

## Elementos afro-indígenas na canção *Foi Bôto, Sinhá!* de Waldemar Henrique

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: MÚSICA E PENSAMENTO AFRODIASPÓRICO

*Leonardo dos Santos Silva Soares*  
UFRJ – leothieze@gmail.com

**Resumo.** A presente comunicação aborda a presença de elementos afro-indígenas na canção *Foi Bôto, Sinhá!* (1933) de Waldemar Henrique (1905-1995), escrita para canto e piano, relacionando-a à ideia de hibridismo musical, contribuindo para uma não invisibilização da cultura negra dentro de uma narrativa de “inspiração indígena”. Identificou-se o uso de palavras indígenas e de africanismos, assim como elementos musicais de origem negra na canção, constatando que a tradição local compreende, também, a diáspora negra na Região Amazônica.

**Palavras-chave.** Waldemar Henrique. Lendas Amazônicas. Afro-indígena

**Afro-indigenous Elements in the Song *Foi Bôto, Sinhá!* by Waldemar Henrique.**

**Abstract.** This paper addresses the presence of Afro-indigenous elements in the song *Foi Bôto, Sinhá!* (1933) by Waldemar Henrique (1905-1995), written for voice and piano, relating it to the idea of musical hybridism, contributing to a non-invisibility of black culture within an “indigenous inspiration” narrative. It was identified the use of indigenous words and Africanisms as well as black musical elements in the song, recognizing that the portrayal of this local tradition also includes the black diaspora in the Amazon Region.

**Keywords.** Waldemar Henrique. Amazons Legends. Afro-indigenous.

### 1. Introdução

A interrelação entre as tradições indígena e africana pode ser traçada com a chegada dos negros durante o período da escravidão no Brasil. Salles afirma que “a região amazônica recebeu 50 mil escravos no período entre 1755 e 1820, com o funcionamento da Companhia Geral de Comércio do Grão-Pará e Maranhão.” (SALLES, 1988, p. 51) A relação entre essas culturas gerou uma proximidade constituída por pontos de encontro de saberes, nos quais elementos da cultura negra foram apropriados e/ou ressignificados pelas tradições indígenas e vice e versa. Assim, ambos processos sofreram uma hibridização, agindo um sobre o outro.

Piedade (2011, p. 104), identifica dois tipos de hibridismo: o homeostático, no qual há uma fusão completa e equilibrada, que forma um novo corpo com características próprias; e o contrastivo, no qual não há fusão nem equilíbrio mas, sim, uma relação cuja o cerne está na dualidade. Essa relação híbrida é expressa na série *Lendas Amazônicas* para canto e piano, da qual faz parte a canção *Foi Bôto, Sinhá!*, composta, em 1933, pelo compositor paraense Waldemar Henrique (1905-1995) a partir dos versos de seu conterrâneo

Antônio Tavernard (1908-1936). Nela, retrata-se a lenda do boto, que Waldemar introduz na capa da partitura da Editora Mangione:

Corre nas margens dos rios Amazonas, Tocantins e seus afluentes, que em noites de lua-cheia sai o boto do fundo do mar transformado num belo rapaz, o qual dirigindo-se aos terreiros, em festa, dança e seduz as virgens morenas do arraial. Nessas noites, ouve-se bem alto o choro do tajapanema, a planta alma da beira dos rios, avisando a população do mal que se aproxima. (HENRIQUE, 1933)

A partir da narrativa musical dessa lenda amazônica, contemplamos os elementos linguísticos, contextuais e musicais que expressam a interrelação afro-indígena sob um viés epistemológico desta existência no campo da música de Waldemar. Para tal, utilizamos os estudos de Márcia Aliverti (2005) sobre a série *Lendas Amazônicas*, no qual é fornecida uma compilação dos termos e expressões regionais utilizados na canção em estudo. Agregamos a seus respectivos significados semânticos, suas origens e contextualizações sob o referencial etnolinguístico de Yeda Pessoa de Castro (2005) e antropológico de Câmara Cascudo (2001). No âmbito musical, os estudos de Acácio Piedade (2011) foram utilizados como base para elucidar, através do conceito de tópicos musicais, as questões sobre o hibridismo inerente à canção.

## 2. O “falar caboclo”: aspectos afro-indígenas no texto

Em um trabalho pioneiro, Aliverti (2005, p. 284) elabora um glossário com alguns termos empregados na canção e seus respectivos significados. A autora aponta para “a presença de características do falar da Região Amazônica” - contudo, sem esmiuçar essa construção linguística -, nos versos de Antônio Tavernard (1908-1936):

**Tajá-Panema** chorou no **terreiro**, e a virgem morena fugiu no costeiro. Foi Bôto, **Sinhá**... Foi Bôto, **Sinhô**! Que veio **tentá** e a moça levou no **tar dansará**, aquele **doutô**. Foi Bôto, **Sinhá**... Foi Bôto, **Sinhô**! Tajá-Panema se poz a **chorá**. Quem tem filha moça é bom **vigiá**! O Bôto não dorme no fundo do rio. Seu dom é enorme, quem quer que o viu, que diga, que informe se lhe resistiu. O Bôto não dorme no fundo do rio... (TAVERNARD, WALDEMAR, 1933, grifo nosso)

As palavras apresentadas no glossário de Aliverti sinalizam usos incomuns ou contextualizações específicas dessa localidade, mas o presente artigo se ateve apenas àquelas com étimos afro-indígenas, com o intuito de compreender como a presença negra está presente nos maneirismos do falar regional. As alterações fonéticas, que o poeta fez questão de transcrever para o texto, se juntaram à termos de origem indígena compondo - ainda que se possa desmembrá-los para uma análise mais detalhada - o falar característico desta representação local.

O primeiro vocábulo do glossário, “Tajá-Panema”, é de procedência indígena, e se refere a um tipo de tajá, uma planta muito popular na região amazônica que possui uma variedade de espécies. É notável observar que ao referenciar essa planta na canção, Waldemar está aludindo a toda a carga histórica e social que essa planta representa. Por ser carregada de misticismo é, muitas vezes, considerada um talismã e possui várias versões de lendas a seu respeito, tendo no pajeísmo lugar de destaque. (CASCUDO, 2001, p. 847-848) Ademais, seres e elementos da natureza divinizados pelos indígenas juntaram-se ao panteão de orixás e entidades das religiões de matrizes africanas.

Assim, o tajá está para além da canção de Waldemar e seu vocábulo também foi encontrado no registro do acervo do Museu da Imagem e do Som (MIS), realizado pela antropóloga Anaíza Vergolino e pelo maestro e compositor Mário Lima Brasil. O disco chamado *A Música de Culto Afro-Brasileiro na Amazônia* foi produzido no Terreiro Abassá Afro-brasileiro Lêgo Xapanã, em Belém, e inclui o *Ponto do Caboclo Tajá Pindá*. Sobre o Caboclo Tajá Pindá, Vergolino comenta na descrição da faixa: “Na doutrina, esse caboclo velho da ‘linha de pena-e-maracá’, e que realiza curas mágicas com origens no xamanismo indígena, canta se apresentando: ai eu tenho meu tajá pindá, meu pai é rei, ele é barão guajá”.

Pode-se dizer que o compositor cita ligeiramente uma lenda através de outra. A lenda do Tajá-Panema, que chora para anunciar um mau presságio, fica como cenário coadjuvante para a lenda tema da canção. Waldemar também faz alusão aos tajás em outras duas canções da série *Lendas Amazônicas: Uirapuru e Manha-Nungára*; e dedica uma canção especialmente para narrar a lenda do tajá do amor, *Tamba-tajá*. Demonstra, ainda, maior interesse em sua palestra proferida na Discoteca Municipal do Rio de Janeiro: “Temos o tajá-cobra [...], o tajá-purú, o tajá-membeca, o tajá-pinima, o tajá-panema, o tamba-tajá, cada um com sua magia, sua versão, e também sua espécie como planta”. (GODINHO, 1989, p. 58)

A próxima palavra que o glossário engloba é “tar” que equivale a “tal”. Aliverti (2005, p. 284) diz tratar-se de um regionalismo que “imita a maneira ‘cabôca’ de se falar”, na qual “é comum a troca do *r* pelo *l* no final de palavras”. Já Castro (2005, p. 95) aponta que esse é um dos casos de conservação de certas particularidades dos sistemas linguísticos africanos que a linguagem popular do Brasil herdou. Sendo a troca do fonema / *l* / para / *r* / muito comum nos dialetos do quicongo e quimbundo<sup>1</sup>. Ela exemplifica essa herança fonológica com as palavras “problema” e “falta”, que na fala inculta tomam, respectivamente, a forma “probrema” e “farta”, (CASTRO, 2005, p. 96), assim como “tal” se converte em “tar”.

De acordo com Mendonça (2012, p. 80-83), foi justamente nas alterações fonético-fonológicas que o negro teve grande influência. Aliada ao fator socioeconômico, essa influência se fez mais forte nas cidades interioranas, onde as alterações fonéticas são frequentes no falar. Contudo, essa presença pode ser notada, também, na linguagem culta, na qual o abrandamento do *r* é comum no final de palavras, como em: falar – *falá*; lugar – *lugá*; dizer – *dizê*. (CASTRO, 2005, p. 116) À verossimilhança, os verbos de primeira conjugação na canção perdem o *r* nas suas formas infinitivas: tentar – *tentá*; chorar – *chorá*; vigiar – *vigiá*.

Além das formas verbais, essa alteração fonética, denominada apócope, acontece em substantivos, que podem perder o *l*, *r* e *s* finais (MENDONÇA, 2012, p. 82), como em: general – *generá*; cafezal – *cafezá*, casos semelhantes ao que ocorre na canção com a palavra dançaral – *dansará*.<sup>2</sup> Castro (2005, p. 116) endossa que “em banto e em iorubá, ao contrário do português padrão, as sílabas [...] sempre terminam em vogal”, influenciando, dessa forma a construção de substantivos, os quais ela menciona: amor – *amô*; dor – *dô*. Novamente, sucede um caso de equivalência no texto com a palavra doutor – *doutô*.

Outro africanismo que o poeta emprega no texto é o pronome de tratamento senhor que ganha a forma reduzida *sinhô* e seu feminino, *sinhá*. Segundo Cascudo (2001, p. 826), *sinhá* “é corrutela de senhora, termo originariamente usado pelos escravos africanos [sic] para chamarem as mulheres dos seus senhores” e *sinhô* possui “[...] a mesma origem de *sinhá*”. Esses termos ainda sofreram outras reduções: *sinhá* – *siá* – *iaiá*; *sinhô* – *siô* – *ioiô*, ao que Castro (2005, p. 246) salienta a existência da palavra *iyá* em iorubá, e *yaaya* em quicongo e quimbundo significando “mãe”.

Para além da questão fonética, temos a presença de um termo que embora não seja de origem africana, faz parte do cotidiano das práticas litúrgicas afro-brasileiras. Terreiro é “o pátio limpo diante das residências do interior, zona sob a jurisdição moral do dono da casa” (CASCUDO, 2001, p. 862); um “espaço aberto, de chão batido” (CASTRO, 2005, p. 341). E também é o “local onde se celebram os cultos afro-brasileiros. [...] Cf. **ilê, pagodô, unzó.**” (CASTRO, 2005, p. 341, grifo do autor)

Assim, outro sentido ao termo terreiro foi acrescentado para designar os “templos” – em iorubá *ilê*; em fon *kpáhotó*; em quicongo, quimbundo e umbundo (*o*)*nzo* - de religiões afro-brasileiras. Tal processo é denominado decalque e se trata da incorporação ao sentido corrente do termo, de um “sentido” tomado emprestado à língua africana. Por exemplo, a palavra despacho, como substantivação do verbo enviar (“envio”), assumiu

também o sentido de oferenda (envio às divindades) através do decalque de *bozó* e *ebó* (foniorubá). (CASTRO, 2005, p. 105)

### 3. Musicalidades afro-indígenas: construção a partir das tópicas musicais

Para tratar da justaposição de elementos estilísticos na canção, utilizaremos o conceito das tópicas musicais, que são esquemas narrativos em nível subjetivo, com significados reconhecidos no seu contexto sociocultural. Tópicas são objetos analíticos da retórica musical, apresentadas no repertório da prática comum europeia por danças, como o minueto; por estilos, como música militar e de caça; e outros. (AGAWU, 1991, p. 43)

Piedade (2011, p. 108) trabalhou o conceito das tópicas na música nacional, com a intenção de isolar elementos que são utilizados em amplo espectro nos diversos repertórios da música brasileira e, ainda assim, se destacam no tecido musical, portando menções significativas a elementos culturais. Ele agrupou o universo das tópicas da musicalidade brasileira em três categorias centrais: “brejeiro”, “época-de-ouro” e “nordestinas”. Foi utilizado o universo das tópicas “época-de-ouro”, como aquelas que surgem em modas, polcas, maxixes, sambas, com um tipo de figuração que adentra a musicalidade brasileira do séc. XIX e se consolida na obra de compositores como Ernesto Nazareth à obras eruditas de compositores como Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone.

Tratando-se de Waldemar Henrique, o próprio autor define sua canção como uma “toada amazônica”. A palavra “toada” é referenciada por Cascudo (2001, p. 872) como “cantiga, canção, cantilena; solfa, a melodia nos versos para cantar-se.” Na música brasileira a toada assume diversos significados, variando de acordo com as diferentes regiões onde é encontrada, não tendo um caráter definido. O texto da toada é normalmente curto, narrativo e estruturado na forma de estrofe e refrão (ALVARENGA *apud* CASCUDO, 2001, p. 872).

Essas características se relacionam com a canção, que é estrófica e possui forma ABAB’, com uma pequena introdução. Além disso, temos uma melodia simples, plangente e conduzida por intervalos de terças e graus conjuntos na tonalidade de Ré menor. O andamento não foi indicado pelo autor, porém reforçando o caráter geral da toada como “melancólico, dolente (e) arrastado” (ANDRADE, 1989, p. 518), sugerimos um andamento lento.

De acordo com Marco Pereira (2007, p. 50), a toada não possui célula rítmica comum que lhe dê unidade. Nota-se, entretanto, um padrão rítmico que se mantém durante toda a canção de *Foi Bôto, Sinhá!*, com algumas variações assinaladas na Figura 1.



Figura 1: compassos 1- 4 da parte para piano de *Foi Bôto, Sinhá!*. (HENRIQUE, 1996, p. 141)

Esse padrão rítmico entre a mão esquerda e mão direita no piano pode ser planificado no ritmo resultante da Figura 2:



Figura 2: ritmo resultante da parte pianística planificado (SOARES, 2020)

Tal padrão pode ser comparado ao que Pereira (2007, p. 20) identifica como “tango brasileiro” (Figura 3), gênero urbano surgido por volta de 1870 na cidade do Rio de Janeiro, onde Waldemar residia ao compor a canção, em 1933, período ainda de grande popularidade do gênero (TINHORÃO, 1991, p. 58). O reconhecimento de um gênero urbano numa canção que pretende retratar uma sonoridade de cunho regional, apenas reafirma o hibridismo musical no qual as concepções de Waldemar também estavam imersas.



Figura 3: Compassos 1 - 4 de “Tango Brasileiro” (PEREIRA, 2007, p. 20)

O termo “tango brasileiro” foi popularizado por Ernesto Nazaré (1863–1934) e Chiquinha Gonzaga (1847–1935), apesar de Henrique Alves de Mesquita (1830–1906) ter sido o primeiro a utilizar o termo “tango”, em 1871 (TINHORÃO, 1991, p. 97–98). Sobre essa nomenclatura, Pereira afirma que “foi apenas uma variação mais culta do maxixe” - um gênero híbrido com alguns de seus elementos marcados pela cultura negra -, que por ser considerado “uma dança vulgar das classes mais baixas” foi rebatizado para adentrar “as portas dos salões mais nobres da cidade”. (PEREIRA, 2007, p. 16)

A questão da troca na identificação do gênero maxixe, ora para tango brasileiro, ora apenas tango, acontecia porque era difícil a venda das partituras com a denominação de maxixe, pois a sua origem era vista de forma negativa pelos compradores de tais partituras. Essa visão negativa era atribuída à prática musical pelas camadas populares, formada majoritariamente por negros. Em artigo intitulado *Originalidade do maxixe*, Mário de Andrade escreveu: “O que parece mais acertado afirmar é que o maxixe é uma resultante de processos afro-americanos de musicalizar”. (*apud* TINHORÃO, 1991, p. 92)

Esses processos se tratam da fusão de musicalidades que, ao longo do tempo, vão se diluindo em comum acordo, com o esquecimento dos elementos de diversas origens, formando algo “novo”, único. Assim surge o maxixe enquanto gênero híbrido, herdando vários traços do lundu, como a umbigada que se transformou em par de corpos colados, com os quadris juntos num mesmo movimento e a marcação figurada, predominantemente, pelas células rítmicas do Figura 4. (MARCÍLIO, 2009, p. 64)



Figura 4: células rítmicas do lundu (MARCÍLIO, 2009, p. 64)

Destacamos que a célula rítmica que inicia as frases do canto com os fonemas “tajapa”<sup>3</sup> é uma das células comum ao lundu e, na canção, é a única célula que difere do padrão estabelecido na linha vocal. Justamente nos momentos em que ela se apresenta é que ocorrem as alterações rítmicas no acompanhamento, que sugere síncopes por meio dos contratempos da mão direita. (Figura 5). Desse modo, a presença dessa célula é reforçada, dando importância à palavra Tajá-Panema e contrastando com padrão rítmico da parte vocal, do qual falaremos mais adiante.

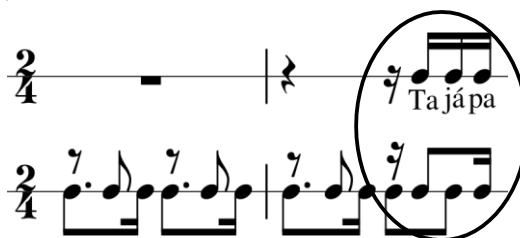


Figura 5: ritmo planificado, piano e voz, dos compassos 1-2 de *Foi Bôto, Sinhá!* (SOARES, 2020)

Outra influência importante na formação do maxixe foi a habanera, uma dança lenta originária dos negros de Cuba e do Haiti, em compasso binário 2/4, com ritmos pontuados e sincopados, onde o primeiro tempo é acentuado. (MARCÍLIO, 2009, p. 65) A



configuração da base rítmica do maxixe é uma associação entre as células rítmicas da habanera e da polca (Figura 6).



Figura 6: célula rítmica da habanera e da polca, respectivamente (MARCÍLIO, 2009, p. 65)

Tal base rítmica é a mesma realizada pelo acompanhamento em ostinato no piano, permanecendo durante toda a canção. Esse ostinato é formado por um grande pedal em Ré<sup>4</sup>, alternando entre os acordes de Ré menor e Sol menor com sétima - à exceção do compasso 7, único lugar que o acorde da sensível aparece -, criando uma atmosfera de tensão e acentuando o caráter percussivo do acompanhamento.

Na parte vocal, é interessante notar o emprego constante da célula rítmica comum à polca, citada na Figura 6 acima. Mesmo onde há o uso de notas prolongadas (compassos 10-15), a construção fraseológica se dá a partir dessa célula que conduz ao repouso na mínima. Gera-se, dessa maneira, uma acentuação enfática na prosódia das palavras *sinhá*, *sinhô* e *tentá*, através do prolongamento da sílaba tônica. Também, nesses repousos da linha vocal, são empregados elementos musicais de destaque na parte do piano, como observamos na figura 7.



Figura 7: compassos 9 - 11 de *Foi Bôto, Sinhá!*. (HENRIQUE, 1996, p. 141-142)

Tais elementos descritos com bordaduras inferiores descendentes de semicolcheias com o emprego de quartas e terças paralelas e da elevação do quarto grau da escala, também figuram no universo das tópicas da “época-de-ouro”, que incluem floreios melódicos, com ornamentação típica de apojeturas e grupetos. (PIEIDADE, 2011, p. 108) Essa tópica se repetirá (compassos 13-15) com uma variação rítmica.

Após o ápice musical ter sido atingido nessa passagem de bordaduras, a resolução da linha vocal se sucede através de uma escala descendente com a indicação *lamentoso* até atingir a tônica, onde um *accelerando* é indicado no retorno ao motivo melódico e rítmico



inicial, formado por intervalos de terças menores. Esse motivo segue *descrescendo*, *morrendo* e *rallentando*, respectivamente, e o piano finaliza sozinho com o motivo rítmico padrão.

Ao identificar-se e isolar-se alguns desses elementos musicais utilizados em diversos repertórios, podemos entender como essas figurações são contrastivas entre si a ponto de sobressaírem da textura musical e fazerem referências a elementos culturais. Ao mesmo tempo, elas se correlacionam, traçando uma nova forma híbrida da qual Waldemar Henrique se utilizou para construir uma musicalidade de natureza regional.

#### 4. Considerações finais

Neste artigo, abordamos a presença de elementos da cultura negra que estão amalgamados à cultura indígena, os elementos afro-indígenas, que foram absorvidos por Waldemar Henrique ao evocar o cenário amazônico a partir das musicalidades regionais, que por sua vez retomam às tradições populares. Com base numa análise de fragmentação dessas estruturas, observou-se mais detalhadamente esses elementos na estruturação da narrativa híbrida proposta por Waldemar.

Esses elementos podem ser percebidos na linguagem, onde apesar da indígena emergir mais explicitamente (com o termo Tajá-Panema, por exemplo), ela também é constituída por africanismos, tais como: as apócopas das formas verbais - *tentá*, *chorá*, *vigiá* – e de substantivos - *dansará*, *doutô* -; também com o emprego dos pronomes *sinhô* e *sinhá*; assim como o caso configurado pela troca entre as consoantes em *tar*; e ainda pelo decalque com o qual a palavra *terreiro* passou a integrar o vocabulário do povo-de-santo.

Também analisamos esse hibridismo contrastivo por meio de tópicos musicais que permitiu reconhecer a absorção de um gênero urbano, no retratar de uma musicalidade regional. Adentrando nesse gênero, novamente observou-se formas híbridas, que possuem alguns de seus elementos marcados pela história da cultura negra ou originários dela. Conclui-se que, dentro dessa forma macroscópica, é importante considerar como parte dela existências afrodiáspóricas integradas às existências indígenas, numa relação afro-indígena.

Esse viés epistemológico abre caminhos para repensar a interpretação desta e demais composições de Waldemar de forma mais decolonial. Sem a pretensão de esgotar o debate sobre o assunto, é necessário um maior aprofundamento das questões levantadas, a partir da análise semiótica de tópicos musicais introduzida por Kofi Agawu (1991), assim como os estudos de Stuart Hall (2002) sobre as “identidades culturais” traçando um paralelo afro-indígena sob óticas decoloniais, propostas por autores como Franz Fanon (2008) e Paul Gilroy (2001).

## Referências

- AGAWU, V. Kofi. *Playing with signs: a semiotic interpretation of classic music*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- ALIVERTI, Márcia Jorge. Uma visão sobre a interpretação das canções amazônicas de Waldemar Henrique. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 19, n. 54, p. 283-313, 2005.
- A MÚSICA de culto afro-brasileiro na Amazônia. Anaíza Vergolino. Regência de Mário Lima Brasil. CD, 39 min. 58. Belém: Secult, sem data.
- ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. 10ª ed. São Paulo: Ediouro, 2001.
- CASTRO, Yeda Pessoa de. *Falares africanos na Bahia (um vocabulário afro-brasileiro)*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2005.
- FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- GILROY, P. *O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência*. Trad. Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- HENRIQUE, Waldemar. *Canções*. Belém: Secretaria do estado de educação, fundação Carlos Gomes, 1996.
- HENRIQUE, Waldemar. *Foi Bôto, Sinhá!*. Rio de Janeiro: Mangione, 1933.
- GODINHO, Sebastião. *Waldemar Henrique: só Deus sabe porque: seleta de textos e fotobiografia*. Belém: Governo do Estado do Pará, Secretaria de Estado da Cultura, Fundação Cultural do Pará Tancredo Neves, 1989.
- MENDONÇA, Renato. *A influência africana no português do Brasil*. Brasília: FUNAG, 2012.
- PEREIRA, Marco. *Ritmos brasileiros para violão*. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas, 2007.
- PIEIDADE, Acácio. Perseguido fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, , p.103-112, 2011.
- SALLES, Vicente. *O negro e as transformações sociais no fim do século XIX no Grão-Pará*. Brasília: Microedição do Autor, 1988. Microedição n. 1.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*. São Paulo, Art Editora, 1991.

## Notas

<sup>1</sup> Línguas africanas da família banto: o quicongo é uma das línguas nacionais dos países República Popular do Congo, República Democrática do Congo e Angola; o quimbundo é falado no noroeste de Angola, incluindo a Província de Luanda. (CASTRO, 2005, p. 35)

<sup>2</sup> O uso do *s* em *dansará* é anterior à reforma ortográfica de 1944, quando a palavra *dança* também se escrevia com *s*.

<sup>3</sup> Com exceção da repetição do compasso 21, segundo a edição de Vicente Salles, 1996, p. 142.

<sup>4</sup> Apenas nos compassos 3, 5 e 6 que os acordes de Sol menor com sétima não possuem pedal em Ré.