criação espontânea e simples do caboclo daquelas bandas. Pois foi o que eu fiz intuitivamente, aliás, **já** com a preocupação de compor brasileiramente, nacionalmente, como pregava Mário de Andrade, [...] chamando os compositores à criação de uma escola nacional depurada das influências internacionais, da polifonia, do classicismo, do romantismo, do atonalismo e outras." (GODINHO, Sebastião (org.), p. 60, apud BARROS, 2005, p.14).

Waldemar Henrique apropriou-se desse imaginário amazônico e transmitiu-o por meio de sua obra, com uma personalidade própria, reconhecida em diversos estudos musicais: "assimilou o fruto do imaginário popular e a forma das canções tão conhecidas regionalmente às suas vivências pessoais, unidas ao estudo formal da música erudita, e criou um estilo composicional que o faria conhecido e admirado" (ALVES, 2018, p.32).

A obra de Waldemar Henrique, em sua grande maioria, é composta para voz e piano, mas também compôs para diferentes formações e grupos, tanto para teatro, cinema, rádio e hinos como do o Centenário do Colégio Santo Antônio, o do Colégio Pio XII e o do Instituto Carlos Gomes. Com diferentes temáticas, como aponta Alves (2018, p. 33), que vão de músicas de saudade e amor, das regiões por onde passou, do Norte e especialmente da cultura amazônica, cuja temática é tratada em mais da metade de suas composições, em uma análise feita por Santos (2009, p.7).[5]

O compositor, porém, traz também em sua bagagem composicional outros temas além do folclore amazônico. "É no ambiente amazônico que se situa grande parte da obra de Waldemar Henrique. Entretanto, coletou e harmonizou motivos folclóricos de outras regiões do país." (SALES, 1996, p.19), como a temática da música e cultura afro-brasileira, que será abordada no tópico seguinte.

3.1.1 A música afro-brasileira na obra de Waldemar Henrique

Assim como nas diversas regiões do Brasil, conforme mencionado, a região Norte também foi um local alvo do recebimento de povos africanos escravizados e, em seu trabalho, Silva (2016, p.638) aponta como a presença das pessoas negras nessa região também contribui culturalmente na vida da população amazônica:

> A presença do negro na região amazônica, e especialmente no Estado do Pará, não pode ser considerada desprezível, seja do ponto de vista da quantidade de indivíduos trazidos para esta região, seja como mão de obra anônima que ajudou a construir a riqueza de diversos senhores, seja ainda, como fator étnico ou, até mesmo, pela contribuição cultural africana para a vida do homem da Amazônia. (SALLES, 2004, p. 18 apud. 2016, p.638)

Salles (1971, p.67) afirma ainda que o encontro dos povos indígenas e negros criou uma fusão formada por meio do que o autor chama de convergência cultural e, inclusive, afirma "(...) que qualquer amostragem de dados etnográficos e folclóricos comprovará que o negro

---

[5] SANTOS, Isabela de Figueiredo. **Lendas Amazônicas de Waldemar Henrique:** um estudo interpretativo. 2009, p. 107. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-graduação da Escola de Música, Belo Horizonte, 2009. Disponível em: <https://bit.ly/2Io3czw>. Acesso em: 10 maio 2018; apud ALVES, 2018, p. 33.

contribuiu, em larga escala, para dar mais embasamento à cultura regional. Uma prova disso é a lúdica amazônica, essencialmente negra." (SALLES 1971, p.67).

Salles (1971, p.69) continua seu pensamento afirmando que, no entanto, é difícil fazer um levantamento estatístico da população escravizada na região Amazônica, porém, Silva (2016), citando Loureiro (1995) traz em seu texto que esse povo, trazido para essa localidade, não deve ser desprezado e nem passar despercebido nos estudos.

> Houve em vários pontos do território da Amazônia redutos negros de origens diversas: negros que fugiam do cativeiro e se embrenhavam nas matas, isolando-se com medo de perseguição, negros que vieram para executar algum trabalho específico (em especial a construção de fortes) e que acabaram ficando, ou por outra razão. (LOUREIRO, 1995, p. 24. Apud. SILVA, 2016, p.638).

O contato dessas culturas na região Norte foi fonte de inspiração para diversos artistas e, em especial, os compositores, como podemos observar neste trabalho. Salles (2016, p.39) que apresenta vários compositores naturais da região Norte, ou ali radicados, que trazem a temática afro-brasileira em suas obras, como: Gama Malcher, Carlos Gomes, Ettore Bósio, José Domingues Brandão, Gentil Puget, Tó Teixeira e Waldemar Henrique. "No início do século XX, é perceptível a presença da cultura afro-brasileira na música produzida na Região Amazônica. Vários compositores abordaram a vida e os costumes dos negros que povoavam a periferia das capitais e das cidades do interior da região." (SILVA, 2016, p.639).

Waldemar Henrique é um desses compositores que integra a cultura afro-brasileira em suas canções, e em sua obra, de maneira geral, porém, conforme apontado anteriormente, vai além da cultura e do folclore amazônico, abordando temáticas gerais de folclore, buscando referências através de estudo, pesquisas e coleta material.

"Além de temas amazônicos, Waldemar Henrique procurou retratar a diversidade de outras regiões do Brasil, principalmente do Nordeste, onde se debruçou em pesquisas sobre os costumes, a religiosidade, as celebrações, os ritos principalmente dos afrodescendentes." (COSTA e SILVA, 2017, p. 107). Essa presença da cultura pode ser percebida em suas composições por meio do ritmo, letra e gênero, como comenta Silva (2016, p. 640). Esse entusiasmo com a cultura afro-brasileira pode ser percebido em Waldemar Henrique mediante suas próprias falas em entrevistas dadas e literaturas disponíveis, onde o compositor expõe seu desejo de se aprofundar nessa cultura que também o cercava.

> Na entrevista concedida ao jornalista João Carlos Pereira, o compositor afirma: "eu tinha necessidade de estudar folclore baiano, aquelas coisas de xangô, de candomblés, porque conheci um senhor que me tinha alertado que era uma coisa maravilhosa, mas tinha que passar um tempo lá" (PEREIRA, 1984, p. 56 apud. SILVA, 2016, p. 645).

O compositor, em outra entrevista, exprime sua vontade de conhecer o continente africano: “realmente, muito me apreciaria ir, pois tenho grande interesse pela África desde que andei pesquisando as influências do folclore negro em nossa música” (CLAVER FILHO, 1978, p. 53 apud. SILVA, 2016, p. 645).

Em seu trabalho *“A presença afro-brasileira na música de Waldemar Henrique”* (SILVA, Edson Santos da, 2016), o autor fez uma busca nas obras de Waldemar Henrique compostas entre 1920 e 1978 e que abordam a temática afro-brasileira. Utilizou como fonte o catálogo de obras elaborado por Claver Filho e separou entre temas diversos e temas voltados ao negro e/ou à cultura afro-brasileira, sendo que, desse último, encontrou 45 peças.

Ele dividiu também em diferentes grupos: obras diversas relacionadas ao negro e à cultura afro-brasileira; obras relacionadas aos gêneros musicais e/ou danças de provável influência afro-brasileira; e obras com temas relacionados à religiosidade afro-brasileira (SILVA, 2016, p. 641)[6], conforme descrito abaixo.

Obras diversas relacionadas ao negro e à cultura afro-brasileira:

- Caetano d’ Angola;
- Cena de Congo;
- Lavagem do Bonfim;
- Nau da Bahia;
- Essa negra Fulô;
- Negra dengosa;
- Negro Véio;
- Oração ao Negrinho do Pastoreio;
- Tem pena da nega;
- Mãe Catirina;
- Mãe de terreiro;
- Mãe preta, entre outras.

Obras relacionadas aos gêneros musicais e/ou danças de provável influência afro-brasileira:

- Boi-bumbá;
- Boi Carinhoso;
- Boi Tunga;
- Coco de Usina;
- Coco Peneruê;

[6] Lista retirada do trabalho: SILVA, Edson Santos. **A presença afro-brasileira na música de Waldemar Henrique.** Universidade Federal do Pará, PPGARTES. SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA - ANAIS DO IV SIMPOM 2016.

- Conga;
- Jongo Jongo longo;
- Jongo da Marambaia;
- Lundu;
- Lundu da Negrinha,
- Meu boi vai-se embora;
- Virado de Sá Emília, entre outras.

Obras com temas relacionados à religiosidade afro-brasileira:

- Abalogum;
- Abaluaiê;
- Abaluaiê-cô;
- Jardim de Oeira;
- Macumba;
- Maracatu;
- Min Orixá Xangô;
- Olero-ô;
- Que Ôro não arruma;
- Sem Seu;
- Yan-san;
- Yahá da Bahia, entre outras

A partir de pesquisas como essa, das falas do compositor e da observação de suas obras, verificamos o quanto Waldemar Henrique valorizou e buscou incorporar a cultura afro-brasileira em sua obra, seja por meio dos diversos aspectos dessa cultura ou da mescla dessa à sua vivência na região amazônica.

Levando em consideração que a obra escolhida é de viés afro-brasileiro, somada à minha vontade de apresentar uma interpretação musical que fizesse sentido com minha vivência religiosa, e com o que ouvi daqueles que me antecederam, no próximo capítulo farei uma análise da peça *Abaluaiê*.

4. ANÁLISE INTERPRETATIVA DA PEÇA *ABALUAIÊ*

A obra selecionada para uma análise mais detalhada neste trabalho trata de um ponto-ritual, como descrito na partitura, e é uma peça que "(...) entrelaça um tema do candomblé de Ilhéus – BA, com fragmentos musicais recolhidos do folclore da região do recôncavo baiano (CLAVER FILHO, 1978, p.105 apud MAIA e CAMARA, 2017). A partir dessa visão, busco então compreender e identificar a influência da religião de matriz africana na obra de Waldemar Henrique.

A busca pela interpretação da peça *Abaluaiê* de Waldemar Henrique ocorreu inicialmente no ano de 2021, quando cursei a disciplina *Performance Musical I*, ministrada pela Professora Drª Helen Luce Campos, no curso de Bacharelado em Canto, na UFMT. Durante a disciplina foi-nos pedido que cada discente escolhesse e estudasse uma obra e apresentasse uma proposta de interpretação aos demais colegas e, logo após, ocorreria um debate sobre a apresentação, com ênfase na interpretação.

Saí em busca de uma canção brasileira e, mais especificamente, dentro do repertório do compositor Waldemar Henrique e, quando encontrei a peça *Abaluaiê*, foi uma grata surpresa, pois não conhecia a parte do repertório desse compositor ligada às religiões afro-brasileiras.

A seguir, apresentarei pontos fundamentais para melhor compreensão dessa música: a temática ligada às religiões de matriz africana e que compõem a canção; minha vivência pessoal a partir dessa temática religiosa; pesquisa sobre a composição e a junção desses pontos pessoais com a escrita e os elementos musicais presentes na partitura.

4.1. *Atotô! Obaluaiê*: um pouco sobre o *Orixá* da cura e da doença

O *Orixá* que é tema da peça de Waldemar Henrique é *Obaluaiê* (ou como é escrito na peça, *Abaluaiê*), o Orixá da cura e da doença. *Obaluaiê*, também tem o nome grafado de diferentes formas e com significados variados como apresenta Guimarães (2017, p.7).

> Omolu tem diversos nomes. Pode ser chamado de Obaluaê, que significa "Rei dono da terra", Omolu, que significa "Filho do Senhor", Xapanã, nome que segundo os adeptos, é perigoso de ser pronunciado, Ainon e Sapatá. Obaluaê também é conhecido como Iléigbona que significa "Senhor das terras quentes" e babá igbona "Pai da quentura" (BARROS, 2009, p. 244 apud GUIMARÃES, 2017, p.7).

O autor ainda traz em seu texto algumas ligações, características e regências dentro do culto a *Obaluaiê*.

> Deus da varíola e das pragas, Obaluaê é relacionado com todo tipo de doença física e com as suas respectivas curas. Esse orixá está intrinsecamente relacionado com a terra quente, seca e rígida, ao contrário da sua mãe Nanã que está ligada à terra molhada, a lama. Obaluaê também é associado à febre e ao suor. Febre como sinal de doença que ele rege, e suor como sinal de cura dessa febre também regida por ele. Além disso, Omolu tem uma ligação com a riqueza, que é explicado em um mito que conta a sua relação com Iemanjá, sendo chamado de Jehosu, que significa "O senhor das pérolas". A Omolu também cabe a regência das perturbações nervosas como a ansiedade e a aflição, além de reger todos os elementos que protegem o ser humano, tais quais a palha e a pele. (GUIMARÃES, 2017, p.6).

Figura 2: Orixá Obaluaiê

Fonte: Pinterest

As características e as qualidades de *Obaluaiê*, assim como dos demais *Orixás*, são passadas através dos Itãs, que são os contos míticos dos *Orixás*, que relatam situações, interações dos Orixás e as características que são cultuadas.

> Os mitos e as narrativas sobre Obaluaê apresentam muitos traços da sua personalidade e elucidam alguns elementos presentes nos seus rituais. (...) Obaluaê é comumente retratado nos mitos como desobediente, belicoso, vingativo ou ressentido e mulherengo. Além dessas características, é possível observar que nas histórias Obaluaê é associado, normalmente, com a solidão, a rejeição, a baixa autoestima, a vergonha e uma certa desconfiança para os demais. (GUIMARÃES, 2017, p.9).

O ritmo destinado a *Obaluaiê* é o *Opanijé*. "Dedicado a *Obaluaiê*, *Onile* e *Xapanã*. Andamento lento, marcado por batidas fortes do *Run*. Significa 'o que mata e come'"[7]. Cardoso (2006, p. 294) apresenta em seu trabalho uma transcrição do ritmo com padrões sonoros de *rumpi*, *lé* e *gã*[8] no *opanijé*.

---

[7] MANUELA, Maria. **Candomblé O mundo dos Orixás,** 2008. Os toques no candomblé disponível em: https://ocandomble.com/2008/08/20/os-toques-no-candomble/ Acesso em: 19/05/2023.

[8] No que concerne às funções de seus instrumentos, cabe ao trio de acompanhamento (composto pelo rumpi, lé e gã) executar padrões rítmicos fixos (ostinatos), fornecendo as bases para que o rum (tambor mais grave e solista) pratique suas variações, dialogando objetivamente, vezes com os movimentos coreográficos do Orixá incorporados, vezes com o conteúdo semântico das letras das cantigas (LÜHNING, 1990; CARDOSO, 2006 apud PALMEIRA, 2020, p. 6).

Figura 3: Tambores Rum, Rumpi e lé

Fonte: xamanismo.com.br

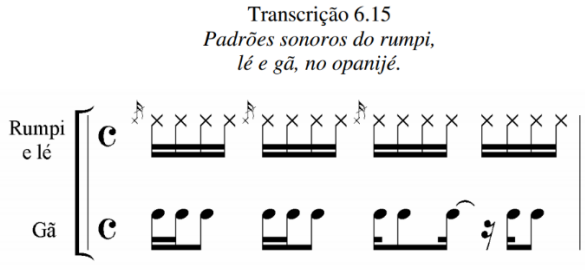


Figura 4: Transcrição do ritmo Opanijé (CARDOSO, 2006, p.294)

Aproximando-se mais das minhas pesquisas, do que tenho conhecido e assim busco fazer a ligação do meu entendimento para elaborar a minha possibilidade de interpretação, apresento nesse trecho o culto a Obaluaiê na umbanda. Na umbanda, o culto a *Obaluaiê/Omolu* também acontece e está ligado às linhas de trabalho a qual rege. "O sistema de organização sacral da umbanda coloca cada orixá no comando de sucessivas hierarquias de espíritos ou falanges.[9]" (BERGO, 2011, p. 88). A autora ainda apresenta em seu trabalho um sistema de como funciona essa divisão:

> 1- a umbanda subdivide-se em nove "linhas" e cada uma delas é comandada por um orixá sincretizado com um santo católico.
> 2- as "linhas" são classificadas de duas maneiras: as de **direita**: das quais fazem parte os falangeiros dos orixás, pretos-velhos, caboclos, boiadeiros, mineiros, crianças, marinheiros, ciganos, baianos e orientais; e as de **esquerda**: composta pelo "povo de rua", ou seja, os espíritos guardiões e mensageiros: exus, pombas-gira e malandros.
> 3- cada "linha" se desdobra em legiões e falanges, que nos níveis mais baixos da hierarquia se identificam com os espíritos desencarnados. Nos graus superiores, assumem formas intermediárias, mais próximas das figuras nacionais (acima citadas) e dos orixás. (BERGO, 2011, p. 88).

[9] (...) de uma maneira geral consideramos que as falanges são os agrupamentos espirituais que se dividem em campos específicos de atuação de espíritos de determinado grau. (PEREIRA, Julia. O que é a hierarquia na umbanda? **Blog Umbanda Ead.** Disponível em: https://umbandaead.blog.br/2017/10/24/grau-linha-de-trabalho-e-falange-o-que-sao-dentro-da-umbanda/ Acesso em: 17/05/2023.

Bergo (2011, p.89) disponibiliza em seu texto[10] uma tabela que apresenta as divisões entre os Orixás cultuados na umbanda. É importante abordarmos neste trabalho informações referentes ao *Orixá Obaluaiê*, visto ser o tema da peça escolhida para esta pesquisa. Em sua tabela estão os seguintes dados: **Linha de Obaluaiê – Elementos nos quais se manifestam:** vida, morte, terra, saúde, pragas (doenças), cemitérios. **Sincretismo:** são Lázaro. (BERGO, 2011, p. 89). É possível ver que Obaluaiê é cultuado como o Orixá da cura e da doença, mas também o Orixá da passagem, da mudança, da transmutação, da vida e da morte. E através do sincretismo é ligado ao santo católico São Lázaro.

Esses elementos estiveram presentes durante a minha pesquisa bibliográfica, bem como em meus questionamentos sobre as diversas possibilidades de interpretação da peça de Waldemar Henrique. Outro recurso presente em minha pesquisa, visando a interpretação da peça, foi a audição da obra em plataformas digitais, principalmente o Youtube, onde tive a possibilidade de ver interpretações diferentes, com formações distintas. Unindo esses elementos e o material musical, busquei trazer a interpretação que apresentei à professora, para a turma e nos recitais seguintes. No próximo tópico apresento a peça *Abaluaiê* e como foram minhas reflexões como intérprete da canção.

4.2. *Abaluaiê* de Waldemar Henrique: uma possibilidade de interpretação

Nessa análise busco evidenciar alguns pontos que considerei ao pensar sobre a interpretação da peça *Abaluaiê*. Quando era mais novo e conheci a figura de *Obaluaiê*, considerei-a muito mística[11], nos diversos aspectos de sua figura: suas vestes de palha, sua dança, seus movimentos. Essa imagem me chamou muito a atenção e, algumas vezes, de forma mais simples, comecei a buscar algumas coisas sobre o *Orixá*. Porém, uma pesquisa com um pouco mais de atenção viria somente mais tarde, quando já tinha mais idade. A partir de leituras sobre esse tema, me deparei com algo já citado no trabalho, que é o fato de *Obaluaiê/Omolu* ser regente das passagens e das mudanças, dos mistérios da vida e da morte e também reger a linha das Almas ou Pretos Velhos na Umbanda. A partir das minhas pesquisas aprendi também que Obaluaiê possui diferentes qualidades, como foi apresentado no item 4.1. deste capitulo, e

---

[10] BERGO, Renata Silva. **Quando o Santo chama: O terreiro de umbanda como contexto de aprendizagem prática.** Belo Horizonte, Faculdade de Educação. Universidade Federal de Minas Gerais. Abril – 2011.

[11] Místico Adj. 1. Que inclui mistério ou razão oculta. 2. Em que há misticismo. 3. Que se dedica a vida espiritual. S.m. 4. Pessoa de vida contemplativa. (RIOS, 1998, p. 368).

que essas características permaneceram em meus pensamentos durante a leitura e interpretação da peça proposta.

Outro ponto que me levou a pensar em uma interpretação própria, foi a audição de diversas interpretações em vídeos. As diferentes versões que assisti não pareciam coincidir com as características que apresentei anteriormente, como o texto presente na peça, os elementos constitutivos na partitura, e como essas características se interligariam. Posteriormente, busquei outros vídeos que apresentavam arranjos diferentes da peça, com outras propostas de instrumentação. As duas interpretações que se destacaram para mim de forma bastante positiva foram as de Clementina de Jesus - cantora de enorme importância na salvaguarda e preservação da música e da cultura afro-brasileira e do canto tradicional negro - e do grupo Quinteto Abanã. Acerca do grupo Quinteto Abanã descrevo a seguinte citação encontrada no site Portal Geledés sobre características do trabalho do grupo.

> Criado em 2004, o grupo investiga e pesquisa as canções extraídas das manifestações populares brasileiras de matriz africana, por meio de arranjos autorais e de domínio público que misturam o popular com o erudito. O grupo se propõe a criar releituras deste legado ancestral, composições que resgatam músicas de terreiros tradicionais dos povos Yorubá, Banto e Keto. ABANÃ significa “gente de cabelo forte e duro” no idioma Tupi-Guarani. (PORTAL GUELEDÉS, 2012).

Essas duas interpretações, realizadas por músicos que têm como propostas principais a pesquisa, a busca e a valorização da cultura afro-brasileira, me chamaram mais a atenção e, ao mesmo tempo, me senti mais ligado às mesmas. Ambas interpretações estão disponíveis nos Anexos do trabalho. Vale ressaltar que assisti esses vídeos somente após já ter pensado e finalizado a gravação da minha intepretação, quando percebi proximidades nas execuções, mesmo o material final sendo diferente.

O último ponto que considerei foi o material musical presente na partitura. A maneira como as partes foram separadas, a forma como as linhas melódicas foram escritas e o texto presente em cada um desses trechos me levaram a ligar esses elementos. Durante minha pesquisa para a performance da peça tive a felicidade de encontrar o trabalho “Abaluaiê: africanias na canção de Waldemar Henrique” (MAIA, 2017), que aborda diretamente sobre a música *Abaluaiê* e faz uma análise formal da partitura em seus elementos, trazendo também uma possibilidade de tradução para os trechos da música que não estão em português, me ajudando a compreender melhor tais passagens.

Para a análise dessa peça decidi separar a música em 3 trechos, pois considerei em cada um deles uma característica diferente que apresento durante a análise, levando em consideração

a construção musical e textual de cada seção. O primeiro, que vai do compasso 1 ao 18; o segundo, que vai do compasso 19 ao 28; e o último, que vai do compasso 29 ao 39, onde a música termina. Em cada trecho apresentarei a parte musical escrita na partitura (que está disponível nos Anexos) juntamente com a parte textual, e como eu pensei esses elementos ligados ao contexto apresentado durante esse trabalho. O vídeo da minha interpretação da obra está disponível nos Anexos do trabalho.

4.2.1 Seção 1

A peça inicia a introdução da peça com o piano em um ritmo sincopado, remetendo ao ritmo dos tambores dialogando com a voz durante a peça que acompanham o canto ao Orixá e que está presente durante toda a peça. O texto dessa primeira seção fala sobre um pedido de perdão a Obaluaiê:

Perdão, Abaluaiê, perdão!
Perdão, ah! Orixalá, perdão!
Perdão, ah! Meus Deus do céu, perdão!
Abaluaiê, perdão!

Nesse trecho associei a ideia de Obaluaiê como transformador. O pedido de perdão como sinal de respeito, não como uma forma de se diminuir, mas como reverencia ao Rei Senhor da terra. Em seu texto, Maia e Camara (2017, p. 6) trazem uma proposta de ligação com uma expressão em Yorubá que apresenta esse sentido. "'*Perdão, Abaluaiê, Perdão!*'" que poderia ser traduzido pela expressão, em *Yoruba: "Agô Obaluae Agô"* – Com licença, desculpa, perdão Senhor Rei da Terra, perdão." (MAIA e CAMARA, 2017, p.6). Outro termo apresentado nesse trecho da letra é "Orixalá", que os autores apontam em seu trabalho como Oxalá, o Orixá ligado à criação do mundo e dos humanos, o mais alto em hierarquia.

> Em seguida aparece uma outra palavra: *Orixalá*, em *Yoruba* - *Orisala*, estão ambos na língua *kwa* x1, visto que em *Yoruba* aparece a forma *Orisanlà*, o mesmo que Oxalá / *Osala, Orisa Fun fun*, isto é, "orixá do branco, da paz", o mais velho do panteão *Yoruba*, o mais elevado na escala hierárquica dos orixás, senhor da misericórdia e pai de Abaluaiê. Quando há algum problema com um filho-de-santo com qualquer orixá, pede-se a intervenção de *Orisala*, a quem todos devem obediência. (MAIA e CAMARA, 2017, p.6).

A linha melódica começa em um Sol bemol 2 (aqui tratarei as oitavas em relação à minha voz: barítono), chega a um Mi bemol 3 onde é o ápice dessa seção e termina o trecho em um Mi bemol 2. A melodia inicia numa região média ao fazer seus pedidos aos Orixás, vai para uma região mais aguda, e termina seus pedidos respeitosos numa região média, utilizando-se da frase musical para apresentar esse clamor.

4.2.2 Seção 2

Ó Rei do Mundo, perdão – Abaluaiê!
Êle veiu do mar – Abaluaiê!
Êle é forte, êle veiu – Abaluaiê! Salvar.

Essa seção considero como uma exaltação a Obaluaiê, suas qualidades e características. Ele começa com a exclamação "Ó Rei do Mundo", se referindo ao Orixá, como já citado. O texto segue com "ele veiu do mar", fazendo referência à sua relação com a Orixá Iemanjá, que o acolhe quando é deixado na beira do mar por Nanã, por conta das feridas e chagas em seu corpo quando nasceu, e o cria como filho.

> E "*Ele veio do mar"*, uma alusão a Iemanjá, rainha do mar e mãe de criação de Abaluaiê, que nutre grande respeito e gratidão a ela, tanto que seus filhos acreditam que para pedir proteção, saúde e resolução de problemas, devem o fazer em nome de Iemanjá, pois assim terão seus pedidos atendidos. (MAIA e CAMARA, 2017, p.6).

Outra característica apontada refere-se à sua força, conforme apresentado no item 4.1., onde foram apresentadas as diferentes características do Orixá em seus cultos.

Essa seção começa com um Sol bemol 3, e é o trecho da música onde apresenta a região mais aguda da peça. É também nesse trecho que realizo, na interpretação, a maior dinâmica musical, buscando transmitir esse enaltecimento do Orixá, de suas características, do seu Axé. Essa seção se repete por duas vezes, reforçando esse sentimento de exaltação logo após os pedidos de licença e de perdão da sessão anterior, louvando o Orixá que vem salvar. Ainda é possível ver a relação do piano e a voz, no compasso 22 o compositor escreve a expressão *animando* como se os tambores se elevassem também para junto da voz exaltar Obaluaiê.

4.2.3 Seção 3

Essa é a última seção da peça, a coda, que já inicia com a saudação a Obaluaiê.

Atôtô lu – Abaluaiê!
Cambone sala na muxila gôlô ê!
Bença meu pai!

Atôtô é a saudação a Obaluiê, que significa silêncio - Que se faça silêncio em respeito ao Orixá que guarda os mistérios e que se faz presente, silêncio para o Rei Senhor da Terra.

> *Atôtô*, palavra em *kwa*, é uma saudação ao orixá Abaluaiê, que comumente é realizada tocando com a ponta dos dedos no chão e depois na testa. *Ato* ou *Oto* no idioma *Yoruba*, ou *Tótó*, no idioma *Fon*, significa "pedido de silêncio". Assim os fiéis costumam saudá-lo utilizando a expressão*: Atôtô Abaluae*, que significa "Calma,

> silêncio para receber o Senhor Rei da Terra", sinal de respeito e submissão ao orixá. (MAIA e CAMARA, 2017, p.7).

Nesse trecho da peça o piano toca sozinho antes da saudação ao Orixá e, logo após essa saudação, a voz rompe esse silêncio e inicia uma forma de pedido ao Orixá que foi saudado: "Cambone sala na muxila gôlô ê!". Foi depois de ver esse trecho, desde a primeira audição dessa peça, que me impulsionou a buscar possíveis traduções, e foi nesse momento que encontrei o trabalho de Maia e Camara(2017). Os autores explicam sobre a dificuldade que é traduzir essa peça literalmente, pois apresenta palavras de diferentes línguas.

> Investigando a letra da canção foi possível detectar pelo menos quatro línguas diferentes: duas do grupo de línguas do oeste africano (*Yoruba* e *Fon*, incluídas na família *kwa*), uma do grupo banto (*quimbundo*) e o português. Esta é uma dificuldade comum nas canções extraídas dos universos das tradições orais africanas no Brasil, tornando a tradução literal e sumária impossível de ser realizada. (MAIA e CAMARA, 2017, p.6).

Em seu trabalho Maia e Camara (2017, p.7) destrincham cada termo presente nesse trecho do texto, porém, apresento aqui a possibilidade final de tradução a qual chegaram:

"Cambone sala na": "Que o tocador de tambor invoque com as mãos."

"muxila gôlô ê!": "Ao seu poder de cura (mochila com ervas) pedimos licença" (MAIA e CAMARA, 2017, p.8).

Waldemar Henrique então escreve o último trecho tocado pelo piano, como se além de terminar a peça saudasse o Orixá através das falas proferidas anteriormente, como se os tambores seguissem para a finalização do cântico. A peça finaliza com um pedido de benção a Obaluaiê. Todo esse final foi escrito em um registro vocal mais grave e esse pedido é falado.

Chegando no trecho final, observando o texto, bem como a escrita musical, verifiquei que o mesmo exprime um sinal de humildade frente ao Orixá. Diante dessa análise, termino minha interpretação da obra com uma dinâmica menor, sem grandes arroubos, mas sim, com grande respeito e sobriedade na presença do axé, aceitando as bençãos de Obaluaiê.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho me propus a apresentar uma possibilidade de interpretação da peça *Abaluaiê* de Waldemar Henrique. Para isso, realizei pesquisas acerca do contexto histórico do período da escravização, da forma forçada como os povos africanos foram trazidos para o Brasil, e como essa cultura se misturou ao que já havia no território brasileiro e resultou nas religiões afro-brasileiras.

Waldemar Henrique e as características de suas obras também foram abordadas, levando em conta que a peça analisada *Abaluaiê* integra o rol de suas composições. Como essa obra possui temática afro-brasileira e foi extraída de um ponto ritual do candomblé, a religião também foi elemento pesquisado e apresentado no trabalho. Esses tópicos foram importantes no corpo do trabalho para que, através de uma revisão bibliográfica, possibilitasse uma base de compreensão para a análise.

Durante o processo da análise busquei mesclar as minhas vivências sobre a umbanda e sobre minhas pesquisas acerca das religiões afro-brasileiras. Essa análise demonstrou como esses conhecimentos foram importantes para chegar a uma interpretação que fizesse sentido para mim, não só como músico, mas também como alguém que busca viver e compreender essa cultura que vem de uma ancestralidade negra.

Os pontos que considero terem mais destaque em minha interpretação são, em especial, a demonstração de adoração e de respeito ao *Orixá* abordado na obra; outro ponto, não menos importante, foi minha observação no contexto da música, com as características rítmicas e melódicas inspiradas no *Orixá,* e em suas qualidades presentes em seus cultos. Dessa forma, minha interpretação da peça, a partir da pesquisa e da minha vivência pessoal, foi realizada como sinal de reverência e respeito a *Obaluaiê,* como um pedido de perdão. E, no final, onde se pede a cura, senti que a interpretação deveria ser de forma comedida e sóbria, com uma dinâmica menor, no silêncio que se pede para *Obaluaiê,* em respeito à sua presença.

A partir da observância das minhas vivências e a pesquisa de aspectos que não eram do meu conhecimento, verifico que realizei uma interpretação que foi além da escrita musical e que transcendeu o aspecto vocal. Apresentei uma interpretação muito significativa para mim, que dialogou com diferentes aspectos que falam sobre minha ancestralidade e, dessa forma, cantei repleto de sentido e significados, pois fazem parte de vivências e saberes que a cada dia busco conhecer mais. Pude, por meio de todos os conhecimentos citados durante o trabalho, transformar a música escrita *Abaluaiê* em algo significativo e, por que não dizer também, prazerosa de realizar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Namara Nayane de Souza**. Música, informação e identidade nas obras de Waldemar Henrique.** – Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências Sociais Aplicadas, Faculdade de Biblioteconomia, Belém, 2018.

ANJOS, Rafael Sanzio Araújo dos. **Cartografia da diáspora África – Brasil.** Revista da ANPEGE, v. 7, n. 1, número especial, p. 261-274, out. 2011.

BARROS, Maria de Fátima Estelita. **Waldemar Henrique: folclore, texto e música num único Projeto – a canção.** Universidade Estadual de Campinas/ Instituto de artes. Campinas, SP: [s.n.], 2005.

BERGO, Renata Silva. **Quando o Santo chama: O terreiro de umbanda como contexto de aprendizagem prática.** Belo Horizonte, Faculdade de Educação. Universidade Federal de Minas Gerais. Abril, 2011.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. **A linguagem dos tambores.** Universidade da Bahia, Escola de Música, Programa de Pós graduação, 2006.

COSTA e SILVA, Luciana Pereira da. **Estudo analítico e interpretativo de 10 canções para o canto e piano de Waldemar Henrique Composta entre 1930 e 1937.** Manaus: UEA, 2017.

CRUZ, Eval. **O papel ordenador da música nos rituais de religião de matriz africana.** Revista Horizontes Históricos [online]. 2018, v. 1, n. 1.

FAVERO, Yvie. **A Religião e as religiões africanas no Brasil.** 2010.

FRANCO, Gilciana Paula. **As religiões de matriz africana no Brasil: luta, resistência e sobrevivência.** Sacrilegens, Juiz de Fora, v. 18, n. 1, p. 30-46, jan-jun / 2021

GÓIS, Aurino José, **As religiões de matrizes africanas: o Candomblé, seu espaço e sistema religioso.** Horizonte, Belo Horizonte, v. 11, n. 29, p. 321-352, jan./mar. 2013

GOMES, Brunno Ferreira. **A história do Candomblé.** Revista *In Totum*, v. 4, n. 2, 2017, p. 18 – 22.

GUIMARÃES, Samuel Novaes. **Obaluaê, o médico entre os Orixás.** Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Ciências Humanas. Juiz de Fora – MG, 2017.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Maria de Andrade. **Fundamentos da metodologia científica.** 5. ed., São Paulo, Atlas 2003.

LEITE, Maria Jorge dos Santos. **Tráfico Atlântico, escravidão e resistência no Brasil.** Sankofa. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana Ano X, Nº XIX, agosto/2017 **.**

MAIA, Jonas dos Santos; CAMARA, Andrea Albuquerque Adour da. **Abaluaiê: africanias na canção de Waldemar Henrique.** XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Campinas – 2017.

PALMEIRA, Rafael Souza. **Registro gráfico musical e etnografia: alcances e limites da transcrição musica ocidental no contexto religioso afro-brasileiro, a partir do exemplo do Candomblé Ketu.** 32ª Reunião Brasileira de Antropologia. UNICAMP – SP, 2020.

Portal Gueledés. **Quinteto Abanã.** Disponível em: https://www.geledes.org.br/quinteto-abana/ Acesso em: 19 de maio de 2023.

PRODANOV, Cleber Cristiano. **Metodologia do trabalho científico [recurso eletrônico]: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico.** – 2. ed. – Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

ROSÁRIO, Cláudia Cerqueira do, **O conceito de Orixá.** Ítaca 25 – Edição Especial, UFRJ, Rio de Janeiro, 2014.

SALLES, Vicente. **Waldemar Henrique, canções/Waldemar Henrique.** - Ensaio de Vicente Salles. - Belém: Secretaria de Estado de Educação. Fundação Carlos Gomes, 1996.

_____. **O negro no Pará, sob o regime da escravidão.** Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, Serv. de publicações [e] Univ. Federal do Pará, 1971.

SILVA, Edson Santos da. **A presença afro-brasileira na música de Waldemar Henrique.** Universidade Federal do Pará/PPGARTES. Anais do IV SIMPOM 2016 – Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. p.637- 646, n.4, 2016.

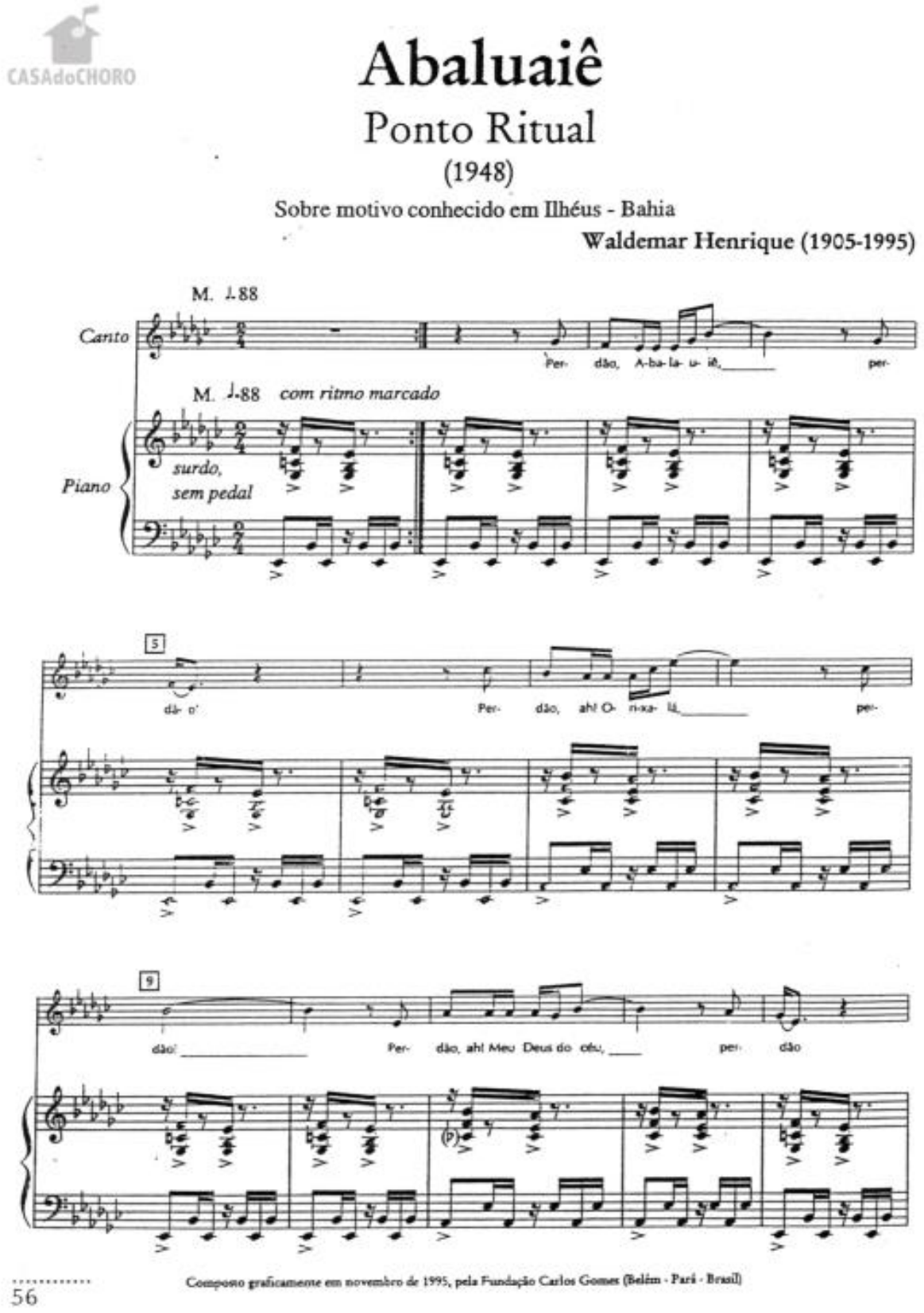
TAVARES, F. BASSI, F. RAMOS, C. **Cartilha – Religiões Afro-brasileiras**. ObservaBaía [entre 2015 – 2022].

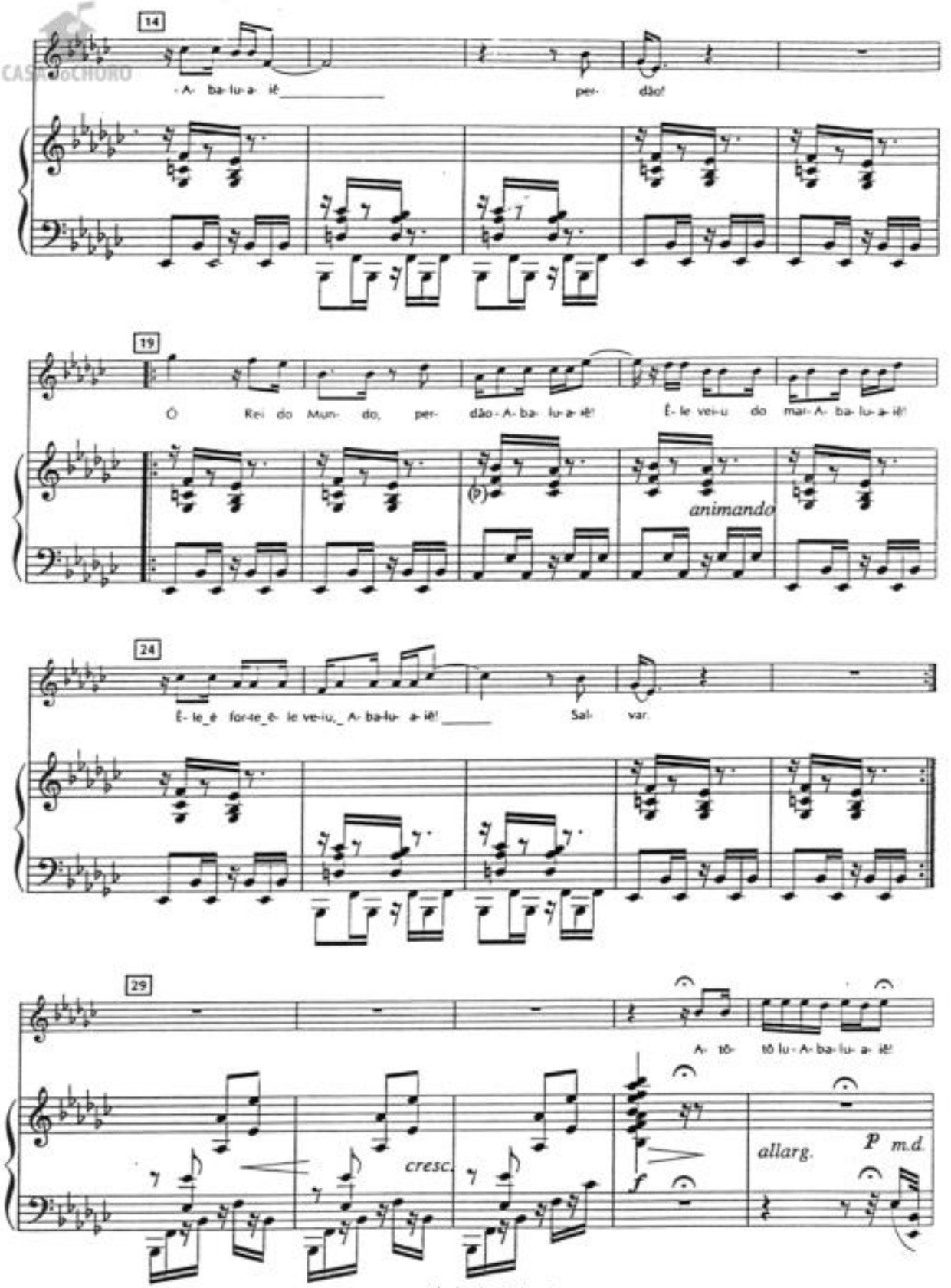
ZAMARIAM, Julho; LEOCÁDIO, Leandro Cesar; PEREIRA, Danielle Manoel dos Santos. **História do Brasil colonial** – Londrina: Editora e Distribuidora Educacional S.A., 2018. 248.p

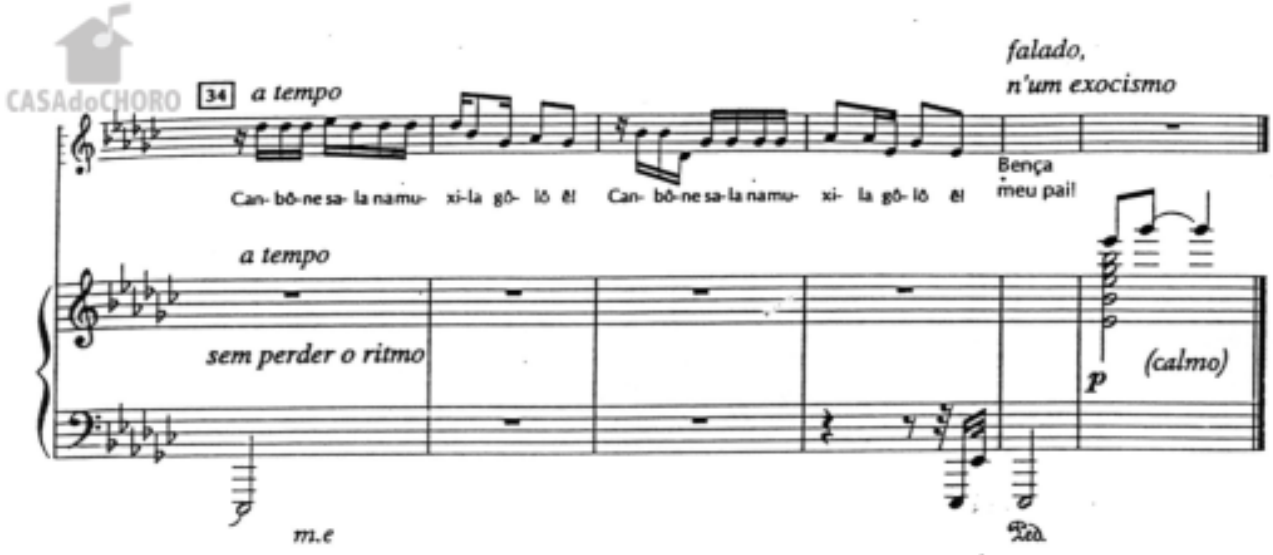
ANEXOS

ANEXO A

PARTITURA: ABALUIAÊ – WALDEMAR HENRIQUE




14
A- ba- lu- a- iê
per- dão!
19
Ó Rei do Mun- do, per- dão - A- ba- lu- a- iê! É- le vei- u do mar- A- ba- lu- a- iê!
(p)
animando
24
É- le é for- te é- le ve- iu, A- ba- lu- a- iê! Sal- var.
29
A- tô- tô lu - A- ba- lu- a- iê!
cresc.
f
allarg.
P m.d.



Perdão, Abaluaiê, perdão!
Perdão, ah! Orixalá, perdão!
Perdão, ah! Meu Deus do céu, perdão!
Abaluaiê, perdão!

Ó Rei do Mundo, perdão - Abaluaiê!
Êle veiu do mar - Abaluaiê!
Êle é forte, êle veiu - Abaluaiê!
Salvar.

Bis

Atôtô Iu-Abaluaiê!
Cambonê sala na muxila gôlô ê! *(2 vezes)*
Bença meu pai!

ANEXO B

VÍDEOS DE INTERPRETAÇÕES DA PEÇA – *ABALUAIÊ*

Abaluaiê – Waldemar Henrique. Intérprete: Romulo Aguiar

Abaluaiê – Waldemar Henrique. Intérprete: Clementina de Jesus

Abaluaiê – Waldemar Henrique. Intérprete: Quinteto Abanã