

GUERRA-PEIXE E O LONG-PLAY 'O CANTO DA AMAZÔNIA' (1969): TRANSCRIÇÕES E PEÇAS ORIGINAIS

GUERRA-PEIXE AND THE LONG-PLAY 'THE SONGS OF THE AMAZON' (1969): TRANSCRIPTIONS AND ORIGINAL WORKS

Clayton Vetromilla
UNIRIO

Resumo

Este estudo apresenta uma análise descritiva de *O Canto da Amazônia*, long-play gravado pela soprano Maria Lúcia Godoy no ano de 1969. A análise se detém principalmente em aspectos historiográficos, sendo o disco apresentado em seu contexto de produção e recepção. Constatase que o objetivo de homenagear a Amazônia e a cidade de Manaus está explícito na seleção de compositores e na variedade do repertório, apresentado de maneira a inserir-se no panorama da música nacional. Ao final, identifica-se um paralelo entre três composições camerísticas de César Guerra-Peixe, especialmente idealizadas para atender às demandas do projeto, e a escrita violonística do compositor em obras imediatamente posteriores.

Palavras-chave:

O Canto da Amazônia; César Guerra-Peixe; violão.

Abstract

This study presents a descriptive analysis of O Canto da Amazônia ('The Songs of the Amazon'), a long play recorded by soprano Maria Lúcia Godoy in 1969. The analysis focuses mainly on historiographical aspects, with the album presented in its production and reception context. It appears that the objective of paying homage to the Amazon and the city of Manaus is explicit in the selection of composers and the variety of the repertoire, which is presented in a way that fits into the panorama of Brazilian national music. In the end, a parallel is identified between three chamber compositions by César Guerra-Peixe specially designed to meet the demands of the project and the composer's acoustic guitar writing in immediately subsequent works.

Keywords:

O Canto da Amazônia ('The Songs of the Amazon'); César Guerra-Peixe; Acoustic guitar.

INTRODUÇÃO

...minhas músicas enganam muito aos olhos.
Guerra-Peixe, s/d.

O long-play *O Canto da Amazônia* (MIS 016) foi produzido no ano de 1969 em comemoração aos trezentos anos da cidade de Manaus. No texto de contracapa do disco, Elson José Bentes Farias situa a gravação como “um canto de amor à Amazônia, na expressão de seus artistas, poetas e músicos”, trazendo repertório selecionado pela soprano Maria Lúcia Godoy (1924-2025) e transcrições especialmente elaboradas pelo compositor César Guerra-Peixe (1914-1993), destacando-se a participação de Daudeth de Azevedo (Neco, 1932-2009) ao violão. Conforme Farias,

O maestro Guerra-Peixe cuidou das transcrições das músicas e acompanhou pessoalmente os ensaios e a gravação com a habitual competência, escolhendo, ainda, os excelentes músicos que colaboraram para a realização desta obra de arte, tendo à frente o violonista NECO (maiúsculas originais) (Farias, 1969, texto da contracapa do disco *O Canto da Amazônia*).

O poeta Elson Farias - que na ocasião ocupava o cargo de diretor-superintendente da Fundação Cultural do Amazonas¹ - manifesta no mesmo texto seus agradecimentos ao Governador do Estado, Danilo Duarte de Matos Areosa, e o Secretário de Educação e Cultura, Antônio Vinícius Raposo da Câmara, assim como ao Museu da Imagem do Som, do Rio de Janeiro, na figura de Ricardo Cravo Albin, responsável pela realização do projeto.² Também são nomeadas outras duas personalidades da cultura amazonense: Luiz Maximino de Miranda Corrêa Neto e Leandro Tocantins. O texto se encerra com a seguinte mensagem: “Eis a obra. Queremos oferecê-la aos nossos irmãos da Amazônia e aos de todo o país que hoje se voltam para ela, região mística e contraditória, grande demais, bela e cativante” (Faria, 1969, texto da contracapa do disco *O Canto da Amazônia*).

O presente artigo se insere em uma pesquisa cujo objetivo é a transcrição auditiva e a edição prática de um corpus formado por quinze fonogramas

gravados em *O Canto da Amazônia*, com vistas a ampliar as bases para um estudo contemporâneo sobre o violão como meio expressivo na obra composicional de Guerra-Peixe. Do ponto de vista metodológico, primeiramente, detém-se em aspectos historiográficos, para situar o long-play em seu contexto original de produção e recepção, conforme informações colhidas na imprensa diária amazonense e carioca da época. Para tal, foi acessada documentação primária no acervo da Biblioteca Nacional (Hemeroteca Digital) e no Museu da Imagem e do Som (Centro de Pesquisa, Memória e Documentação Ricardo Cravo Albin) em modo presencial.

Dados obtidos em bibliografia secundária são utilizados para a descrição do repertório e fundamentar aspectos a serem observados no processo de descrição auditiva e edição do corpus. Finalmente, esboça-se uma possível conexão entre três composições originais de Guerra-Peixe, que foram especialmente idealizadas para atender às demandas estéticas de *O Canto da Amazônia* e cinco peças para violão solo (quatro *Prelúdios* e a *Sonata*) escritas por ele imediatamente após a conclusão do disco.

SOBRE O LONG-PLAY ‘O CANTO DA AMAZÔNIA’

Em agosto de 1969, o *Jornal do Commercio*, de Manaus, publicou o seguinte informe: “Maria Lúcia Godoy, consagrada soprano brasileira, gravará mesmo um LP com canções amazônicas, numa iniciativa da Fundação Cultural [do Amazonas] a propósito do tricentenário de Manaus” (Ligeirinhas, 1969, p. 8). Dois meses mais tarde, foi o jornal *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, que noticiou a produção, pelo MIS, de uma gravação da referida soprano com o intuito de marcar as comemorações do terceiro centenário de Manaus. O trabalho “foi encomendado pela Fundação Cultural da Amazônia [sic] (do Amazonas) que pagou... NCr\$ 10 mil cruzeiros [novos] para os custos da produção”. Como encerramento, são citadas as palavras do dirigente da instituição carioca, Ricardo Cravo Albin: “a importância do LP está em ser a primeira vez que se gravam lendas amazônicas. Cada uma das quatorze faixas que compõem o disco está sendo gravada até quinze vezes para se alcançar um bom nível técnico”



A cantora Maria Lúcia Godói foi cantar em Manaus. Na foto, ao lado do Sr. Ricardo Cravo Alvim, Diretor do MIS

Figura1-MariaLúciaGodoyao lado de Ricardo Cravo Albin: embarque com destino a Manaus, partindo do Rio de Janeiro. Fonte: *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 30 out. 1969. Música/Seção 2, p. 3.

(300 anos, 1969, p. 7).

Ao término do mês de outubro do mesmo ano, o *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, informou a viagem da cantora Maria Lúcia Godoy com destino a Manaus para fins do lançamento do long-play *O Canto da Amazônia*. O evento, a ser realizado no dia 31 daquele mês, no Teatro Amazonas, faria parte das festividades de encerramento do tricentenário da capital amazonense, cujo data de fundação é comemorada a 24 de outubro. Antes do embarque, Godoy explicou ao repórter que o disco fora gravado nos Estúdios do MIS “há três semanas e contém, em suas dezesseis faixas, trechos de temas e lendas amazônicas dos autores Waldemar Henrique, Arnaldo Rebello, Villa-Lobos e outros autores brasileiros, incluindo poemas de Vinícius de Moraes e uma canção de Guerra-Peixe, especialmente escrita para este disco”. Ainda conforme a matéria (Figura 1), a soprano declarou:

o disco foi inteiramente gravado com mistura de língua indígena com um pouco de Latim, que os padres costumavam ensinar aos índios, surgindo daí uma nova temática da música folclórica para a qual eu me volto. [Acredita-se, portanto,] que, não podendo ser considerado, fundamentalmente, de música erudita, e sim de nível popular folclórico, torna [o disco *O Canto da Amazônia*] uma gravação mais acessível ao gosto do público (Maria, 1969, p. 3).

Em dezembro, a cronista Eneida de Villas Boas Costa de Moraes (Eneida) registrou que o MIS havia lançado o disco *O Canto da Amazônia*, no qual, pela voz de Maria Lúcia Godoy, “passam lendas e canções que fazem parte do embalar dos amazônicos” (1969, p. 3). Nascida em Belém do Pará, Eneida sentiu-se à vontade para afirmar categoricamente:

A maioria das músicas é paraense (que me perdoem os amazonenses) daquele querido Waldemar Henrique que encheu este país com a beleza de suas composições [...]. Mas não há só amazônicos, há composições de outros Estados, tudo isso maravilhosamente orquestrado por Guerra-Peixe (Eneida, 1969, p. 3).

Poucos dias depois, o compositor e crítico musical Renzo Massarani (1898-1975) informou que, no disco, a soprano interpreta um “grupo de melodias amazônicas (ou filo-amazônicas) transcritas por Guerra-Peixe”. Para o crítico, nem todas as dezesseis obras gravadas possuem o “mesmo conteúdo musical”, mas tornam-se “particularmente bonitas e interessantes na segunda face do LP com o grupo genuíno e espontâneo de Waldemar Henrique; e que encontraram na cantora [Maria Lúcia Godoy]

uma intérprete inteligente e idealmente expressiva" (Massarani, 1969, p. 2). Notícias sobre o lançamento do disco vieram a figurar também no noticiário manauara.

O *Jornal do Commercio* noticiou que a FCA recebeu mil exemplares de discos long-play contendo "dezesseis músicas nitidamente amazônicas", que estariam à disposição nas livrarias e discotecas da cidade a partir de 22 de dezembro (Long-play, 1969 p. 8). Na data marcada para o lançamento oficial do disco (dia 25 de dezembro, no Auditório Alberto Rangel, Cineclube da FCA), o mesmo jornal reiterou o convite aos leitores, destacando que *O Canto da Amazônia* "reúne, seguramente, as mais belas páginas da alma amazônica, através de seus mais altos compositores" (FC lança disco..., 1969, p. 8).

Em 18 de fevereiro de 1970, o periódico em tela noticiou que dias antes (em 10 de fevereiro) o diretor-superintendente da FCA (Elson Farias) havia recebido o material de divulgação da assim denominada "Tarde de cultura do Amazonas", evento a ser realizado em 12 de março, nas dependências do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, sob o patrocínio do Governo amazonense. Na ocasião, além da entrega da *Medalha Cidade de Manaus* a personalidades destacadas da cultura amazonense, entre elas, os compositores Cláudio Santoro e Arnaldo Rebello e a soprano Bianca Bouças, anunciou-se o lançamento de *O Canto da Amazônia* (Fundação, 1970, p. 8).

Distribuído pela gravadora Discos Copacabana, o LP recebeu uma apreciação elogiosa em crítica assinada por L. P. Braconnot (1970, p. 9). Para o autor, neste lançamento, "uma das melhores cantoras brasileiras" interpreta de maneira "convicente" as mais belas páginas da música folclórica do Amazonas, destacando-se o repertório "muito bem selecionado". Poucos dias mais tarde, o *Jornal do Commercio* publicou na capa de sua edição dominical o calendário da quarta edição do "Festival da Cultura", que inclui na programação, em 21 de abril de 1970, às 17 horas, no Salão de Leitura da Biblioteca do Estado do Amazonas, o "Lançamento do disco *O Canto da Amazônia*, na interpretação de Maria Lúcia Godoy" (Governo, 1970, p. 1).

Conforme as informações aqui reunidas, constata-se que em agosto de 1969, a FCA formalizou uma parceria com o MIS para fins de produzir um disco com a soprano Maria Lúcia Godoy interpretando "canções amazônicas". O trabalho recebeu um aporte financeiro por parte da FCA e o apoio da Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Guanabara (posteriormente, Rio de Janeiro). As gravações foram realizadas nos Estúdios do MIS, Rio de Janeiro, em meados de outubro de 1969. O lançamento do disco ocorreu em 31 de outubro de 1969, durante o encerramento das festividades do tricentenário na cidade de Manaus (Teatro Amazonas); e em dia 18 de fevereiro de 1970, na cidade do Rio de Janeiro (Museu de Arte Moderna).

As críticas contemporâneas ao lançamento do disco são unânimes em elogiar a atuação da cantora ("uma intérprete inteligente e idealmente expressiva"), bem como a qualidade do repertório ("maravilhosamente orquestrado"). Contudo, conforme mencionou Eneida, a noção de "canto da Amazônia" manifesta-se de modos diferentes no que diz respeito aos compositores representados. Observe-se, por exemplo, a prevalência do compositor paraense Waldemar Henrique (Belém, 1905-1995), que escreveu sete das canções gravadas (44% do total de fonogramas), sobre os manauaras Cláudio Santoro, Pedro Amorim e Arnaldo Rebello, com um total de cinco peças (30% do total de fonogramas).

A presença de outros dois compositores justificou-se pelo fato de terem eles explorado manifestações musicais originárias da região amazônica: o carioca Heitor Villa-Lobos escreveu a "ambientação" para Cantos Çairé, enquanto o fortalezense Aloysio de Alencar Pinto, a "harmonização" para dois acalantos recolhidos na região amazônica (19% do total de fonogramas). A utilização do termo "filo-amazônico" (Massarani, 1969, p. 2) parece ter sido dirigida ao vocalize Mãe D'água, de César Guerra-Peixe, enquanto a generalização "mais belas páginas da música folclórica do Amazonas", se é especialmente inclusiva em relação aos trabalhos de Villa-Lobos e Aloysio de Alencar, parece demasiada em relação à coleção de canções de Santoro e Moraes (Tabela 1).

Coleção	Título da peça	Ano	Gênero ou Fonte	Música	
Acalantos do Folclore Brasileiro	Cabocla Bonita		Acalanto recolhido por Mário de Andrade na Amazônia	Anônimo	
	Murucututu		Acalanto recolhido e harmonizado por Aloysio de Alencar Pinto		
Cantos de Çairé	Cantos de Çairé nº 1		1956		Canto indígena recolhido por Roquette Pinto
	Cantos de Çairé nº 2				
	Toada Baré	1956	Toada amazônica	Rebello	
	Mãe d'água	1969	Canto vocalizado	Guerra-Peixe	
Canções de Amor	Acalanto da Rosa	1958	Canção	Santoro	
	Pregão da Saudade	1958	Canção		
Três canções populares	Luar do Meu Bem	1960	Canção		
Três canções e uma toada	Menina dos Olhos Verdes		Canção	Amorim	
Lendas Amazônicas	Foi Boto, Sinhá!	1932	Toada amazônica	Henrique	
	Cobra-Grande	1934	Canção amazônica		
	Tamba-Tajá	1934	Canção amazônica		
	Matintaperêra	1933	Canção amazônica		
	Curupira	1936	Canção		
	Uirapuru	1934	Canção amazônica		
	Manha-Nungára	1935	Canção		

Tabela 1 - Obras gravadas no LP *O Canto da Amazônia*, segundo a coleção a que pertencem, o título, o ano da composição, o gênero ou fonte e autoria da música.

Fonte: Elaborada pelo autor.

Anos mais tarde as interpretações de Godoy e as transcrições de Guerra-Peixe para as canções de Waldemar Henrique vieram a ser comentadas no decorrer da premiada monografia sobre o compositor escrita por Claver Filho (1978, p. 95-96). Da cantora, o pesquisador comenta as gravações de *Foi Boto, Sinhá!* ("fidelidade à partitura"), *Cobra Grande* ("altera para monótono o ritmo que o autor teve cuidado em detalhar no trecho 'vento grita alto no meio da mata'"), *Tamba-Tajá* ("uma das melhores versões"), *Matintaperêra* ("tem notas estranhas quando diz 'eu prometi'"), *Uirapuru* ("com muita graça, diz bem 'que caboclo tentador' e 'unzinho assim', além de resolver bem o final 'ora deixa ele para lá'"), *Curupira* ("boa dosagem vocal") e *Manha-Nungára* ("seu ponto máximo"). Quanto aos "arranjos" (sic) do compositor, foram destacados *Cobra Grande* ("dos melhores"), *Tamba-Tajá* ("gostoso arranjo para acompanhamento de violão e clarineta"), *Matintaperêra* ("num belo trabalho sobre arranjo também de Guerra-Peixe para acompanhamento de flauta e violão") e *Manha-Nungára* ("onde o arranjo de

Guerra-Peixe contribui para um resultado de impressionante beleza"). Adiante, apresenta-se uma amostra dos resultados obtidos durante o trabalho de transcrição auditiva do corpus em tela, utilizando-se a ferramenta Musescor.

SOBRE AS TRANSCRIÇÕES DE 'O CANTO DA AMAZÔNIA'

O grupo instrumental que acompanha a soprano Maria Lúcia Godoy em *O Canto da Amazônia* é formado por Bridget Moura Castro, ao clarinete; Odete Ernst Dias, à flauta; e Peter Dauelsberg, ao violoncelo, além do acima mencionado Neco, ao violão. É possível que o próprio Guerra-Peixe tenha arregimentado não somente Castro, Dias e Dauelsberg, instrumentistas com larga experiência no campo da música erudita, mas também Azevedo, com o qual o compositor possuía laços profissionais desde, pelo menos, 1968. De fato, o violonista ocupa um espaço preponderante, participando de quinze das dezesseis faixas do disco (Tabela 2).

Título	Música / Letra	Instrumentação	Transcrição
Cabocla Bonita	Anônimo	canto e piano	flauta e violão
Murucututu		canto e piano	flauta e violão
Canto de Çairé nº 2		coro feminino a três vozes	flauta e clarinete
Canto de Çairé nº 1		coro feminino a duas vozes	violoncelo
Toada Baré	Rebello	canto e piano	flauta e violão
Mãe d'Água	Guerra-Peixe	canto e violão	violão
Acalanto da Rosa	Santoro / Moraes	canto e piano	violão
Pregão da Saudade		canto e piano	clarinete e violão
Luar do Meu Bem		canto e piano	violão
Menina dos Olhos Verdes		Amorim / Tufic	canto e piano
Foi Boto, Sinhá!	Henrique / Tavernard	canto e piano	violão
Matintaperêra		canto e piano	flauta e violão
Cobra-Grande	Henrique	canto e piano	clarinete e violão
Tamba-Tajá		canto e piano	clarinete e violão
Curupira		canto e piano	violão

Tabela 2 - Listagem das obras gravadas em *O Canto da Amazônia*. Inclui autoria da música e do texto, instrumentação original das fontes utilizadas e dos instrumentos para os quais Guerra-Peixe transcreveu o acompanhamento, além de Mãe d'Água, original do compositor.

Fonte: Elaborada pelo autor.

É provável que, ao elaborar as partituras para *O Canto da Amazônia*, Guerra-Peixe tenha adotado um procedimento similar àquele que veio a ser por ele utilizado em 1987. À época, o compositor foi convocado a transcrever “para quinteto de sopros, piano e coro infantil” quatorze das canções populares infantis presentes no *Guia Prático*, de Villa-Lobos. Ao examinar o autógrafo do trabalho de Guerra-Peixe, Pâmella Malaquias constatou que o compositor utilizou a seguinte método: uma cópia do impresso com a partitura de Villa-Lobos foi fixada nas primeiras pautas de uma partitura; logo abaixo, foram abertas cinco pautas, uma para cada instrumento do quinteto (Malaquias, 2021, p. 8) (Figura 2).

Na ocasião, Ronaldo Miranda afirmou que os “arranjos” de Guerra-Peixe para o disco Villa-Lobos - seleção do Guia Prático foram “fielmente calcados no original pianístico” do autor de *Bachianas brasileiras* (Miranda, 1997, p. 3). Anos mais tarde, Bia Paes Leme concluiu que o termo mais apropriado para designar o trabalho executado por Guerra-Peixe é, de fato, “transcrição musical”. Conforme a pesquisadora, “seja para reiterar as relações já existentes, seja

para criar novos pontos de articulação”, Guerra-Peixe, preservando os originais de Villa-Lobos, teve-se principalmente a destacar elementos da partitura, mediante a utilização da palheta sonora de um quinteto de madeiras (Leme, 2000, p. 105). De tal ponto de vista, o presente estudo considera que as “transcrições” de Guerra-Peixe para *O Canto da Amazônia* são coerentes com o respeito do compositor aos originais, que foram por ele retrabalhados de maneira muito mais a realçar do que reconfigurar ou expandir estruturas e sonoridades.

Por exemplo, a única gravação em que não há a participação de Neco ao violão é aquela que contém dois dos três *Cantos de Çairé* (lado A, faixa 7), “Do folclore amazônico / Anônimo / ambientados por H. Villa-Lobos” (Villa-Lobos, 1951, p. 37-38). São eles o de nº 1, original para coro feminino a duas vozes, e o de nº 2, original para coro feminino a três vozes. Ambos foram transcritos por Guerra-Peixe para, respectivamente, duo (voz e violoncelo) e trio (voz, flauta e clarinete) (Figura 3).

Cabe destacar que não só a scordatura do violão, mas também as tonalidades utilizadas,

Andantino

Voz

Piano

Flauta

Clarinete em Bb

Figura 3 - Cantos de Çairé nº 2: voz, piano original, incluindo transcrição auditiva das partes da flauta e do violão.
 Fonte: Elaborada pelo autor.

♩ = 90

Voz

Piano

Violão acústico

Dor-meaes - trê - la no céu Dor-mea ro - saem seu jar-

Figura 4 - Acalanto da Rosa, compassos 1-3: voz e piano, originais, incluindo transcrição auditiva da parte do violão.
 Fonte: Elaborada pelo autor.

Local	Título	tom da fonte	tom da gravação	tom da transcrição	Diapasão
A3	Pregão da Saudade, Canções de Amor (2a série), n. 2	Si menor			A4: 440
A4	Menina Dos Olhos Verdes [n.1 das Três canções e uma toada]	Lá maior	Mi maior	Mi maior	
A5	Toada baré	Sol menor	Mi menor	Mi menor	
B3	Tamba-Tajá (canção amazônica), Lenda Amazônica, n. 3	Láb maior	Lá maior	Lá maior	
B7	Manha-Nungára (canção), Lenda Amazônica, n. 7	Sol maior			
B2	Cobra-Grande: canção amazônica, Lenda Amazônica, n. 2	Ré menor			A4: 440; 6 ^a D
B4	Matintaperêra: canção amazônica, Lenda Amazônica, n. 4	Ré menor			
B8	Murucutu, acalanto tapuia da região amazônica	Sib menor	Láb menor	Lá menor	A4b: 415
B9	Cablocá Bonita, toada: recolhi na região amazônica	Sol maior	Solb menor	Sol maior	
A1	Acalanto da Rosa, Canções de Amor (1a série), n. 2	Fá	Ré b	Ré	A4b: 415; 6 ^a D
A2	Luar do Meu Bem, Três Canções Populares, n. 1	Mib mixolídio	Ré b mixolídio	Ré mixolídio	
B1	Foi Bôto, Sinhá! (Toada amazônica), Lenda Amazônica, n. 1	Ré menor	Réb menor	Ré menor	
B6	Curupira: canção, Lenda Amazônica, n. 6	Mib maior	Sib maior	Dó maior	G4: 392
B5	Uirapuru, Lenda Amazônica, n. 5	Ré menor	Dó menor	Ré menor	G4: 392; 6 ^a D

Tabela 3 - Listagem das obras gravadas em O Canto da Amazônia. Inclui indicação do fonograma, título da peça, tonalidade original, tonalidade em que a música foi gravada e tonalidade da transcrição.

Fonte: Elaborada pelo autor.

14

Fl.

Vo.

Pno

Viol.

Uira-pu-ru es-tá can-tan - do na fron-te do mu-tu - ty

Figura 5 - Exemplo musical contendo *Toada Baré*, compassos 14-17 (Rebello, 1969): voz e piano, originais, incluindo transcrição auditiva da parte da flauta e do violão.
 Fonte: Elaborada pelo autor.

5

Vo.

Pno

Cl. em Bb

Viol.

Tam-ba-ta-já me faz fe-liz, que me u-a-mor me quei-ra bem...

Figura 6 - Exemplo musical contendo *Tamba-Tajá*, compassos 5-8: voz e piano, originais, incluindo transcrição auditiva da parte do clarinete e do violão.
 Fonte: Elaborada pelo autor.

Duas maracas delicadas ou pequeno chocalho ou ainda reco-reco de metal (delicadamente executado) poderá fazer o seguinte toque, da letra C (primeiro tempo) até a letra D sétimo compasso [(leia-se compassos 26 a 45)] parando aqui no primeiro tempo" (Guerra-Peixe, 1969a).

O documento não especifica qual seria o referido "toque", contudo, é possível perceber na gravação em tela, que há um instrumento de percussão, executado provavelmente pelas mãos da própria cantora, realizando uma célula rítmica que emula a mesma fórmula indicada para o violonista. Os pesquisadores Damaceno e Piedade (2020), por sua vez, abordam relações intertextuais entre a peça de Guerra-Peixe e um fragmento do poema sinfônico de Edino Krieger (1928-2022), *Canticum naturale*, de 1972.

Os referidos estudiosos identificaram traços de um mesmo recurso composicional para fins de "representação sonora das águas", em *Mãe d'água* e *Canticum naturale*: o contraste entre as noções de "estatismo" e "dinamismo" melódico. No caso da primeira, cujo acompanhamento é executado ao violão, a percepção de "estaticidade" decorre do uso de "notas pedal", obtidas ao pinçar com os dedos da mão direita as cordas do instrumento, sem que seja necessário pressioná-las com os dedos da mão esquerda. Ao contrário, a noção de "dinamismo" decorre da continuidade melódica entre as notas obtidas pelo violonista ao pinçar as cordas do instrumento previamente pressionadas

pelos dedos da mão esquerda (Figura 9).

Em outras duas peças escritas no mês anterior, o compositor considerou a multiplicidade de aspectos da paisagem e do homem do Amazonas (o caboclo, os pássaros, os lagos, os rios, o verde) presentes na poesia de Elson Farias. O autógrafo da primeira delas, *Nesta manhã*, inclui a observação "Cântico II / original para canto e violão / Poesia de Elson Farias", e foi datado de "Rio [de Janeiro], 27-28 de agosto de 1969" (Guerra-Peixe, 1969c) (Figura 10).

O texto pertence ao livro *Estações da várzea* (1963), contendo poemas divididos em oito seções: O silêncio das folhas, Figuras, Colóquio, Figuras da chuva, Figuras do Rio, Cânticos I, Cânticos II e Três Romances para meu Tio Luís. Localizados na sétima seção (Cânticos II), os versos do poema são:

- 1
Nesta manhã és um vaso
vago,
Inteira como a água,
Simples e sóbria, azul.
Tua fala quero-a fina,
moldada aberta como um corpo de folhas.
- 2
Nesta manhã és livre,
virás como queiras,
de vestes ou nua,
dançando ou estática
estátua de névoa.

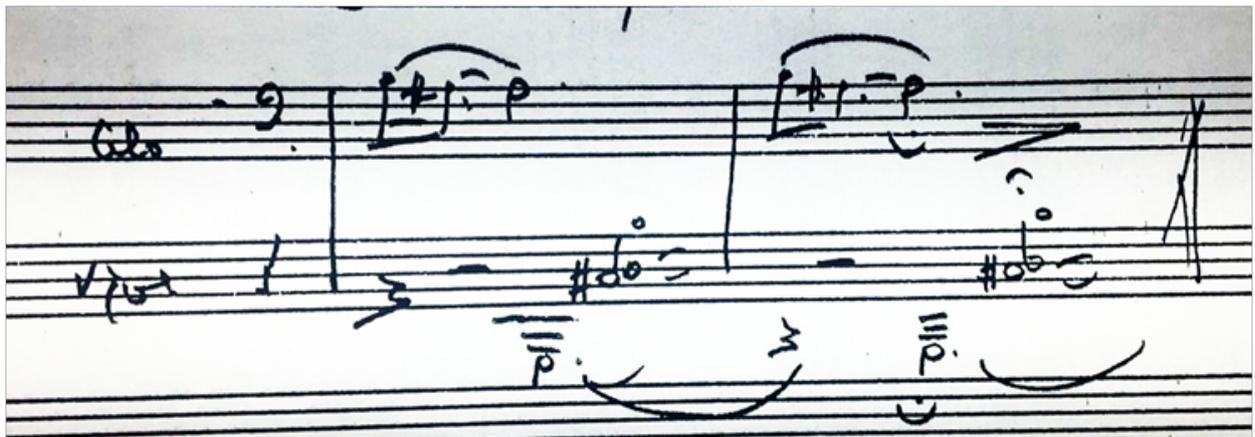


Figura 7 - Autógrafo de *Mãe d'água*, para violoncelo e violão (compassos 62-63).

Fonte: Guerra-Peixe (1969a).

Figura 8 - Figuração rítmica e material harmônico do violão em Mãe d'água de Guerra-Peixe.
 Fonte: Damaceno-Piedade (2020, p. 103).

Figura 9 - Material harmônico de *Nesta Manhã* (compassos 1-8). Na pauta superior, as cordas soltas; na pauta inferior, as notas obtidas pela pressão dos dedos da mão esquerda.
 Fonte: Elaborada pelo autor.

Virás como o vinho
 dos frutos silvestres,
 sonora e travosa,
 terrestre.

3

Nesta manhã de retalho
 com navalhas de água,
 verá teu nome
 no verso
 quem o ler,
 tua forma exata perene,
 extrema terma alegria
 de viver.

4

Nesta manhã te procuro
 nos cravos e avencas.
 És folhas ou flor,
 ave
 pedra
 silêncio. (Farias, 1966, p. 56-57).

O autógrafo de *Resta, Sim, É Remover*, "original para canto e violão / Poesia de Elson Farias", foi datado de "Rio [de Janeiro], 31 de agosto de 1969" e inclui a seguinte observação: "Consultar o autor dos versos sobre o título a ser dado a (sic) música. Dizer que se trata de uma canção no estilo *Modinha*" (Guerra-Peixe, 1969b). Lourenço Júnior (2019) teceu comentários analíticos (p. 35-39) e idiomáticos (p. 62-63) sobre a peça. Ao tratar do encadeamento harmônico que acompanha o canto, o referido pesquisador descreveu um procedimento similar ao que foi identificado por Damasceno e Piedade (2020), ou seja, a parte instrumental do acompanhamento se notabiliza por apresentar "ostinatos e notas pedais", que resultam do uso de "arpejos escritos para os quais a mão do violonista permanece fixa". O caso específico da seção B (compassos 18 a 24) é apresentado da seguinte maneira (Figura 11):

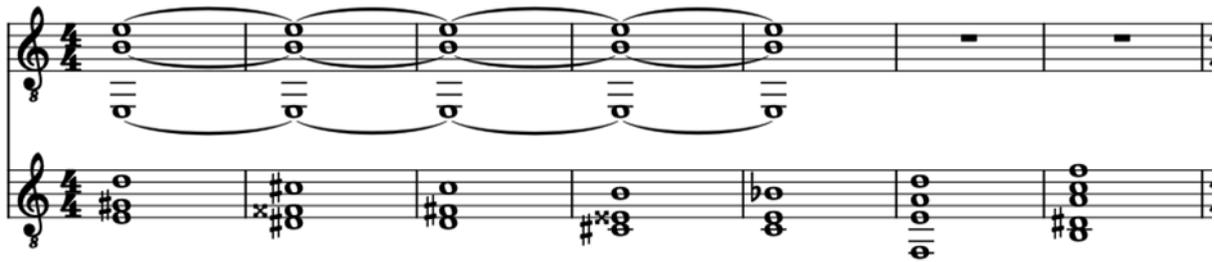


Figura 10 - Material harmônico de *Resta, Sim, É Remover* (compassos 18-24). Na pauta superior, as cordas soltas; na pauta inferior, as notas obtidas pela pressão dos dedos da mão esquerda.
 Fonte: Elaborada pelo autor, baseado em Lourenço Júnior (2019).

Temos, na segunda parte, um ostinato de acordes arpejados com movimento cromático descendente e notas pedais. Tais notas são as notas mi (primeira e sexta corda solta) e a nota si (segunda corda solta). O primeiro acorde que surge é de Mi maior com sétima e segue-se cromaticamente descendente até chegar no acorde de Mi menor com sétima e décima terceira menor. Neste final a voz intercala entre um trecho quase recitativo e um melismático, a cada dois compassos a figuração se repete um tom abaixo, finalizando com uma linha melódica descendente, e uma condução cadencial para nota de repouso (Lourenço Júnior, 2019, p. 36).

O texto da canção *Resta, Sim, É Remover* pertence ao livro *Dez canções primitivas*, que reúne poemas conforme os motivos temáticos: 1. o corpo de chuva e de espera; 2. um bloco sobre outro bloco; 3. sereno verde do dia; 4. meninos brincando nágua; 5. e as leis em uso já mortas; 6. antes do café o sono; 7. no lugar do verbo um peixe; 8. alguns vinhos sem estirpe; 9. basta a palavra correta; 10. da sua mão o bom capim. Localizados no segundo fragmento da quinta seção, os versos do poema são:

Resta, sim, é remover
 as cinzas do teu olhar,
 de modo a inflamar a chama
 da tua dor interior.

Limparás o campo claro
 do teu corpo, largo mar,
 tudo terá aos teus olhos
 um sabor puro de ver.

Estarás assim mais nova
 que a água recém-rachada
 como hástrea de lenha verde
 que acabou de ser cortada (Farias, 1969, p. 21).

Na crítica do livro, Luiz Correia (1978, p. 5) destaca entre as *Dez canções primitivas* o espaço ocupado pelo lirismo sentimental, “canto de amor ingênuo”, do poema “Resta, sim, é remover / as cinzas do teu olhar”, avaliação que foi percebida também por Guerra-Peixe anos antes (1969), que mantida pelo menos até uma década mais tarde, quando a canção foi gravada. Para o compositor, na contracapa do LP *O Canto simples de Maria da Glória*, afirma que o referido “trecho poético” de Elson Farias “é uma versão atual da velha modinha” (Guerra-Peixe, 1979).

Em tal contexto, considera-se que, de alguma maneira, Guerra-Peixe buscou objetivar musicalmente metáforas literárias a respeito da noção de água em movimento, utilizando-se não somente do apoio da poesia de Elson Farias, mas também do imaginário em torno da versão amazônica da lenda de Mãe d’água (Iara). O traço comum entre as obras em tela reside no material harmônico empregado e na maneira como ele é obtido. Na parte do acompanhamento ao violão, cabe ao violonista dedilhar acordes formados majoritariamente pela combinação entre (a) notas obtidas ao se tanger com os dedos da mão direita as cordas “soltas” do instrumento (nomeadamente Mi, Si, Sol, Ré, Lá, Mi) e (b) notas obtidas depois que os dedos da mão esquerda (nomeadamente, 1, 2, 3 e 4) pressionam uma ou mais das referidas cordas sobre o braço do instrumento.

A mesma estratégia é observável em obras imediatamente posteriores para violão solo, como na *Sonata* datada de 20 de outubro de 1969 (Guerra-Peixe, 1984), ou seja, pouco mais de um mês após a conclusão de *Mãe d’água* (Figura 12); e

no *Prelúdio nº 1*, cuja data de composição é 18 de dezembro de 1969 (Guerra-Peixe, 1973). Ao analisá-lo, Aluísio Coelho Barros (2007) chama atenção para o fato de Guerra-Peixe ter se utilizado de dois pentagramas, ambos na clave de Sol, para anotar a partitura: “Uma para as *cordas soltas* [(superior)] e outra para as *cordas presas* [(inferior)]” (grifo original; Barros, 2007, p. 3) (Figura 13). Quanto ao contraste entre os motivos presentes nas seções A e B, observa Afonso que, além das mudanças de andamento, de plano dinâmico e de fórmula de compasso, a melodia da segunda seção (B) é apresentada em terça paralelas.

Datado de 20 de fevereiro de 1970, o *Prelúdio nº 2* possui como subtítulo “Isocronia (em forma de estudo)”, designação que, conforme Vetromilla (2010, p. 21), sugerem “a existência de um fluxo sonoro decorrente do ataque ininterrupto dos dedos da mão direita”, à maneira de “prelúdios atemáticos” ou “estudos de fórmula fixa”, nos quais acordes sucessivos, sem propósito melódico, passam a exercer uma função de acompanhamento (Figura 14). Ao confrontar os *Prelúdios nº 3* e *nº 4*, datados respectivamente de 09 e 13 de abril de

1970, observa-se que o primeiro deles, entre os compassos 31 e 40, foi anotado por Guerra-Peixe com o uso de duas pautas (Figura 15) enquanto o segundo, mesmo não o sendo, possui latente o contraste plano sonoro estático (das “cordas soltas”) versus plano sonoro dinâmico/melódico, resultante da maneira de proceder em relação às “cordas presas” (Figura 16).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tendo apresentado uma análise de *O Canto da Amazônia*, passando por aspectos historiográficos e descrição do repertório, pode-se dizer que o disco se destinava a o público regional, mas também a um público externo, potencialmente curioso em conhecer a cultura musical amazonense. Para evocar a riqueza e a diversidade cultural do Estado, a seleção do repertório privilegiou obras de compositores da região e/ou peças que evocassem aspectos de suas manifestações tradicionais indígenas ou caboclas. O viés acadêmico adotado motivou juízos lacônicos, por outro lado, os registros

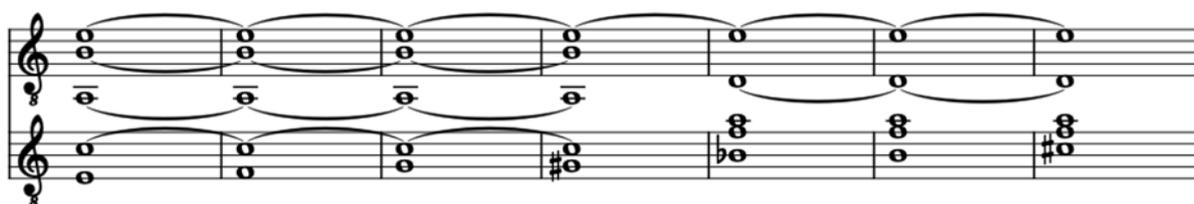


Figura 11 - Material harmônico da *Sonata* (I movimento, compassos 61-67) (Guerra-Peixe, 1984). Na pauta superior, as cordas soltas; na pauta inferior, as notas obtidas pela pressão dos dedos da mão esquerda. Fonte: Elaborada pelo autor.

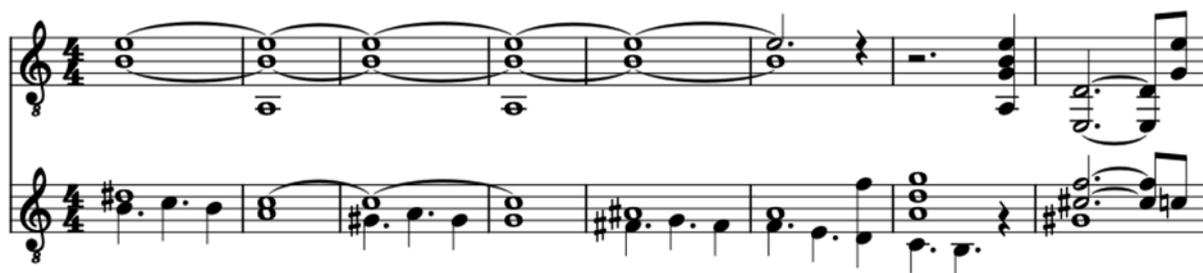


Figura 12 - Material harmônico do *Prelúdio nº 1: lua cheia*, compassos 1-10 (Guerra-Peixe, 1973). Na pauta superior, as cordas soltas; na pauta inferior, as notas obtidas pela pressão dos dedos da mão esquerda. Fonte: Elaborada pelo autor, baseado em Barros (2007).

que ficaram se constituem num importante documento para se conhecer a estética da época, tanto no que diz respeito ao gosto musical como também à performance do canto e do violão,

particularmente.

Até então, a obra de Guerra-Peixe para violão se constituía de uma *Suíte* (antes, *Três peças*),



Figura 13 - Material harmônico do *Prelúdio nº 2: isocronia* (em forma de estudo, compassos 1-13 (Guerra-Peixe, 1973). No pentagrama superior, das "cordas soltas" e, no inferior, das "cordas dedilhadas".
Fonte: Elaborada pelo autor, baseado em Vetromilla (2010).

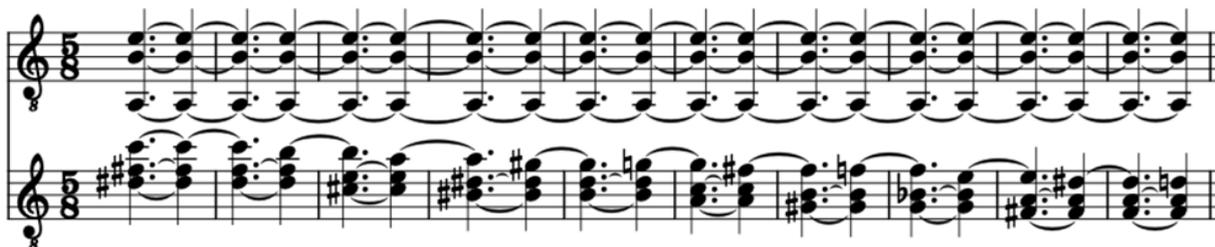


Figura 14 - Material harmônico do *Prelúdio nº 4: dança negra*, compassos 3-11 e 3-25 (Guerra-Peixe, 1973). No pentagrama superior, das "cordas soltas" e, no inferior, das "cordas dedilhadas".
Fonte: Elaborado pelo autor.



Figura 15 - Material harmônico do *Prelúdio nº 4: o canto do mar*, compassos 31-40 (Guerra-Peixe, 1973). No pentagrama superior, das "cordas soltas" e, no inferior, das "cordas dedilhadas".
Fonte: Elaborada pelo autor.

datada de 6 de maio de 1946 e o *Ponteados: toque de viola dos violeiros nordestinos*, “para viola ou violão”, partitura escrita vinte anos mais tarde (1966). Ou seja, o envolvimento no projeto *O Canto da Amazônia* e o contato estreito com Daudeth Azevedo (Neco) podem ser considerados como um divisor de águas. O processo de transcrição das obras do piano para o violão, somados à prática instrumental de Neco, contribuiu de maneira significativa no que diz respeito ao desenvolvimento de uma linguagem própria e coerente com o idiomatismo do instrumento por parte de Guerra-Peixe.

Em um bilhete avulso, grampeado a outros papéis encontrados na Sala Mozart Araújo da Biblioteca do Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, Guerra-Peixe dirigiu-se ao musicólogo e violonista José Mozart de Araújo (1904-1988) da seguinte maneira: “Peça ao Heitor [Alimonda?] para ler a *Sonata* [(para piano?)], a fim de que você a ouça, pois, minhas músicas enganam muito aos olhos. / [rubrica de Guerra-Peixe, s/l, s/d]”. Neste trabalho apontaram-se conexões entre a escrita violonística nos duos *Mãe d’água*; *Nesta Manhã* e *Resta, Sim, É Remover*, e obras posteriores de Guerra-Peixe “para violão” solo (*Sonata* e *Prelúdios nº 1* a nº 4). Por outro lado, mais que identificar, ou “ver”, similaridades entre o estatismo e o dinamismo que se evidencia no manejo do “material harmônico” do repertório, seria necessário compreender tais procedimentos como metáforas do sinistro, do misterioso, dos lagos, dos rios ou das cores amazônicas.

REFERÊNCIAS

300 ANOS de Manaus em disco do MIS. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 8 out. 1969. Caderno 1, p. 7. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_07&pasta=ano%20196&pesq=300%20ANOS%20de%20Manaus%20em%20disco%20do%20MIS&pagfis=104502>. Acesso em: 20 out. 2024.

BARROS, Aluísio Coelho. César Guerra-Peixe: Prelúdio nº 1 (lua cheia). SIMPÓSIO ACADÊMICO DE VIOLÃO DA EMBAP, 1., 2007, Curitiba, PR. **Anais [...]** Curitiba, 2007. p. 1-13. Disponível em:

<<https://embap.curitiba1.unespar.edu.br/menu-pesquisa/publicacoes/3aluisio.pdf>>. Acesso em: 28 out. 2024.

BRACONNOT, L. P. Homenagem à Amazônia. **Tribuna da Imprensa**. Rio de Janeiro, 8 abr. 1970. Música, p. 9. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=154083_03&pasta=ano%20197&pesq=Homenagem%20%20C3%A0%20Amaz%20%C3%B4nia&pagfis=1005>. Acesso em: 28 nov. 2024.

CLAVER FILHO, José. **Waldemar Henrique**: o canto da Amazônia. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

CORREIA, Julio. Dez canções primitivas. **Jornal do Comercio**. Manaus, 8 out. 1978. Diversos/ Terceiro Caderno, p. 5. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=170054_01&pasta=ano%20197&pesq=Dez%20canc%20%C3%A7%C3%B5es%20primitivas&pagfis=169296>. Acesso em: 28 out. 2024.

CULTURA amazonense tem Fundação para seu desenvolvimento. **Jornal do Comercio**. Manaus, 02 nov. 1967. p. 1. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 20 out. 2024.

DAMACENO, Julio Cesar; PIEDADE, Acácio. Um vocalise nordestino na Amazônia: considerações sobre a Mãe d’água em Canticum Naturale, de Edino Krieger. **Revista de Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v. 33, n. 1, p. 79-111, 2 ago. 2020. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.47146/rbm.v33i1.33828>>. Acesso em: 27 jan. 2025.

ENEIDA. O Canto da Amazônia. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 9 dez. 1969. Encontro Matinal/Seção 2, p. 3. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_04&Pesq=O%20Canto%20da%20Amaz%20%C3%B4nia&pagfis=88331>. Acesso em: 22 out. 2024.

FARIAS, Edson. **Dez canções primitivas**. Manaus: Do Autor, 1969.

FARIAS, Edson. **Ciclo das águas**. Manaus: Edições Governo do Estado do Amazonas, 1966.

FARIAS, Edson. [Apresentação]. Contracapa do **LP O Canto da Amazônia** (MIS - 016). Intérprete: Maria Lúcia Godoy. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1969. 1 disco de vinil (37 min).

FC lança disco do "Canto da Amazônia". *Jornal do Comercio*, Manaus, 25 dez. 1969. p. 8. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=170054_01&pasta=ano%20196&pesq=FC%20lan%C3%A7a%20disco%20do%20E2%80%9CCanto%20Amaz%C3%B4nia%20E2%80%9D&pagfis=89475>. Acesso em: 28 out. 2024.

FUNDAÇÃO vai promover no MAM Tarde de Cultura do Amazonas. *Jornal do Comercio*. Manaus, 18 fev. 1970. p. 8. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=170054_01&pasta=ano%20197&pesq=FUNDA%C3%87%C3%83O%20vai%20promover%20no%20MAM%20Tarde%20de%20Cultura%20do%20Amazonas&pagfis=90003>. Acesso em: 28 out. 2024.

GOVERNO do Estado do Amazonas. **Jornal do Comercio**. Manaus, 19 abr. 1970. p. 1. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=170054_01&pasta=ano%20197&pesq=%20Lan%C3%A7amento%20do%20disco%20O%20Canto%20da%20Amaz%C3%B4nia,%20na%20interpreta%C3%A7%C3%A3o%20de%20Maria%20L%C3%BAcia%20Godoy%20&pagfis=90272h> Acesso em: 28 nov. 2024.

GUERRA-PEIXE, César. **Sonata**. Violão. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores, 1984. 1 partitura

GUERRA-PEIXE, César. [Apresentação]. Contracapa do LP O Canto Simples de Maria da Glória. Intérprete: Maria da Glória Capanema. Rio de Janeiro: RGE-Fermata, 1979. 1 disco de vinil (38 min)

GUERRA-PEIXE, César. **Prelúdios**. Violão. Rio de Janeiro: Arthur Napoleão (únicos distribuidores: Fermata do Brasil), 1973. 5 partituras

GUERRA-PEIXE, César. **Mãe d'água**. Canto e Violão / Violoncelo e Violão. Rio de Janeiro: Autógrafo, 1969. 2 partituras

GUERRA-PEIXE, César. **Nesta Manhã**. Canto e Violão. Rio de Janeiro: Autógrafo, 1969. 3 partituras

GUERRA-PEIXE, César. **Resta, sim, é remover**. Canto e Violão. Rio de Janeiro: Autógrafo, 1969. 3 partituras.

KIENEN, João Gustavo. **Paisagens Sonoras Amazônicas na Obra de Arnaldo Rebello**. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia), Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2014. Disponível em: <<https://tede.ufam.edu.br/handle/tede/5264>>. Acesso em: 29 jan. 2025.

LEME, Beatriz Campello Paes. **Guerra-Peixe e as 14 Canções do Guia Prático de Villa-Lobos**: reflexões acerca da prática da transcrição. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000. Disponível em: <<https://sophia-web.unirio.br/>>. Acesso em: 20 out. 2024.

LIGEIRINHAS. **Jornal do Comercio**. Manaus, 7 ago. 1969. De frente-de perfil, p. 8. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=170054_01&pasta=ano%20196&pesq=%20Maria%20L%C3%BAcia%20Godoy%20&pagfis=88727>. Acesso em: 20 out. 2024.

LONG-PLAY de Maria Lucia Godoy contém o canto da Amazônia. **Jornal do Comercio**. Manaus, 22 dez. 1969 p.8. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=170054_01&pasta=ano%20196&pesq=%20Maria%20L%C3%BAcia%20Godoy%20&pagfis=89435/>. Acesso em: 28 out. 2024.

LOURENÇO Jr., Lorival. **O violonismo e a canção de câmara brasileira**. Dissertação (Mestrado em Música), Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2019. Disponível em: <<https://repositorio.unesp.br/items/94fbc39b-ce9f-44cb-a364-3f0f0b4d2d4a>>. Acesso em: 20 out. 2024.

MALAQUIAS, Pâmella Alves. **14 peças do Guia Prático de Heitor Villa-Lobos transcritas por César Guerra-Peixe**: para quinteto de sopros, piano e coro infantil. TCC (Mestrado em Música),

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <<https://promus.musica.ufrj.br/wp-content/uploads/2022/07/prod-art-Pamella-A.-Malaquias.pdf>>. Acesso em: 20 out. 2024.

MARIA Lúcia Godoy em Manaus. **Diário de Notícias**. Rio de Janeiro, 30 out. 1969. Música/ Seção 2, p. 3. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 20 out. 2024.

MASSARANI, Renzo. Os novos discos. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 18 dez. 1969. Música/ Caderno B, p. 2. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%20196&pesq=%22MUSEU%20da%20Imagem%20e%20do%20Som%20lança%20primeiros%20discos%20e%20inaugura%20cinema%20e%20estúdio%22&pagfis=146343>. Acesso em: 22 out. 2024.

MESQUITA, Cláudia. **Um museu para a Guanabara**: Carlos Lacerda e a criação do Museu da Imagem e do Som (1960-1965). Rio de Janeiro: Folha Seca, 2009.

MIRANDA, Ronaldo. O folclore revitalizado (1987) [Apresentação]. Encarte do CD Seleção do Guia Prático: Villa-Lobos para crianças. Rio de Janeiro: Funarte / Atração Fonográfica / Instituto Itaú Cultural, 1997. 1 compact disc (35 min)

MUSEU da Imagem e do Som lança primeiros discos e inaugura cinema e estúdio. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 29 jan. 1966, Primeiro Caderno, p. 10. Disponível em: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/docreader.aspx?bib=030015_08&pasta=ano%20196&pesq=%22MUSEU%20da%20Imagem%20e%20do%20Som%20lança%20primeiros%20discos%20e%20inaugura%20cinema%20e%20estúdio%22&pagfis=79889>. Acesso em: 22 out. 2024.

O CANTO da Amazônia. Intérprete: Maria Lúcia Godoy. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do Som, 1969. 1 disco de vinil (37 min)

REBELLO, A. **Toada Baré**. Canto e Piano. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1962. 1 partitura

SANTOS, Anderson dos Reis dos. **Transcrições das Lendas Amazônicas de Waldemar Henrique para canto e violão**: uma abordagem prática e teórica. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Mestrado em Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/1843/AAGS-AVLPBK>>. Acesso em: 29 jan. 2025.

SILVA, Regina de Souza e. **O Museu da Imagem e do Som: um exemplo de ação estratégica** [Monografia]. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 1994.

VETROMILLA, Clayton. Guerra-Peixe: da trilha sonora do filme o Diabo mora no sangue ao Prelúdio nº.2 para violão. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.21, p.19-24, 2010. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/pm/a/ZQKRptNd34X3BG5CMzxCnWg/?lang=pt>>. Acesso em: 29 jan. 2025.

Notas

1 A Fundação Cultural do Amazonas (FCA) foi instalada em maio de 1967 pela Lei nº 661, trazendo como objetivos “executar as atividades de difusão cultural da Secretaria da Educação e Cultura, manter e criar bibliotecas, museus, teatros e outras organizações culturais; zelar pelo patrimônio histórico e artístico do Estado; estimular a criação artística e demais manifestações culturais do novo (sic); e executar a política cultural do Estado aprovada pelo Conselho Estadual de Cultura” (Cultura, 1967, p. 1).

2 Inaugurado em 3 de setembro de 1965, como parte das comemorações do IV Centenário da cidade do Rio de Janeiro, o Museu da Imagem e do Som (MIS) teve como primeiro diretor o jornalista e pesquisador Ricardo Cravo Albin. Sobre a gênese e diversos aspectos da instituição, ver Mesquita (2009).

3 A gravação foi realizada por Paulo Lavrador (responsável técnico do estúdio Museu da Imagem e do Som) e Sérgio P. Junqueira (montagem).

4 O estúdio de gravações do MIS foi apresentado como “um dos mais modernos do país”. Os primeiros discos, lançados em 28 de janeiro de 1966, foram Noel Rosa e a sua ‘Turma da Vila’ (LP MIS 001) e Carmen Miranda: a pequena notável (LP MIS 002) (Museu, 1966, p. 10). O selo MIS é considerado um precursor do conceito de “disco independente no Brasil”, notabilizando-se por firmar “convênios com gravadoras, que cediam seus artistas ou reproduziam eventos promovidos pelo museu, ou ainda, relançavam peças integrantes do seu acervo” (Silva, 1994, p. 16).

5 O cantor lírico Pedro Santiago de Amorim (Manaus, 1905-Rio de Janeiro, 1984) foi membro da Comissão Amazonense de Folclore e, assim como outros

intelectuais e artistas de sua geração, pertenceu ao Clube da Madrugada. Nos anos de 1950, atuou no Coral João Gomes Júnior, regido por Nivaldo Santiago (1929-2021); e, na década seguinte, participou da Escola de Ópera do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Consta que escreveu a ópera O grito de Ajuricaba, apresentada na Universidade Livre do Caldeira, em 25 de janeiro de 1975. Amorim se notabiliza como compositor de canções com temática amazonense.

6 O livro Estações da várzea foi publicado anos mais tarde no volume Ciclo das águas, que reúne poesia inédita (Sábado e Pequeno romanceiro do rio Amazonas) e a produção pregressa do poeta (Barro verde, Estações da várzea e Três episódios do rio).

SOBRE O AUTOR

Clayton Vetromilla é Professor no Instituto Villa-Lobos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Doutor em Música pelo PPGM da Unirio, com estágio na Universidade de Aveiro, Portugal (bolsa Capes - PDEE). Possui mestrado em Música pela UFRJ e bacharelado em Violão pela UFMG, tendo estudado também com Edelson Gloeden. Desenvolve os projetos de pesquisa *Guerra-Peixe e o violão: música de câmara* e *Ensino do violão: iniciação à técnica e ao repertório brasileiro*. Fez a estreia de várias obras do compositor Rufo Herrera, com o qual realizou diversas tournées e gravou o CD 'Tocatta del Alba'. Entre seus trabalhos artísticos mais destacados estão a série de recitais "Música". E-mail: cvetromilla@gmail.com