

Foi boto Sinhá de Waldemar Henrique: uma proposta interpretativa e de adaptação pedagógica para o arranjo coral de Aricó Júnior

Comunicação

GTE 02 - Canto Coral: práticas, pesquisas e processos de ensino- aprendizagem em diferentes perspectivas

*Rafael Pires Quaresma Caldas
Universidade de São Paulo
maestro@rafaelcaldas.com.br*

*Susana Cecilia Igayara-Souza
Universidade de São Paulo
susanaiga@usp.br*

Resumo: Este trabalho analisa o arranjo coral de Aricó Júnior para a canção “Foi Boto Sinhá”, de Waldemar Henrique, propondo sua adaptação para a formação SAB (soprano, contralto e barítono) com a inclusão do acompanhamento original de piano. A análise destaca elementos expressivos e estilísticos presentes na escrita pianística de Henrique que não foram incorporados no arranjo vocal, defendendo a integração do piano como recurso fundamental para enriquecer a interpretação coral. A proposta faz parte de pesquisa de doutorado em andamento e visa ampliar a acessibilidade do arranjo a grupos amadores e escolares, promovendo maior segurança na execução, preservando características estilísticas essenciais da obra original e propondo alternativas de repertório para coros amadores e escolares.

Palavras-chave: Arranjo coral; Aricó Júnior; Foi Boto Sinhá; Waldemar Henrique.

A obra em seu contexto

Esta comunicação é um recorte de uma pesquisa de doutorado em Música em andamento na Universidade de São Paulo, vinculada à linha de pesquisa Questões Interpretativas. Trata-se do trabalho final apresentado na disciplina Análise Musical para Performance: Interfaces entre Criação e Interpretação a Partir do Universo Coral, ministrada pelo Prof. Dr. Marco Antônio Silva Ramos. A tese tem como tema o estudo da obra coral de

Aricó Júnior, com ênfase na adaptação de seus arranjos originais para perfis corais contemporâneos. A metodologia adotada baseia-se no referencial de análise de obras corais proposto por Silva Ramos (2003), que destaca aspectos musicais fundamentais para orientar a interpretação no contexto do canto coral.

Neste texto, propomos uma adaptação do arranjo coral de Aricó Júnior para a música “Foi Boto Sinhá”, do compositor paraense Waldemar Henrique, considerando sua execução por vozes iguais com redistribuição vocal. A proposta interpretativa segue duas diretrizes principais: (1) a reconfiguração da disposição original (três vozes iguais) para a formação SAB (soprano, contralto e barítono), atribuindo a linha do terceiro grupo — originalmente destinada às vozes mais graves — aos barítonos; e (2) a execução com acompanhamento de piano, incorporando a parte instrumental composta por Waldemar Henrique.

Aricó Júnior foi um compositor italiano que viveu a maior parte de sua vida no Brasil, com atuação concentrada em São Paulo e foco na produção de materiais didáticos. Publicou diversas obras pela editora Irmãos Vitale, entre elas o arranjo de “Foi Boto Sinhá”, incluído no primeiro volume da coletânea Canto da Juventude, lançada em 1953. A coletânea reúne 27 arranjos de canções folclóricas e populares brasileiras, todos concebidos para coros orfeônicos. A proposta de Aricó Júnior está alinhada a esse modelo de prática coral voltado à juventude, mas pode ser revista e adaptada para outras formações.

Grupos corais costumam ser classificados conforme o tipo de vozes que os compõem: “vozes iguais” quando formados apenas por vozes femininas ou masculinas, e “vozes mistas” quando há ambas. No entanto, é possível adaptar repertórios para formações híbridas, desde que os cantores compartilhem tessituras semelhantes — como sopranos com tenores, contraltos com baixos, ou mezzos-sopranos com barítonos. Essa combinação de vozes masculinas e femininas em linhas vocais equivalentes pode configurar um “coro misto duplo” ou, em certos contextos, um “coro misto duplo extraordinário”, que reúne vozes infantis e adultas (Beuttenmüller, 1937, p. 46–50).

A versão original da obra foi publicada em 1933 pela editora E. S. Mangione, como parte do ciclo Lendas Amazônicas, com texto do poeta paraense Antônio Tavernard, contemporâneo de Waldemar Henrique. Embora frequentemente associada ao folclore da região, a peça apresenta elementos autorais típicos do modernismo. Influenciado por Mário

de Andrade, Waldemar Henrique buscava retratar a cultura amazônica sem se limitar à simples harmonização de temas populares (Miranda, 1979). Diferentemente de outros ciclos, as Lendas Amazônicas são canções independentes, conectadas por um eixo temático comum. Além de “Foi Boto Sinhá”, o compositor escreveu outras obras inspiradas em mitos e lendas da Amazônia, como “Cobra-Grande”, “Tamba-Tajá”, “Matintaperêra”, “Uirapuru”, “Curupira” e “Manha-Nungára” (Barros, 2005).

Em 1996, a obra foi novamente publicada pela Fundação Carlos Gomes, ao lado de outras canções do autor. Ambas mantêm total correspondência nos aspectos notacionais, rítmicos, textuais e agógicos, sem apresentar diferenças — nem mesmo em eventuais erros de digitação ou edição.

Aspectos Textuais

O texto da obra remete ao falar típico do caboclo da região amazônica, marcado por alterações fonéticas e pela incorporação de termos de origem indígena e africana, como “Tajá-Panema” e “sinhá/sinhô”. Essa linguagem constrói uma identidade regional que mistura oralidade popular, referências místicas e heranças culturais diversas. A pesquisa de Leonardo dos Santos Silva Soares (2020) aprofunda essa leitura ao evidenciar fenômenos linguísticos como a apócope e o decalque, que contribuem para a musicalidade e a expressividade do texto. Sua análise reforça a importância de considerar essas camadas linguísticas na interpretação musical da obra. A seguir, a letra completa da canção:

Estrofe 1

Tajá-Panema chorou no terreiro,

e a virgem morena fugiu no costeiro.

Refrão

Foi Bôto, Sinhá...

Foi Bôto, Sinhô!

Que veio tentá e a moça levou

Estrofe 2

Tajá-Panema se poz a chorá.

Quem tem filha moça é bom vigiá!

Refrão 2

O Bôto não dorme no fundo do rio.

Seu dom é enorme,

quem quer que o viu,

Coda

Que diga, que informe se lhe resistiu.

O Bôto não dorme no fundo do rio... (Tavernard; Henrique, 1933)

O arranjo coral de Aricó Júnior

Segundo a biografia escrita por Claver Filho, Waldemar Henrique teve contato com Aricó Júnior durante o movimento orfeônico liderado por Villa-Lobos, embora tenha recusado convites para participar mais ativamente devido à baixa remuneração. O compositor afirmou que, na época, escrevia para soprano e piano, e só realizava arranjos a pedido de Lucília Villa-Lobos ou de Aricó Júnior, sendo comum que os próprios regentes adaptassem suas peças (Claver Filho, 1978, p. 35). Embora não haja registro formal de aprovação do arranjo de “Foi Boto Sinhá”, é possível que tenha havido algum tipo de interlocução entre os dois, dado o vínculo estabelecido naquele contexto.

Na versão de Aricó Júnior, observam-se elementos interpretativos — especialmente agógicos — ausentes na obra original, revelando escolhas próprias do arranjador, sem excluir a possibilidade de algum contato prévio com o compositor. Embora o arranjo pareça destinado a vozes femininas, é provável que tenha sido pensado, principalmente, para vozes infantis, considerando o contexto escolar em que Aricó atuava. Ainda assim, é viável sua execução por vozes masculinas equivalentes, isoladamente ou combinadas com vozes

femininas e infantis. Essa flexibilidade é sugerida pela própria organização da partitura em 1º, 2º e 3º grupos.

Desafios vocais no arranjo de Aricó Júnior

A aplicação dos arranjos de Aricó Júnior em corais contemporâneos pode apresentar desafios, especialmente para grupos amadores ou escolares. Muitos foram concebidos para formações específicas da época, o que nem sempre se ajusta às vozes e condições técnicas atuais. Exigências tímbricas, extensão vocal e divisão de naipes muitas vezes excedem as capacidades de conjuntos com formação limitada. Nesses casos, uma abordagem histórica e pedagógica pode ser eficaz, tratando o arranjo como repertório que exige mediação contextual. Ainda assim, dificuldades técnicas não impedem o engajamento: o contato com esse repertório pode gerar vínculos afetivos e contribuir para o enriquecimento cultural do grupo.

Em nossa pesquisa, a adaptação de arranjos para vozes adultas considera a diversidade cultural dos grupos e os desafios recorrentes observados tanto na bibliografia quanto na prática profissional. Estudos de Silvia Sobreira (2003; 2013; 2017) indicam que a desafinação vocal pode estar relacionada a fatores como aspectos psicológicos, influências sonoras, percepção auditiva limitada e ausência de acompanhamento instrumental — elementos que afetam diretamente a performance coral, sobretudo em repertórios de maior exigência técnica.

Os arranjos de Aricó Júnior, por exemplo, exploram tessituras amplas conforme as referências da época, mas nem sempre correspondem às capacidades dos coros atuais. A voz humana, embora flexível, possui limites fisiológicos. Hoje, é comum encontrar predominância de vozes médias nos coros brasileiros, enquanto vozes muito graves ou agudas são menos frequentes (Lakschevitz, 2014, *ebook*). Diante disso, muitos regentes têm adotado formações vocais mais flexíveis, agrupando vozes a partir da região de conforto.

Essa preocupação com a adequação vocal já era discutida por Mário de Andrade, que criticava compositores que exigiam notas graves excessivas em coros infantis e escolares, causando fadiga vocal e prejudicando a sonoridade:

Num país onde são poucos os corpos corais, diante dum povo muito individualista e pouco amante de cantar em coro, os compositores erijam seus corais de dificuldades de toda a casta. Não me deterei no estudar mais aprofundadamente este assunto, mas, já que estamos tratando da dificuldade dos graves, num país em que são pouco frequentes as vozes de baixo e contralto, não creio acertado que Camargo Guarnieri, escrevendo pra orfeão infantil a duas e três vozes iguais, embora em sons de passagem se utilize com frequência do lá grave. Inda menos me parece acertado Lourenço Fernandez que na “Marcha triunfal”, orfeão escolar para três vozes iguais, sustente no grave por quase toda a peça um pedal em si. (Andrade, 2012, ebook)

Estudos mais recentes reforçam esse ponto, indicando que extremos vocais — tanto graves quanto agudos — comprometem a projeção e o equilíbrio do grupo. Por isso, repertórios voltados a faixas etárias específicas tendem a privilegiar a região média da voz, garantindo maior conforto e estabilidade na performance (Costa, 2013, p. 38).

O arranjo de Aricó Júnior mantém a tonalidade original em ré menor, com tessitura distribuída entre ré³ e ré⁴ para sopranos, ré³ e lá³ para meio-sopranos, e lá² a ré³ para contraltos. A peça pode ser adaptada para coro misto duplo, incluindo vozes masculinas equivalentes. A nota lá² dos contraltos pode ser problemática, especialmente para vozes infantis ou adolescentes, e o ostinato grave exigido pode aumentar a fadiga vocal. Uma solução seria transpor para mi menor ou fá menor, desde que os sopranos alcancem os agudos resultantes.

Uma alternativa viável é adaptar o arranjo para coro misto a três vozes (SAB), atribuindo a linha mais grave aos homens. O principal desafio técnico está no compasso 11, com a emissão de um fá³ — nota mais confortável para tenores. Se houver bons registros agudos masculinos, a versão original pode ser mantida; caso contrário, a transposição para dó menor pode facilitar a execução. Embora o ostinato permaneça exigente, ele favorece o aprendizado e confere dinamismo à peça, sendo útil para grupos em formação. A imagem abaixo mostra o final do ostinato e o fá³ a ser entoado pelos barítonos.

Fonte: Canto da Juventude, vol. 1 (Aricó Junior, 1953)

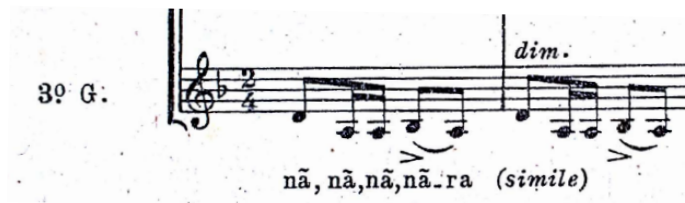
A toada em Waldemar Henrique

A escrita pianística de Waldemar Henrique traz elementos expressivos ausentes no arranjo coral de Aricó Júnior, sendo essencial para a construção da ambiência e para o reforço harmônico e rítmico da canção. Inserida no gênero da toada¹ — caracterizado por andamento lento, melodias simples e cadenciadas — a obra revela essas marcas na organização musical e na distribuição do texto de Antônio Tavernard. O ritmo do acompanhamento ao piano destaca-se por conferir unidade à peça e evocar o “bataque” de terreiro, criando uma atmosfera ritualística que remete à lenda amazônica que a inspira.

Fonte: Edição publicada pela Fundação Carlos Gomes, 1996.

¹Cf: TOADA para mais informações sobre o gênero e suas devidas abordagens em diversos contextos. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14244/toada>> Acesso em 06 jul. 2023.

O ritmo característico do piano não está presente nas linhas vocais do arranjo de Aricó Júnior. Os dois primeiros grupos executam a melodia principal, em uníssono ou em paralelismos. Já o terceiro grupo repete um ostinato rítmico, que se altera apenas no refrão, ao assumir uma melodia de resposta ou eco. No entanto, esse ostinato não se relaciona com o acompanhamento original de piano.



Fonte: Canto da Juventude, vol. 1 (Aricó Junior, 1953)

A introdução do arranjo de Aricó Júnior, construída com base em um ostinato rítmico, apresenta um número de repetições menor do que o sugerido na versão original de Waldemar Henrique. Enquanto o compositor indica três repetições para o grupo 3, Aricó opta por apenas duas. Essa diferença, no entanto, não compromete a integridade da obra, uma vez que a repetição do ostinato pode ser tratada de forma *ad libitum*. Tal prática é comum na música popular, especialmente em gêneros nos quais a introdução é muitas vezes substituída por células rítmicas recorrentes, que funcionam como apoio harmônico e estrutural para o início da canção.

Leonardo Soares (2020) identifica nesse ostinato uma semelhança com o ritmo do chamado “tango brasileiro”, frequentemente associado à obra pianística de Ernesto Nazareth. No entanto, como lembra Fabri (1980, p. 3), a definição de gênero musical não pode ser limitada à análise de elementos formais e técnicos isolados, como a escrita rítmica. O autor observa que, embora cada gênero possua formas típicas, essas formas, por si só, não são suficientes para determinar sua identidade. Elementos estilísticos, modos de execução e tradições orais desempenham papel igualmente relevante e, muitas vezes, mais significativo para a identificação e prática dos gêneros musicais.

A discussão proposta por Mário de Andrade (2012, *ebook*) reforça essa ideia ao abordar a diferença entre maxixe e tango brasileiro. Para ele, embora o ritmo de base seja semelhante, o que distingue os dois gêneros é a velocidade e o caráter da execução. Segundo o autor, Ernesto Nazareth fazia questão de diferenciar seus tangos dos maxixes, imprimindo

aos primeiros um andamento mais contido. Essa distinção revela que a interpretação rítmica — e não apenas a célula escrita — é fundamental na definição do gênero. Ainda que a notação seja idêntica, a “andadura” (como nomeia Mário) é o que determina se, por exemplo, uma habanera pode ou não ser dançada como maxixe.

A referência à habanera, inclusive, é particularmente pertinente, uma vez que o padrão rítmico utilizado no arranjo pode ser associado ao chamado “*tresillo*”, identificado por Carlos Sandroni (2013, *ebook*) como uma célula assimétrica amplamente presente em músicas afro-diaspóricas das Américas. Esse padrão, construído sobre a divisão 3+3+2 em um ciclo de oito pulsações, é recorrente em diversos gêneros da música popular brasileira, como o samba de roda, o coco e os toques religiosos de matriz africana. Sandroni aponta que esse ritmo aparece em obras brasileiras desde o século XIX, não apenas na música popular impressa, mas também em repertório de concerto nacionalista, revelando sua ampla difusão cultural.

A relação entre o padrão rítmico do arranjo e o maxixe não deve ser vista como sobreposição de gêneros, mas como convergência de matrizes rítmicas comuns. O “batuque” do maxixe dialoga com a toada amazônica de Waldemar Henrique, permitindo a incorporação de padrões afro-brasileiros, como o *tresillo*, sem comprometer a identidade da obra. A ausência de indicação de andamento na partitura original abre espaço para interpretações diversas. Aricó Júnior propõe “Andante”, e uma gravação com o próprio compositor ao piano sugere andamento em torno de 108 BPM (Marchioni, 2011). Isso reforça a ideia de que a partitura serve como guia inicial, devendo ser complementada por referências culturais, tradição oral e prática interpretativa.

A inclusão do piano no arranjo de Aricó Júnior vai além do apoio harmônico — é essencial para recriar a ambiência percussiva e ritual evocada pelo ritmo da obra. Sem ele, perde-se o “batuque” que sustenta a linguagem musical de Waldemar Henrique. O compositor, influenciado por Mário de Andrade e Villa-Lobos, defendia que o piano ambientasse a canção com simplicidade e autenticidade, evitando protagonismo técnico e priorizando a expressão popular (Pereira, 1984, p. 117).

Waldemar Henrique não segue exatamente o modelo de toada presente na música caipira ou no maracatu, mas propõe uma leitura própria, com um olhar amazônico sobre o

gênero. Sua escrita articula dois planos: o piano, que representa o “batuque” e evoca a ambiência ritual, e a voz, que conduz a melodia e narra a história do boto. Ao omitir esse plano percussivo, o arranjo coral de Aricó Júnior perde parte da riqueza expressiva da concepção original, especialmente por deixar de lado um traço marcante da presença afro na cultura cabocla — elemento que se evidencia ainda mais quando o acompanhamento adota o ritmo do *tresillo*.

Os encantos do boto

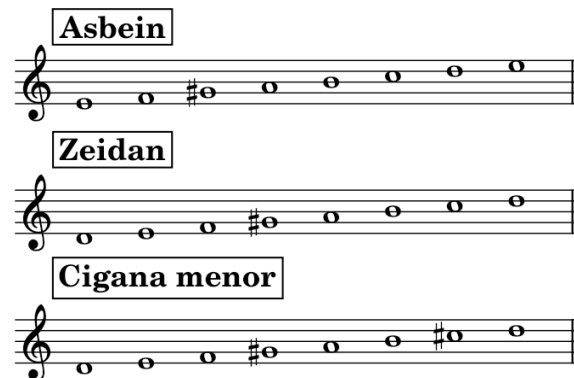
No refrão, Waldemar Henrique emprega uma melodia que remete ao modalismo. Como se observa na figura abaixo, a presença do sol sustenido poderia sugerir o modo lídio, devido ao IV grau elevado. No entanto, essa hipótese se desfaz diante da tonalidade de ré menor, já que o modo lídio pressupõe uma terça maior entre os graus I e III. Na verdade, o sol sustenido atua como nota de bordadura dentro da escala cigana menor, que, na prática, evita o movimento descendente por graus conjuntos passando por ela.



Fonte: Edição publicada pela Editora Mangione, 1933.

A ambiência modal de “Foi Boto Sinhá” vai além do ritmo, destacando-se no refrão com o uso da escala árabe *Asbein*, identificada pelo IV grau elevado (sol sustenido). Segundo Sinzig (1976, p. 60), esse modo, derivado do lídio, parte do mi e é marcado por sua sonoridade exótica, embora seja frequentemente confundido com o modo *Zeidan*, de estrutura distinta. Bohumil Med (2017, p. 228) também menciona essa confusão, chamando o *Asbein* de “escala cigana menor”, embora apresente uma versão com o sétimo grau elevado, mais próxima da escala menor harmônica. Essas variações terminológicas refletem a

complexidade dos modos em músicas de tradição oral e indicam o provável domínio de Waldemar Henrique sobre tais recursos².



Fonte: Criação própria a partir dos modelos de Francesco Salvador Daniel, 1905 e Bohumil Med, 2017.

Assim, a presença da escala cigana menor no piano — com o sétimo grau elevado, conforme descrito por Bohumil Med — não deve ser vista como mero recurso cromático. Diferentemente da primeira figura deste texto, onde Aricó Júnior utiliza o sol sustenido como nota de passagem cromática, Waldemar Henrique faz uma escolha estilisticamente consciente. O uso da escala cigana como elemento expressivo, associado à figura mítica do boto e à atmosfera de encantamento da narrativa, insere a obra em uma tradição composicional que dialoga com práticas modais consolidadas no repertório brasileiro.

A referência à mística árabe, portanto, não é uma licença estética pontual, mas revela o domínio do compositor sobre materiais sonoros historicamente associados ao exotismo, à sedução e à magia. Trata-se de uma estratégia comum também na música ocidental — como no Rondó alla turca de Mozart, nas obras de Debussy ou em Sheherazade de Rimsky-Korsakov. Nesse contexto, o modo cigano menor adquire função dramática e simbólica, atuando como elo entre texto, música e imaginário popular amazônico.

Os mundos do boto

A harmonia de “Foi Boto Sinhá” é simples, mas expressiva. O piano alterna entre ré menor e sol menor, com uso pontual da dominante apenas em cadências — sempre na segunda inversão, o que enfraquece sua função tradicional e reforça um caráter

² Cf. Salvador-Daniel (1905) para mais informações sobre as escalas e a música árabe.

subdominante, impulsionado pela linha de baixo. Essa oscilação entre tônica e subdominante evoca o trânsito simbólico do boto entre mundos opostos. Como observa Koellreutter (1978, p. 13), a função harmônica adquire sentido no contraste entre repouso (tônica), movimento ou afastamento (subdominante) e aproximação (dominante).

ne ma-cho-rou no ter-rei-ro e a vir-gem mo-re-na fu-giu no cos-tei-ro Ta-já-pa

diminuendo

Fonte: Edição publicada pela Fundação Carlos Gomes, 1996.

No arranjo de Aricó Júnior, a dominante surge em posição fundamental apenas no compasso 16, rompendo com a coerência harmônica da versão original, que mantém ali a alternância entre ré menor e sol menor, sem estabelecer uma cadência definida. Essa ausência de resolução é fundamental para sustentar a atmosfera de mistério da obra.

16

pp accel.

- tá... - nor - me, e a mo-ça le-vou Ah! quemquer que o viu Ah!

accel.

- tá... - nor - me, e a mo-ça le-vou no tar dan-ça- viu que di-ga, que in-

accel.

que vei - o ten - tá... seudom é e - nor - me, nã, - nã, nã, nã - rã,

Fonte: Canto da Juventude, vol. 1 (Aricó Junior, 1953)

Abaixo, observa-se a escolha harmônica adotada por Aricó Júnior ao contrapor sua harmonia à do acompanhamento original de piano. Embora o arranjador tenha liberdade para adaptações — como fez nesse trecho —, um pequeno ajuste na linha de contralto, substituindo o dó sustenido pelo mi (em uníssono com o soprano), já aproximaria a harmonia da proposta original. Essa solução preserva a simplicidade defendida pelo próprio Aricó, que recomendava arranjos acessíveis às condições do grupo (Aricó Júnior, 1965, p. 4). Assim, utilizar o arranjo com o piano de Waldemar Henrique permite manter os elementos rítmicos e melódicos da obra e oferecer um suporte harmônico contínuo que favorece a performance coral.

Fonte: Criação própria a partir da contraposição do piano de Waldemar Henrique e do arranjo vocal de Aricó Júnior.

A agógica de Aricó Júnior

Waldemar Henrique indica agógicas³ apenas no piano, especialmente nos trechos com escala cigana, aplicando crescendo e diminuindo conforme o contorno da melodia. Exceto na coda, com um acelerando seguido de morrendo, não há outras orientações

³ Segundo o Dicionário Grove de Música, agógica refere-se a alterações sutis da duração das notas — pequenas acelerações, retardos ou repousos — que desviam do fluxo rítmico regular, configurando um recurso expressivo ligado à cinética do movimento musical. (SADIE, 1994, p. 12)

marcadas. Já o arranjo de Aricó Júnior traz diversas indicações agógicas e dinâmicas, como a marcação “Meno” no refrão, além do contraste entre estrofes em piano e refrão em forte — possivelmente um lamento ou afirmação enfática.

Na gravação de Waldemar Henrique disponível no YouTube (Marchioni, 2011), as variações de andamento ocorrem apenas em pontos cadenciais. Já as escolhas de Aricó Júnior refletem uma proposta interpretativa própria, possivelmente baseada em sua visão artística ou em trocas com o compositor ou seus contemporâneos. Por isso, seu arranjo não deve ser considerado incorreto, tampouco seguido de forma rígida, já que a obra original permite múltiplas leituras que ampliam sua expressividade. As interpretações contemporâneas confirmam essa diversidade, com versões que incorporam percussão ou adaptam o piano para violão, orquestra e outros instrumentos.

Reflexão Final

Toda obra musical carrega múltiplas possibilidades interpretativas, que se ampliam ainda mais quando é arranjada ou adaptada, revelando a visão particular de outro artista. Isso exige uma escuta que vá além da partitura, considerando aspectos como expressividade e intenção. Aricó Júnior propõe uma abordagem vocal com foco educacional, buscando levar às escolas a sonoridade cabocla do norte do Brasil. A incorporação do piano original de Waldemar Henrique, aliada à reconfiguração vocal para formação SAB com as devidas transposições, contribui para preservar a essência da obra e viabilizar sua execução por coros escolares e amadores — alinhando-se ao objetivo do arranjador de valorizar a música brasileira como expressão de identidade cultural.

Referências

AGÓGICA. In: SADIE, Stanley (org.). Dicionário Grove de Música: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p. 12.

ANDRADE, Mário de. *Música, Doce Música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013, *ebook*.

ARICÓ JÚNIOR, Vicente. *Canto da Juventude*. Vol. 1, 2, 3, 4. São Paulo: Irmãos Vitale, 1953 - 1965.

BARROS, Maria. *Folclore, Texto e Música num único projeto: a Canção*. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes da UNICAMP, 2005.

BEUTTENMÜLLER, Leonila. *O Orfeão na Escola Nova*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti editores, 1937.

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

COSTA, Patrícia. O uso da voz no coro juvenil. In: SOBREIRA, Silvia. *Desafinando a escola*. Brasília: MusiMed, 2013.

HENRIQUE, Waldemar. *Foi Bôto, Sinhá!* Rio de Janeiro: Mangione, 1933.

HENRIQUE, Waldemar. *Canções*. Belém: Secretaria do estado de educação, Fundação Carlos Gomes, 1996.

KOELLREUTER, Hans Joaquim. *Harmonia Funcional*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1978

LAKSCHEVITZ, Eduardo. Contextos diversos, cantorias distintas. In: LAKSCHEVITZ, Eduardo. *Painéis Funarte de Regência Coral 2014 – Cadernos do Painel: A preparação do Regente*. Rio de Janeiro: Oficina Coral, 2016. *ebook*.

LEITE, Marcos. *Arranjo Vocal de MPB*. Conservatório de MPB de Curitiba, 1995.

MARCHIONI, Ellis. Rafael Lima e Waldemar Henrique-- Foi boto, sinhá. YouTube, 14 de setembro de 2011. 3min07s. Disponível em: <<https://youtu.be/4O3VE3PKBcw>>. Acesso em: 4 jul. 2025

MED, Bohumil. *Teoria da Música*. 5. ed. Brasília: MusiMed, 2017.

MIRANDA, Ronaldo. *Waldemar Henrique: compositor brasileiro*. Belém: Falângola, 1979.

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

RAMOS, Marco Antonio. *O ensino da regência coral*. Livre Docência. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes - USP, 2003.

SALVADOR-DANIEL, Francesco. *The music an musical instruments of the arab*. Nova Iorque: Charles Scribner's Sons, 1905.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações no samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2001.

SINZIG, Pedro. *Pelo mundo do som: Dicionário Musical*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria Kosmos Editora, 1976.

SOARES, Leonardo. Elementos afro-indígenas na canção Foi Bôto, Sinhá! de Waldemar Henrique. Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM, Manaus, 2020.

SOBREIRA, Silvia. *Desafinação vocal*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: MusiMed, 2003.

SOBREIRA, Silvia. *Desafinando a escola*. Brasília: MusiMed, 2013.

SOBREIRA, Silvia. *Se você disser que eu desafino*. Rio de Janeiro: UNIRIO: Instituto Villa-Lobos, 2017.

SOBREIRA, Silvia. *Desafinação vocal*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: MusiMed, 2003.