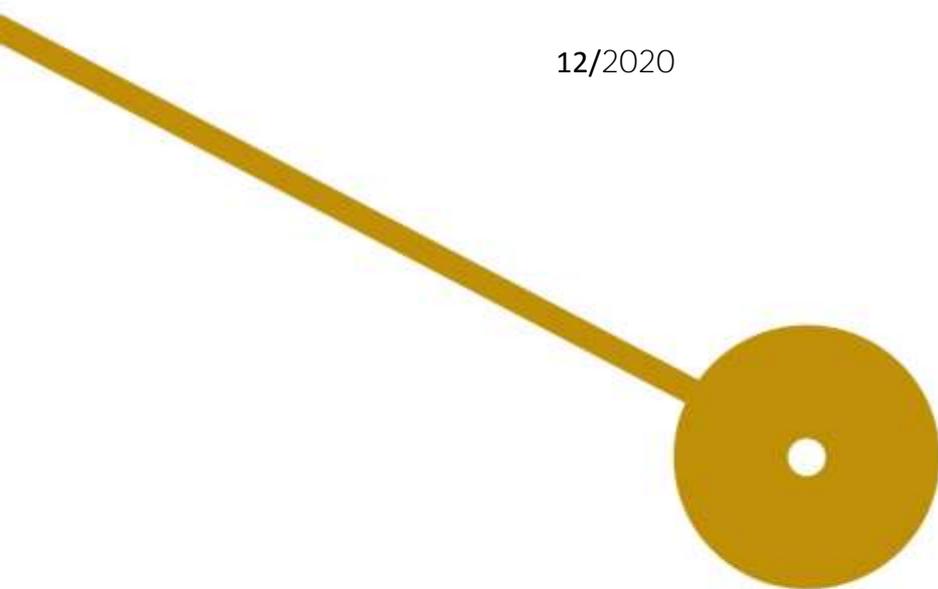


Manuel Bandeira: Poesia e Música

Canções nascidas da obra
poética de um escritor brasileiro
Crislaine Hildebrant Netto

12/2020





Manuel Bandeira: Poesia e Música
Canções nascidas da obra poética
De um escritor brasileiro
Crislaine Hildebrant Netto

Projeto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do
Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Música – Interpretação Artística, especialização
Canto

Professor Orientador
Professor Doutor Antonio Salgado

12/2020

Dedico este trabalho primeiramente a Deus, por ser essencial em minha vida. A toda minha família, que com muito carinho e apoio, não mediu esforços para que eu concluísse esta etapa da minha vida. Em especial aos meus avós e aos meus pais, pois sem eles este trabalho e muitos dos meus sonhos não se realizariam. E ao meu amor maior, a música, que preenche os meus dias de sentido, sendo minha razão de viver.

Agradecimentos

Ao professor António Salgado pela orientação, seu grande desprendimento em ajudar-me e amizade sincera.

Ao pianista e professor Angel Gonzalez pela orientação musical, grande interesse pelo tema proposto e pelo lindo trabalho que conseguimos desenvolver a cada canção.

A amiga Luiza Lima pelo incentivo, acolhimento emocional e grande ajuda na organização das bases formais deste trabalho.

Resumo

O presente trabalho visa apresentar uma parte da obra poética do escritor brasileiro Manuel Bandeira, que inspirou a criação de variado repertório camerístico por parte de diversos compositores brasileiros. São seis capítulos com a inclusão de uma análise de peças musicais preparadas para um recital, parte integrante deste Projeto de Mestrado. No primeiro capítulo, o enfoque é na relação do poeta com a música. Desde as suas primeiras referências como escritor até a influência evidente da linguagem e temática musical por toda a sua obra poética. O capítulo também discorre sobre a trajetória da canção de câmara no Brasil e o nascimento do Movimento Modernista Brasileiro responsável por desenvolver uma corrente nacionalista que influenciaria toda uma geração de artistas e ligaria Manuel Bandeira a muitos compositores da época. No segundo capítulo, o destaque vai para o compositor Heitor Villa-Lobos, primeiro parceiro musical de Bandeira, autor de importantes canções do repertório vocal brasileiro. O terceiro capítulo dedica-se a relação de amizade e parceria musical entre o escritor e o compositor Jayme Ovalle, autor da célebre canção *Azulão*. No quarto capítulo as raízes brasileiras são plantadas nas canções fruto da parceria do escritor com o compositor Francisco Mignone. O quinto capítulo, relata a reinterpretação musical feita de alguns dos poemas mais importantes da obra “bandeiriana” musicados de forma diversa por diferentes compositores, além da composição baseada em seu poema mais célebre *Vou-me embora pra Pasárgada*. O sexto e último capítulo trata da análise musical das dezesseis canções de câmara escolhidas para o recital com o objetivo de apresentar um panorama da obra vocal realizada a partir da genialidade poético-musical de Manuel Bandeira a pintar um quadro com as diferentes cores da música de câmara brasileira.

Palavras-chave

Poesia; música; canção de câmara; composição; parceria musical; nacionalismo

Abstract

The present work aims to show a part of the poetic work of the Brazilian writer Manuel Bandeira, who inspired the creation of a varied chamber repertoire by several Brazilian composers. There are six chapters with the inclusion of an analysis of musical pieces prepared for a recital, forming part of this Master's Project. In the first chapter, the focus is on the relationship between the poet and music. From his first references as a writer to the evident influence of language and musical themes throughout his poetic work. The chapter also discusses the trajectory of chamber music in Brazil and the birth of the Brazilian Modernist Movement responsible for developing a nationalist trend that would influence a whole generation of artists and connect Manuel Bandeira to many composers of the time. In the second chapter, the highlight goes to the composer Heitor Villa-Lobos, Bandeira's first musical partner, author of important songs from the Brazilian vocal repertoire. The third chapter is dedicated to the friendship and musical partnership between the writer and the composer Jayme Ovalle, author of the famous song *Azulão*. In the fourth chapter, the Brazilian roots are planted in the songs resulting from the writer's partnership with the composer Francisco Mignone. The fifth chapter, relates the musical reinterpretation made with some of the most important poems of the poet's work musiced in different ways by different composers. In addition, the composition based on his most famous poem *Vou-me embora pra Pasárgada*. The sixth and last chapter deals with the musical analysis of the sixteen chamber songs chosen for the recital in order to present an overview of the vocal work carried out from Manuel Bandeira's poetic-musical genius painting a picture with the different colors of the Brazilian chamber music.

Keywords

Poetry; Music. Chamber song; composition; musical partnership; nationalism

Manuel Bandeira: Poesia e Música
Canções nascidas da obra poética de um escritor brasileiro

Crislaine Hildebrant Netto

Índice

| | |
|--|-------|
| Introdução..... | 2 e 3 |
| Objeto de estudo, objetivos e metodologia..... | 4 e 5 |
| | |
| 1. CAPÍTULO I - Manuel Bandeira e a Música | 6 |
| 1.1. A canção de câmara no Brasil..... | 7 |
| 1.2. Manuel Bandeira e o mundo da música..... | 14 |
| | |
| 2. CAPÍTULO II – Villa-Lobos e Manuel Bandeira com a nova arte do Brasil..... | 22 |
| 2.1. Villa-Lobos: Biografia resumida..... | 24 |
| 2.2. A Parceria Musical..... | 27 |
| 2.2.1. Novelozinho de Linha..... | 27 |
| 2.2.2. As Serestas..... | 30 |
| 2.2.3. O anjo da guarda..... | 31 |
| 2.2.4. Modinha..... | 32 |
| 2.2.5. As Bachianas Brasileiras nº 5 | 34 |
| 2.2.6. A Dansa do Martelo..... | 35 |
| 2.3. Outras parcerias..... | 38 |
| | |
| 3. CAPÍTULO III – Jayme Ovalle e Bandeira: Amizade, poesia e música..... | 40 |
| 3.1. Jayme Ovalle: Biografia resumida..... | 44 |
| 3.2. Parcerias Musicais..... | 46 |
| 3.2.1. Azulão..... | 46 |
| 3.2.2. Modinha..... | 47 |
| | |
| 4. CAPÍTULO IV – Francisco Mignone, Manuel Bandeira e as raízes brasileiras...50 | |
| 4.1. Francisco Mignone: Biografia resumida..... | 53 |
| 4.2. Parcerias Musicais..... | 55 |
| 4.2.1. Cantiga..... | 55 |
| 4.2.2. O menino doente..... | 56 |
| 4.2.3. Dentro da noite..... | 58 |
| 4.2.4. Dona Janaina..... | 59 |
| 4.2.5. Imagem..... | 61 |
| 4.2.6. Desafio..... | 63 |

| | |
|--|-----|
| 5. CAPÍTULO V - Reinterpretação de canções e outras obras..... | 65 |
| 5.1. Camargo Guarnieri: Biografia resumida..... | 66 |
| 5.1.1. Vai Azulão..... | 68 |
| 5.2. Lorenzo Fernandez: Biografia resumida..... | 68 |
| 5.2.1. Canção do mar..... | 72 |
| 5.3. Vou-me embora pra Pásargada..... | 73 |
| 5.4. César Guerra-Peixe: Biografia resumida..... | 76 |
| 5.4.1. Vou-me embora pra Pásargada: o poema como canção..... | 78 |
| 6. CAPÍTULO VI – Análise musical das peças do recital..... | 80 |
| CONCLUSÃO | 101 |
| BIBLIOGRAFIA..... | 103 |
| Anexos | 107 |

Introdução

A bela relação que existe entre poesia e música sempre me fascinou particularmente. O poder que uma melodia tem de redimensionar versos conhecidos ou não, trazendo significado novo, é algo que remonta a ideia de que todas as artes de alguma forma estão conectadas. Música e poesia possuem, sem dúvida, uma ligação especial.

Durante os meus estudos da licenciatura tive contato com várias fontes de repertório, mas é no repertório camerístico que a ligação entre essas duas artes fica mais evidente. Dentro do universo da música de concerto a referência mais óbvia é o *Lied*, pequena peça poético-musical feita para execução em voz e piano que teve seu auge produtivo na Alemanha do século XIX.

Sendo esta uma tendência mundial na época, outros países também se preocuparam em produzir canções com textos poéticos em seu idioma natal e o Brasil não é exceção. Muitos compositores brasileiros dedicaram seu trabalho a construir peças que refletissem a cultura nacional através dos textos de vários poetas, dentre os quais se destaca a obra do escritor e poeta pernambucano Manuel Bandeira.

A riqueza das suas obras, segundo a crítica musical daquele início de século XX, possuía uma musicalidade natural. Assim surgiram dezenas de canções compostas por nomes como Villa-Lobos, Jayme Ovalle, Francisco Mignone, Lorenzo Fernandez e outros compositores que se encantaram com a beleza poética e ao mesmo tempo simplicidade dos versos do habitante mais ilustre de Pasárgada.

Este projeto tem como proposta central apresentar uma parte da obra poética de Bandeira que foi selecionada por importantes compositores brasileiros e imortalizadas na forma de canção. Este tema surgiu motivado inicialmente por uma paixão pessoal por poesia e se completa com o objetivo de preencher a lacuna de conhecimento sobre música brasileira em Portugal visando dar acesso a este material ao maior número de pessoas.

Objeto de estudo

Meu objeto de estudo neste projeto são as canções de câmara que tiveram como base o texto poético do escritor Manuel Bandeira. Cada uma delas exprimindo uma estilística própria de cada compositor. Heitor Villa-Lobos, por exemplo, usa uma linguagem musical popular através da seresta e da modinha. Já Francisco Mignone, utiliza textos de Bandeira ligados à cultura afro-brasileira. Todas as canções conectadas de alguma forma pelo estilo "*Banderiano*" de escrever poesia.

A primeira parte será conhecer mais a fundo a vida e obra do escritor, sua relação com a música e com os artistas de sua época. Sua visão sobre a arte e a música escrita por ele em autobiografia. Depois a leitura dos artigos acadêmicos que descrevem a relação pessoal do poeta com alguns compositores e como surgiu a iniciativa de transformar a sua obra em canção.

Feito isto, começa o estudo sistemático de cada obra musical buscando analisar cada detalhe para encontrar semelhanças e diferenças nas suas referências musicais e escritas. Finalizando com a apresentação das canções e a tese e disponibilizando material para a comunidade acadêmica e demais interessados.

Objetivos

Objetivo principal: O principal objetivo deste projeto artístico é mostrar, através de uma tese e um recital, um breve panorama da canção brasileira cuja poesia de Manuel Bandeira em parceria com diversos compositores tiveram grande contribuição. Divulgar em Portugal um pouco da cultura brasileira em forma de canção de câmara, trazendo composições e obras pouco conhecidas.

Outros objetivos:

Apresentar um repertório de canções variado e que ao mesmo tempo possua uma coesão temática textual.

Análise da obra poética de Manuel Bandeira selecionada e seu processo para se transformar em canção. Seja pela relação do poeta com os compositores, por encomendas, entre outros.

Destacar a musicalidade e particularidades do português brasileiro nas obras escolhidas.

Explorar a relação entre música, poesia e texto revelando os elementos da cultura popular tanto em linguagem musical quanto em texto poético.

Disponibilizar um acervo de partituras e textos para todos os estudantes, cantores acadêmicos e estudiosos que quiserem conhecer um pouco mais sobre o tema.

Metodologia

Estudo de artigos científicos e livros sobre a obra poética de Manuel Bandeira, leitura da autobiografia e estudos científicos sobre as canções selecionadas e qualquer outro documento acadêmico que possa trazer informação sobre o tema.

Selecionar e estudar as canções de câmara dentro da temática analisando a estrutura musical e linguística de cada uma.

Registro de jornais, revistas ou outros periódicos da época. Fotografias que registrem a relação pessoal entre poeta e compositores. Programas de concerto da época.

Entrevistar acadêmicos, literários e outros profissionais que também pesquisem a vida e obra de Manuel Bandeira e sua contribuição para a música brasileira.

Capítulo I

Manuel Bandeira e a Música

Dentro da história das artes um casamento bem-sucedido foi o enlace entre a poesia e a música. Historicamente, a poesia foi uma composição literária concebida para a entoação e para o canto. Por exemplo, na Idade Média as figuras do “trovador” e “menestrel” eram sinônimos de poeta. Apenas séculos mais tarde com a invenção da imprensa e com ela a familiarização da escrita, torna-se mais evidente a distinção entre estas duas expressões artísticas, com a poesia sendo reservada a leitura silenciosa. (CIDADE, 1945)

Entretanto, na sua estrutura, o poema preservou uma herança musical ao reproduzir arquétipos que aludem diretamente às formas musicais como a balada, a cantiga, o madrigal e o rondó. E apesar da separação, a música também conservou a importância das palavras, em especial em dois gêneros: A ópera e a canção de câmara. Os libretos de ópera bebiam da inspiração de textos poéticos que serviam de pano de fundo para a criação do compositor.

Este trabalho tem como material base o repertório de canções de câmara, que reúne em seus alicerces a união perfeita entre melodia e poesia. Foi no século XIX que este gênero, o chamado Lied, floresceu na Alemanha ao desenvolver uma forma de arte em que as ideias musicais realçam o texto e o seu significado, através da voz e do piano. (REIS,2015)

Para além da música, a poesia de base constitui um importante elemento no repertório camerístico. As manifestações musicais de câmara exigem do compositor um tratamento musical muito mais apurado e repleto de detalhes, o que leva a um maior cuidado na escolha dos textos, devido a

estreita relação entre intérprete e público proporcionado por este ambiente musical.

Foram utilizadas inúmeras poesias de autores conhecidos e muitos desconhecidos. Por exemplo, Franz Schubert cuja obra mais importante são os Lieder para canto e piano, escolheu textos de dois poetas célebres J. W. Goethe e Friedrich Schiller e também de outros poetas menos célebres para as suas composições. O objetivo principal não era o prestígio literário do autor mas antes o tom emocional de cada peça. (REIS, 2015)

Na canção de câmara encontra-se grande qualidade musical, expressividade, profundidade e beleza, comunicando as ideias universais que se encontram nos poemas. Profundidade que fala da psicologia e sentimentalismo do ser humano. Os mais profundos sentimentos de alegria, paixão, medo e morte alcançam realização musical através de inúmeras canções que marcaram o período romântico da história da música e influenciaram os movimentos estéticos vindouros por todo o mundo.

1.1 - A canção de câmara no Brasil

O Brasil foi um dos países que recebeu a influência das canções de câmara produzidas na Europa. A historiografia da música brasileira, no princípio do século XX, foi marcada por uma ideologia de fundo republicano que almejava a formação de uma identidade nacional através da criação de uma nova arte mais ligadas as expressões da cultura genuinamente brasileira. Este projeto prolongou-se durante o chamado Movimento Modernista Brasileiro, com algumas nuances distintivas, sobretudo na ênfase dos aspectos folclóricos e elementos da cultura popular. (ANDRADE, 1974)

O início do novo século XX para o Brasil foi um período de intensa movimentação política resultado da necessidade de estruturação da recém-nascida república, marcada por uma série de revoltas populares (Revolta

da Vacina, Revolta da Chibata, Revolta da Armada). As inúmeras transformações na sociedade brasileira fomentaram também mudanças no campo das artes em geral. Na literatura, havia uma intensa crítica aos modelos literários anteriores como o simbolismo e o parnasianismo.

O simbolismo surgiu em França como um movimento muito apegado aos ideais românticos. Seus maiores nomes foram os escritores Stéphane Mallarmè e Charles Baudelaire. Defendiam o rigor formal do verso com apelo aos temas metafísicos e inconscientes onde a sugestão estava acima da descrição objetiva, contudo vale ressaltar certa musicalidade natural expressa por figuras de linguagem como a aliteração e a assonância, comuns nos textos poéticos simbolistas. (Claudon,2010)

O parnasianismo é outra escola literária que surgiu em França na segunda metade do século XIX cuja característica principal é o apreço pela cultura clássica inclusive nas suas formas poéticas. Havia respeito às regras de versificação, preciosismo rítmico e vocabular com rimas ricas e uma preferência por estruturas fixas, como os sonetos. (CLAUDON, 2010)

O Modernismo Brasileiro foi um movimento artístico e cultural cuja proposta era a ruptura com estes padrões estéticos tradicionais claramente trazidos da Europa e que influenciavam toda a produção artística do país. A Semana de Arte Moderna de 1922, que aconteceu no Theatro Municipal de São Paulo, foi o evento histórico que marcou a apresentação das novas ideias estéticas das artes brasileiras. (JOHANSSON, 2015)

Entre os dias 11 e 18 de fevereiro daquele ano foram realizadas diversas apresentações de dança, música, exposições e declamação de poesia. O objetivo era fazer uma afirmação nacional através de uma arte que se expressasse como o resgate das raízes culturais brasileiras. E tal objetivo foi alcançado pela renovação da linguagem e por experimentações estéticas fundadas em um nacionalismo crítico.

O chamado “grupo dos cinco”, os poetas Mario e Oswald de Andrade, Menotti del Picchia e as pintoras Tarsila do Amaral e Anita Malfatti foram os artistas que lideraram os movimentos que culminaram na Semana de Arte Moderna. O legado dos modernistas foi valioso. Esses valores se manifestavam na poesia, por exemplo, através do uso do verso livre e da pontuação dentro do texto poético. Outro traço marcante do movimento é o modo como utilizava os temas do cotidiano, trazendo-os para a prosa e a poesia. (JOHANSSON, 2015)

Muitas vezes, essas temáticas eram acompanhadas por um tom humorístico e um registro de linguagem próximo da oralidade. Em Portugal, a literatura modernista começou a todo o vapor em 1915, com a criação da Revista *Orpheu*. Entre os colaboradores da publicação estavam grandes nomes da literatura lusitana, como Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. (JOHANSSON, 2015)

Entre os vários nomes que integraram a primeira geração do modernismo brasileiro, uma figura muito importante é o poeta pernambucano Manuel Bandeira. Na sua autobiografia “Itinerário de Pasárgada”, escrita em 1954, o escritor fala dos laços de amizade que fez com os jovens artistas modernistas e o impacto que as novas obras lhe causaram:

“Mas voltando a Ribeiro Couto, foi por intermédio dele que tomei contato com a nova geração literária do Rio e de São Paulo, aqui com Ronald de Carvalho, Álvaro Moreyra, Di Cavalcanti, em São Paulo com os dois Andrade, Mario e Oswald, quando Mario de Andrade veio para o Rio para ler em casa de Ronald e depois em casa de Olegário Mariano a sua Paulicéia Desvairada, ainda inédita. Eu já estava bem preparado para receber de boa cara os desvairismos de Mario” (BANDEIRA, 1984:66)

Contudo a história do poeta é muito mais complexa e anterior ao movimento modernista. Suas ideias o levaram a ser um modelo de artista para o renascimento da cultura brasileira no início do século XX. Inicialmente, por uma questão de formação acadêmica, há uma influência da poesia

parnasiano-simbolista nas primeiras obras de Manuel Bandeira, o que demonstrava a sua erudição, conquistada por uma educação tradicional.

Entretanto logo após a publicação do seu primeiro livro "A cinza das horas" em 1917 é possível perceber um processo de libertação dos padrões formais onde a linguagem dos seus poemas sofre uma modificação ao incorporar elementos da cultura popular, para tal efeito usa palavras do cotidiano, o verso livre e a valorização do que era comumente desqualificado como matéria poética. Como exemplo, o poema "Os Sapos" escrito em 1918, lido durante a Semana de Arte de 1922 e parte integrante do segundo livro do autor, "Carnaval":

Os Sapos

Enfunando os papos

Saem da penumbra,

Aos pulos, os sapos

A luz os deslumbra

Em ronco que aterra,

Berra o sapo-boi:

- "Meu pai foi à guerra"

- "Não foi - "Foi" - "Não foi"

O sapo-tanoeiro,

Parnasiano aguado

Diz; - "Meu cancioneiro

É bem martelado”

Vede como primo

Em comer os hiatos!

Que arte! E nunca rimo

Os termos cognatos

O meu verso é bom

Frumento sem joio

Faço rimas com

Consoantes de apoio

Vai por cinquenta anos

Que lhes dei a norma

Reduzi sem danos

A fôrma a forma

Clama a saparia

Em críticas cétricas

Não há mais poesia

Mas há artes poéticas...

Brada em um assomo

O sapo-tanoeiro:

- " A grande arte é como

Lavor de joalheiro

Ou bem de estatutário

Tudo quanto é belo

Tudo quando é vário,

Canta no martelo"

Outros, sapos-pipas

(Um mal em si cabe)

Falam pelas tripas:

- "Sei" - "Não sei" - "Sei"

Longe dessa grita

Lá onde mais densa

A noite infinita

Verte a sombra imensa;

Lá fugindo ao mundo,

Sem glória, sem fé,
No perau profundos
É solitário, é

Que soluças tu,
Transido de frio,
Sapo-cururu
Da beira do rio...
(Bandeira,1918)

O poeta pernambucano incorporava nas suas criações um valor questionador de toda uma tradição que via como arte superior somente aquela associada à cultura europeia colocando o repertório popular como matéria artística. Bandeira buscava inspiração na rua, nos bares, salões literários e em todos os lugares onde encontrava uma comunicação real com o povo.

Nestes locais o escritor travava relações variadas entre mundos heterogêneos. Com a mesma desenvoltura circulava entre os salões da alta burguesia e nos encontros da vida boêmia carioca em meio a gente comum do bairro da Lapa. Nessas rodas literárias dos anos 20 e 30 reuniam-se não somente poetas e escritores mas também músicos eruditos e populares, como retrata o depoimento de Donga, compositor popular brasileiro, em que descreve a rotina de uma noite de encontro dos artistas:

“Recebíamos a visita de Olegário Mariano, Afonso Arinos, presidente da Academia Brasileira de Letras, Hermano Fontes, Gutemberg Cruz, Catulo da Paixão Cearense e outros poetas. Iam lá nos buscar para fazermos uns

programas na Praça da Cruz Vermelha. Nós ficávamos ali, improvisando, tocando, cada um solando alguma coisa e os poetas dizendo os versos (...) depois íamos para aquele largo da Av. Gomes Freire, a Praça dos Governadores, onde João Pernambuco morou mais tarde. Nessa praça tinha um bar, no qual sentávamos e rompiamos o dia. Era um meio de literatos que apreciava música e músicos que apreciavam poesia.” (VIANNA,1995: 113)

1.2 - Manuel Bandeira e o mundo da música

Para Manuel Bandeira aqueles mundos culturais distintos ao se relacionarem geravam um fascínio que só colaborava para a sua criação. Em especial o contato com os músicos, já que para ele a música ocupava um lugar especial, desde as cantigas de roda que ouvia na infância que mais tarde se tornariam poemas, como o uso muitos materiais musicais para formar versos incluindo estrofes de zarzuelas e pequenas estrofes de opereta francesa. Tudo por influência paterna, que gostava muito de música e versos escritos, deste convívio veio a ideia de que a poesia está em tudo:

“Maior ainda foi em mim a influência da música. Não há nada no mundo que eu goste mais do que música. Sinto que na música é que conseguiria exprimir-me completamente. Tomar um tema e trabalhá-lo em variações ou, como na forma sonata, tomar dois temas e opô-los, fazê-los lutarem, embolarem, ferirem-se e estraçalharem-se e dar vitória a um ou, ao contrário, apaziguá-los num entendimento de todo repouso...creio que não pode haver maior delícia em matéria de arte.” (BANDEIRA, 1984: 50-51)

“Carnaval”, segundo livro da obra do autor, traz em seu título a referência ao ciclo para piano solo de Robert Schumann. Feito de 21 peças para piano, cada uma identificada por um título característico com clara ligação aos personagens da *commedia dell’arte*: Pierrot, Arlequina e outros. O livro é uma obra com claras influências musicais. O “Poema de uma quarta-feira

de Cinzas” obedeceu a estrutura da forma Lied, atribuída a repetição de um ou dois versos e em alguns casos de uma estrofe inteira o que é uma similaridade com aquele estilo de canção.

Ainda em “Carnaval” no seu poema final, intitulado “Epílogo”, o poeta revela a influência do compositor alemão na obra literária:

“Eu quis um dia, como Schumman, compor

Um Carnaval todo subjetivo:

Um Carnaval em que o só motivo

Fosse o meu próprio ser interior.”

(BANDEIRA,1919)

Bandeira estudou composição e tentou construir poemas baseados na forma sonata (A B A’) com allegro, adagio, scherzo e final, a procura de organizar versos dentro da lógica da linguagem musical:

“Dir-me-ão que é possível realizar alguma coisa de semelhante na arte da palavra. Concordo, mas que dificuldade e só para obter um efeito que afinal não passa de arremedo. Por volta de 1912, tempo em que andei me intrometendo na música e até ousei querer entender o Tratado de Composição de Vincent d’Indy, tentei, muito sugestionado pelo livro de Blanche Selva sobre a Sonata, reproduzir num longo poema a estrutura da forma sonata. Sempre lamento ter destruído a minha sonata, onde havia um allegro, um adagio, um scherzo e o final. Não foi simples exercício: Era expressão de uma profunda crise de sentimento: só que eu, como corretivo ao possível sentimentalismo, desejei estruturar os meus versos (eram versos livres) segundo a severa arquitetura musical”. (BANDEIRA, 1984: 50)

Ainda na autobiografia, Bandeira afirma que rima é igualdade de som. Para o autor a boa rima independente de repetições e é aquela soa bem ao ouvido em uma espécie de resolução musical.

No livro seguinte intitulado "O Ritmo Dissoluto", livro que marca um avanço poético banderiano com o uso maior do verso livre e cada vez mais acentuado da linguagem coloquial. Nos versos livres com volumosa variação de sílabas, ele utiliza cantigas de roda como material. De exemplo temos o poema "Na rua do sabão" onde utiliza a cantiga "Cai cai balão". O uso do refrão popular na abertura do poema faz com que o leitor, conhecedor da canção infantil, inicie a leitura a cantar. Mas o sentimento inicial se dissipa com o prosseguir dos versos onde o autor mostra verdadeiramente o que vai tratar na obra. Torna protagonista não uma musa, mas um menino pobre e doente:

Na rua do sabão

Cai cai balão

Cai cai balão

Na Rua do sabão!

O que custou arranjar aquele balãozinho de papel!

Quem fez foi o filho da lavadeira.

Um que trabalha na composição do jornal e tosse muito.

Comprou o papel de seda, cortou-o com amor, cômpos os gomos

{oblongos...

Depois ajustou o morrão de pez ao bocal de arame.

Ei-lo agora que sobe, - pequena coisa tocante na escuridão do céu.

Levou tempo para criar fôlego.

Bambeava, tremia todo e mudava de cor.

A molecada da Rua do Sabão

Gritava com maldade:

Cai cai balãozinho

Subitamente, porém, entesou, enfunou-se e arrancou das mãos

{Que o tenteavam.

E foi subindo... para longe... serenamente...

Como se o enchesse o soprinho tísico do José.

Cai cai balão!

A molecada salteou-o com atiradeiras.

Assobios

apupos

pedradas.

Cai cai balão!

Um senhor advertiu que os balões são proibidos pelas posturas

{municipais

Ele foi subindo... muito serenamente... para muito longe...

Não caiu na Rua do Sabão.

Caiu muito longe... Caiu no mar, - nas águas puras do mar alto.

(BANDEIRA,1924)

A colagem da cantiga ao poema além de transportar a musicalidade da canção popular recria o linguajar cotidiano, recurso estético muito próprio do modernismo. A técnica da colagem tem associação com outras vanguardas como o surrealismo, o futurismo, entre outras. Esse recurso foi largamente utilizado na canção popular brasileira, seja como citação, paráfrase ou paródia.

Sua aproximação com o universo da música era tal que o poeta também contribuía com artigos de crítica musical para periódicos especializados. Tantos usos da linguagem musical e as referências claras à música em sua obra poética, tornaram as suas criações extremamente atrativas para os compositores daquele período histórico.

Os músicos escolhiam livremente, na obra de Bandeira, o que desejavam musicar, forneciam melodias para que o poeta escrevesse o texto ou lhe pediam letra especial para alguma canção que desejavam compor. Havia um verdadeiro amalgamento entre música e poesia como no poema "Cantiga" musicado por Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri e Francisco Mignone. De acordo com o escritor e poeta Mário de Andrade as composições não apresentam defeitos fonéticos. Os músicos compreenderam o ritmo e o movimento das frases no poema de tal forma

que fizeram peças de movimento rápido a imitar o ritmo coreográfico das ondas do mar:

Cantiga

Nas ondas da praia

Nas ondas do mar

Quero ser feliz

Quero me afogar

Nas ondas da praia

Quem vem me beijar?

Quero a estrela-d'alva

Rainha do mar

Quero ser feliz

Nas ondas do mar

Quero esquecer tudo

Quero descansar

(BANDEIRA, 1936)

O próprio compositor Lorenzo Fernandez reconhece o que chama de musicalidade subentendida na poética de Manuel Bandeira:

"Não será antes a presença nela de um acicate que lhe é peculiar, provocador do trabalho da expressão sonora? Explico de outra maneira. Os músicos sentem que poderão inserir a sua musicalidade – de música propriamente dita – naquela musicalidade subentendida, por vezes inexpressa, ou simplesmente indicada. Percebem que sua colaboração não irá constituir uma superestrutura, mas que se fundirá com a obra poética, intimamente." (BANDEIRA, 1984:77-8)

O escritor em seu Itinerário, tenta explicar o porquê da predileção dos músicos por sua poesia. Ele nos diz que o crítico musical Aires de Andrade vê em sua obra um sentimento e uma expressão muito ligados aos costumes populares, e cita o crítico:

"Mesmo nos momentos em que Manuel Bandeira se manifesta exprimindo anseios de universalização, não consegue o seu pensamento se emancipar inteiramente do jugo que estabelecem em suas faculdades criadoras as reminiscências acumuladas no espírito do poeta pela ação do observador apaixonado das coisas do povo. Há sempre em seu estilo a intromissão, às vezes franca, às vezes sorrateira, dessas forças que se agitam incessantemente nas camadas subterrâneas da sua emoção em atitudes expansionistas. Atribuo principalmente a esse aspecto da arte de Manuel Bandeira o motivo da atração que faz convergir para a sua poesia as preferências dos nossos compositores." (BANDEIRA, 1984:81)

Há realmente uma lista vasta de poemas musicados, entre eles: "Berimbau" (Ovalle, Mignone) "Trem-de-ferro" (Vieira Brandão), "Cantiga" (Camargo Guarnieri, Mignone, Lorenzo Fernandez) "Azulão" (Ovalle, Guarnieri, Gnatalli), "Dona Janaina" (Mignone), "Irene do céu" (Guarnieri), "Na Rua do Sabão" , "Macumba de Pai Zusé" e "Boca de Forno" (Siqueira), " O Menino Doente" (Mignone), "Dentro da Noite" (Mignone, Helza Cameu), entre outros. Assim como textos para melodias já existentes, entre elas

“Azulão” e “Modinha” com música de Ovalle e uma Modinha de Villa Lobos sob o pseudônimo de Manduca Piá. E além destes poemas, Manuel Bandeira criou letras para músicas escritas por Villa-Lobos chamadas Canções de Cordialidade, criadas para receber visitantes ilustres, para substituir o Happy Birthday to you cantado nas festas de aniversário.

Há uma musicalidade intrínseca e intensa nos poemas banderianos. Sua obra é marcadamente musical, sua poesia está diretamente relacionada ao sentido primitivo da palavra poética, que é o canto. Notadamente ele foi o poeta mais musicado do país. Letrista, colaborador, amigo de vários músicos importantes e crítico musical. Entender um pouco melhor as relações e trabalhos que este escritor desenvolveu com os compositores de música de concerto ajuda a compreender uma parte significativa da historiografia musical do Brasil.

CAPÍTULO II

Villa Lobos e Manuel Bandeira com a nova arte do Brasil

Não foi só o Movimento Modernista que uniu dois ilustres artistas brasileiros no objetivo comum de juntar música e poesia em uma só arte. Manuel Bandeira tinha grande apreço pelo então jovem compositor Heitor Villa-Lobos que viria a ser sua parceria artística mais profícua.

“Villa-Lobos foi o primeiro compositor a escrever música para versos meus. Era nos tempos heroicos do modernismo e do próprio Villa, que morava numa modestíssima casinha da Rua Dídimo, mas que noites inesquecíveis passamos ali” (BANDEIRA, 1984:84)

Participaram cada um a sua maneira da Semana de Arte Moderna. Enquanto Bandeira apresentava uma certa resistência, por não concordar totalmente com os ataques aos parnasianos e simbolistas com seus versos metrificados e rimados, não esteve presencialmente na iniciativa embora a leitura de seu poema “Os sapos” tenha feito algum sucesso.

Já Villa-Lobos participou da Semana de Arte Moderna como único compositor brasileiro. Contribuiu de maneira significativa para o alcance do evento com a organização dos concertos que integravam os festivais e serviram para chamar a atenção do público. Para o compositor, presença constante em programas musicais apresentados no Rio de Janeiro, era a oportunidade de se fazer conhecer em São Paulo.

Ainda nos anos 20, Bandeira fazia a defesa entusiasmada da genialidade do músico em artigos de crítica musical, em que deixa patente a admiração por sua obra: *“sou dos que acreditam sinceramente na genialidade do nosso patricio”* (BANDEIRA, 2009:660).

Mas a guardar isenção e distanciamento crítico em relação ao amigo, declarou sobre a obra *Epigramas irônicos e sentimentais das Modinhas e Canções – Álbum nº2*, cujas letras foram escritas pelo amigo poeta Ronald de Carvalho, musicados pelo compositor:

“Villa-Lobos é impotente para sair de dentro do Villa-Lobos (...) conhece pessoalmente Ronald. Pois musicou esses dois versos à maneira de ópera lírica! É estupendo. É interessantíssimo. Mas não tem nem um tiquinho de Ronald ali dentro. É um contrassenso” (PEREIRA,2017:2).

Ambos os artistas tinham a ideia de tirar a arte do confinamento dos gabinetes e academias, e flagrar a vida pulsante nos espaços abertos da grande cidade cosmopolita, frequentada pelas multidões anônimas, ou conhecer o Brasil profundo do interior e da floresta. Prova disso, durante a juventude Villa-Lobos fez uma marcante viagem andarilha por vários estados brasileiros para conhecer a cultura popular de forma empírica.

Tanto a poesia de Bandeira como a música de Villa-Lobos nos permitem observar, de um lado, a aceleração dos ritmos urbanos e da vida social, típicos da modernidade, mesmo numa sociedade periférica como a brasileira. De outro, a espontaneidade e o prosaísmo na recolha e na citação de temas do cotidiano, como reveladores de uma sensibilidade moderna, em sua crítica a relativização dos valores da tradição da “alta cultura”, seriam também indicativos de um olhar sobre a cidade, seus personagens e formas de expressão.

Desta forma, ambos contribuem para instabilizar a produção artística vigente, transmutando experiências da vida em novas estruturas de representação e permitindo ao mesmo tempo o surgimento de novas

formas de percepção do real social, potencializando o papel transformador da música e da poesia.

2.1 - Villa-Lobos: Biografia resumida

Nascido em 5 de março de 1887, no bairro das Laranjeiras, cidade do Rio de Janeiro, Heitor Villa-Lobos logo na infância demonstrou forte inclinação musical, no que foi estimulado por seu pai, Raul Villa-Lobos, funcionário da Biblioteca Nacional, intelectual respeitado e músico amador.

O pequeno Heitor logo cedo aprendeu a tocar violoncelo e clarineta com o próprio pai até a morte prematura deste. Com pouca idade, entre 13 e 14 anos, já estava a tocar violoncelo em pequenas orquestras e bailes para sobreviver. Por essa época começou também sua extensa carreira de compositor. A peça mais antiga deste começo de vida composicional é para voz e piano, *Os Sedutores*, datada de 1899.

Entre 1903 e 1908, segundo o próprio compositor, já haviam sido escritas 54 composições, para solo, câmara, canções, orquestra e até uma opereta com 36 números. Embora seja pouco provável que o compositor, nessa idade e sem treinamento musical adequado para a composição, tenha realizado tantas obras, alguns esboços e um número reduzido de obras para piano sobraram desta época, atestando o grande talento e inclinação para a criação e, mesmo a originalidade, do artista.

Nessa época começou a frequentar a roda de chorões, que será de grande influência sobre sua obra. Aos vinte anos empreendeu uma viagem pelo Brasil. Ao regressar, ingressa no Instituto Nacional de Música, hoje Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EM-UFRJ), de onde sai pouco tempo depois, inconformado com o estudo regular.

Diferentemente de seus antecessores nacionalistas, o compositor se transforma num autodidata em tudo o que se referisse à música, como ele próprio atestaria anos depois: "*Quando sinto a influência de alguém, logo a sacudo de cima*" (MARIZ, 1989:47).

Em 1915, já casado com a pianista Lucília Guimarães, apresenta no Rio de Janeiro um concerto só com composições próprias, onde aparecem tanto obras de câmara como instrumentais a solo, com a participação da esposa ao piano. Já nessa primeira apresentação pública mostra sua individualidade e originalidade.

Villa-Lobos, entre 1923 e 1930, viveu em Paris, onde esteve próximo à nata da música europeia das primeiras décadas do século XX e teve oportunidade de mostrar grande parte de sua produção, que sempre era recebida com entusiasmo e curiosidade intensa.

Nessa época apresentou obras muito significativas tais como o *Quatuor*, para flauta, sax-alto, celesta, harpa e coro feminino (1921); o *Noneto*, para flauta, oboé, clarineta, sax-alto, fagote, celesta, harpa, piano, percussão e coro misto (1923); as primeiras doze das quatorze *Serestas*, para voz e piano (1926); e talvez sua mais importante produção desta época, a série de 14 *Choros*, para diversas formações (1920- 1928).

Regressa definitivamente ao Brasil em 1930, quando se envolve num ambicioso programa de educação musical durante o Estado Novo e assume cargos e funções em relação a esse programa, junto ao governo do Estado de São Paulo e, posteriormente, ao Governo Federal.

Em um período muito profícuo fez conferências, escreveu artigos para jornais, fundou a Orquestra Villa-Lobos, trabalhou intensamente na ideia do Canto Orfeônico, uma revolução educacional musical no Estado Novo, regime do Presidente Getúlio Vargas, do qual Villa-Lobos foi colaborador e principal figura. E tudo em paralelo à sua trajetória como compositor e regente.

Em 1942 fundou o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, que durante anos, mesmo após sua morte, formou professores em pedagogia musical e canto orfeônico. Por essa época sua conduta composicional de certa maneira reflete a preocupação educacional.

São das décadas de 30 e 40 algumas de suas mais consagradas e conhecidas obras, como o ciclo das Bachianas Brasileiras, para diversas formações instrumentais, agregadas ou não de vozes solistas e/ou corais.

Em 1935 separa-se de Lucília Guimarães, tomando Arminda Neves de Almeida como companheira até o final de sua vida. Foi ela fundadora e organizadora do Museu Villa-Lobos, que funciona no Rio de Janeiro até hoje e guarda o acervo sobre o compositor.

De 1944 em diante, Villa-Lobos vai recrudescer sua carreira como regente, estando à frente das mais importantes orquestras do mundo à sua época, empreendendo ao mesmo tempo cada vez mais frequentes viagens aos Estados Unidos. Modifica ainda mais sensivelmente seu estilo composicional, compondo extensivamente para câmara, completando sua importante série de 15 quartetos de cordas; compõe para instrumentos solistas e orquestra, incluindo concertos os mais inusitados como para gaita

de boca e orquestra, harpa e orquestra e dois para sax e orquestra; compõe ainda intensamente para voz, e até música para cinema. Faleceu, aos 72 anos, em 17 de novembro de 1959 no Rio de Janeiro.

2.2 - A Parceria Musical

Manuel Bandeira é tão importante para o modernismo que sempre permaneceu fonte para os compositores do nacionalismo, aí incluído Villa-Lobos. A lista dos textos musicados é enorme, principalmente os de fundo popular. O compositor carioca viria a ser sua primeira parceria declarada.

Dizia o crítico e amigo Mário de Andrade que os compositores sempre viram uma “música subentendida” em seus versos. Vários foram os poemas de Bandeira musicados por Villa-Lobos e muitos são os que estão incluídos em algumas das mais importantes obras nacionais para canto e piano.

A primeira parceria musical dos artistas deu origem a canção *Novelozinho de linha*.

2. 2. 1 - Novelozinho de linha

Composta em 1920 e baseada no poema *Debussy*. É a terceira das seis canções do ciclo *Historiettes*, como diz o título em francês. O poema usa o nome do compositor francês Claude Debussy e o texto foi publicado no segundo livro de Bandeira, *Carnaval*.

A inspiração veio da composição *La sérénade interrompue*, obra de número 9 do primeiro caderno de Prelúdios para piano do modernista francês composta em 1910. A intenção do poeta ao citar o prelúdio conscientemente com a repetição do verso “Para cá, para lá...” era criar a mesma sensação de uma linha melódica da peça musical que se inicia de fato com um vai e vem

de agudo ao grave, de volta ao agudo e repetindo-se, simulada pelos versos iniciais do poema:

Debussy

Para cá, para lá...

Para cá, para lá...

Um novelozinho de linha...

Para cá, para lá...

Para cá, para lá...

Oscila no ar pela mão de uma criança

(Vem e vai...)

Que delicadamente e quase a adormecer o balança

- Psiu...-

Para cá, para lá

Para cá e...

- O novelozinho caiu.

Como o próprio poeta declara na autobiografia:

“Escrevera na doce ilusão de estar transpondo para a poesia a maneira do autor de La jeune fille aux cheveux de lin (cito esta peça muito de caso pensado, pois no meu verso repetido “Para cá, para lá...” havia a intenção de reproduzir-lhe a linha melódica inicial” (BANDEIRA, 1984:84).

Bandeira tinha grande apreço pelo poema e disse ao amigo e escritor Mário de Andrade, através de cartas, sua fonte de ideias para fazer esta obra:

“Mas é possível que o poeta tenha sido traído pela memória, ou tenha optado por modular os afetos associados à fatura do poema, pois em 1922, em carta Mario de Andrade, embora não deixe de mencionar o prelúdio, dava como base outra composição de Debussy, mais exatamente os primeiros compassos da Rêviere, mas ao avesso, invertendo o movimento que ia do grave para o agudo e do agudo para o grave” (PEREIRA, 2017:7-8)

O poeta também fala da musicalização do poema na autobiografia e até critica o trabalho de Villa-Lobos:

“Villa não deu bola para a minha intenção, foi Villa-Lobos cem por cento e até suprimiu daquela música o nome inútil do compositor francês” (BANDEIRA, 1984:85).

A tentativa de recriar o impressionismo em música está na habilidade de utilizar palavras de maneira que inicialmente parecem fugir ao objeto em lugar de o desenhar, o que gera essa característica de imprecisão natural algo mais sugestivo que narrativo, a revelar tendências simbolistas, que influenciaram Bandeira em seus primeiros poemas.

A semelhança com Debussy estaria no modo como este, no entender de Bandeira, engana o ouvinte, partindo de um motivo musical simples para atingir grande profundidade emocional: *“ele começa como quem batuca um desfastio com três notinhas que vão e vem, a gente sorri e daí a pouco ele põe o dedo a furto numa fibra dolorida e então a gente cai em si e chora”* (PEREIRA, 2017:9).

Assim conseguimos perceber porque Villa-Lobos, incluiu a peça no seu ciclo de historietas, pois o trata como um pequeno conto, uma ação breve com desfecho, a realizar uma miniatura musical, cuja duração não ultrapassa dois minutos.

Mas como se pode pensar inicialmente, a peça não se trata de uma brincadeira de criança, o compositor quis traduzir o tédio e a melancolia subjacentes ao texto, ao concluir a canção com um longo glissando rumo à região agudíssima do piano, e a palavra “caiu” entoada num intervalo de segunda menor descendente, intervalo que na retórica musical barroca empregava-se para representar os afetos de dor e pena.

2.2.2. - As Serestas

Depois de *Novelozinho de linha*, Villa comporia as canções *O anjo da guarda* e *Modinha*, que integram as chamadas *Serestas*, ciclo de 14 canções com acompanhamento ao piano composto entre os anos de 1925 e 1944. Seresta é um termo brasileiro que pode designar o que os europeus denominaram serenata, um gênero musical muito popular no período romântico.

Uma serenata é uma peça de execução isolada, organizada instrumentalmente de maneira variada, principalmente para cordas, a utilizar poucos instrumentos e inclusive já em pleno romantismo, para piano solo. Ela tem um caráter evocativo, o que é muito próprio do período.

No Brasil as serestas têm um formato e instrumentação bem definidos: peça para voz masculina, quase sempre, com texto amoroso (dirigido ao ser amado) em forma de canção, em geral com acompanhamento de violão e, às vezes, também flauta.

“Villa-Lobos vai evocar, nas canções do ciclo, a atmosfera das serestas, tanto do ponto de vista do canto (textos, em geral, amorosos) como do acompanhamento, usando, para tanto, recursos e ideias de escrita pianística que levam a escrituras evocativas, as quais lembram o ponteadado do violão e a melancolia expressiva da linha melódica da flauta. Ou seja, tentam instaurar a tentativa, villalobiana tanto

quanto nacionalista modernista, de utilização do folclore sem a citação ou utilização direta dela” (PICCHI,2010:31).

Segundo o escritor e musicólogo Vasco Mariz *“a palavra Seresta abrange aqui todas as manifestações folclóricas cantadas no país e não apenas a serenata ou música seresteira” (MARIZ, 2002:72).*

O musicólogo refere-se ao seresteiro pelo entendimento geral que possuía na época, isto é, pertencente ao início do século XX, como sinônimo de choro, ou da música dos chorões; músicos urbanos que tinham uma tal maneira de executar a música popular que definiram um gênero musical específico: o choro.

O jovem compositor Villa-Lobos bebeu desta fonte e teve vivência e convivência nos grupos de choro carioca executando principalmente seu instrumento de predileção, o violão. O choro certamente foi uma inspiração para o artista e permeou toda a sua obra e neste ciclo de canções não foi diferente.

Villa-Lobos definiu as canções de *Serestas* como cantos que *“relembrem elevadamente todos os gêneros de nossas tradicionais serenatas, todas as toadas de nossos esmoladores, músicos ambulantes, e várias cantigas e pregões dos carreiros, boiadeiros, marrueiros, campeiros, pedreiros, etc. Oriundas desde os mais afastados sertões até a Capital Federal” (MAIA, 2000:38).*

2.2.3. - O anjo da guarda

Em 1918 faleceu a irmã de Manuel Bandeira, Francelina Ribeiro de Souza Bandeira, que fora sua enfermeira desde 1904. Escreveu o poeta em 1921, o poema *O anjo da guarda*, em homenagem a ela e chega a publicado o Diário Nacional, onde era colaborador e depois o juntou ao livro *Libertinagem*. A obra foi musicada por Villa-Lobos, como sendo a Seresta nº2, em 1926.

O Anjo da Guarda é um poema livre alostrófico, isto é, um poema com uma sucessão irregular de estrofes, com estruturas diferentes:

O ANJO DA GUARDA

Quando minha irmã morreu

(Devia ter sido assim)

Um anjo moreno

Violento e bom, brasileiro,

Veio ficar ao pé de mim.

O meu anjo da guarda sorriu

E voltou para junto do senhor.

Manuel Bandeira não disfarçou a emoção quando ouviu do próprio Villa-Lobos a singela canção:

“Depois do jantar Villa cantou duas coisas de uma série de Serestas que ele está compondo (...) A 2ª é para o “Anjo da Guarda”. A música do Anjo está matante, parece uma tarde que não acaba mais. Fiquei com olhos cheios d’água, me atraquei com o Villa, beijei-o. Que bruta comoção, puta merda! Quando ele diz “um anjo violento e bom – brasileiro” é tal qual a minha irmã, Mário (...) Eu senti uma felicidade” (MORAES, 2001:286).

2.2.4 - Modinha

De toda a série de quatorze peças, a única de origem folclórica direta é a Modinha. As demais são criações do autor, que aproveitou constâncias harmônicas, contrapontísticas e rítmicas do folclore.

Segundo MARIZ (1996:5), "*Manuel Bandeira (de quem o musicólogo foi muito amigo) forneceu 'letra' para a melhor das Serestas de Villa-Lobos, a famosa Modinha, escrita em 1926, e aqui ocorreu exatamente o contrário do que sucede normalmente: ele fez os versos expressamente para a melodia folclórica que o Villa havia escrito, isto é, depois da composição*" (PICCHI 2010:113).

Assim que Villa-Lobos escreveu a melodia imitando o som dos cordelistas e tendo música folclórica como base, ele pediu ao amigo Manuel Bandeira para escrever alguns versos que se encaixassem na música. Tarefa esta que o poeta julgava como árdua, já que na sua autobiografia relata a dificuldade de encontrar palavras que casem perfeitamente com a melodia e sejam aprovadas pelo compositor.

Bandeira não considerava o trabalho de colocar letra numa música um trabalho de "*poeta propriamente, não: nesse ofício costumo por a poesia de lado e a única coisa que procuro é achar as palavras que caiam bem no compasso e no sentimento da melodia. Palavras que, de certo modo, façam corpo com a melodia. Lidas independentemente da música, não valem nada, tanto que nunca pude aproveitar nada delas*" (BANDEIRA, 1984:83).

Para escrever os versos, Bandeira utilizou na altura o pseudônimo de Manduca Pià, ao esconder sua identidade o poeta buscava dar um ar mais popular e leve à canção. Especula-se também que a razão do pseudônimo talvez se deva ao fato de que o poeta já tivesse outro poema intitulado *Modinha* e que já fora musicado pelo compositor Jayme Ovalle.

MODINHA (Manduca Piá)

Na solidão da minha vida

Morrerei, querida,

Do teu desamor.

Muito embora me desprezes

*Te amarei constante,
Sem que a ti, distante,
Chegue a longe e triste voz do trovador.
Feliz te quero! Mas se um dia
toda essa alegria
Se mudasse em dor.
Ouvirias do passado
A voz do meu carinho
Repetir baixinho
A meiga e triste confissão do meu amor!*

O poema possui versos irregulares. Em grande parte do poema sobressai-se a acentuação tônica sobre a 3ª sílaba, seguida da 5ª. O que gerou uma constância, favorável na adaptação textual à linha vocal.

2.2.5 - As Bachianas Brasileiras nº5

Fazer referência a obras dos compositores do passado como estratégia de desenvolvimento de ideias musicais é uma prática comum entre os compositores do século XX. Como exemplos temos Stravinsky e o neoclassicismo e Schoenberg e a utilização de formas musicais tradicionais. Villa-Lobos não é exceção, apesar de que muitas de suas obras apresentam uma concepção original em termos formais, ele também utiliza referências a um compositor do passado, mais especificamente Johann Sebastian Bach.

As Bachianas Brasileiras datam de 1930 a 1945 e revelam essa tendência internacionalista que Villa-Lobos faz com a incorporação da mítica figura de Bach como fonte folclórica universal. Nesta época Villa-Lobos estava envolvido em um projeto de transcrição das obras do compositor alemão.

Em 1938 ele arranhou para orquestra a fantasia e fuga nº6 para órgão, e entre 1932 e 1937, ele arranhou vários prelúdios e fugas do *Cravo bem Temperado* para coro misto. Seu objetivo era acrescentar esse trabalho as práticas orfeônicas quando o compositor assumiu a direção da Superintendência da Educação Musical e Artística na Era Vargas. Para Villa-Lobos as pequenas “dosagens” de música Bachiana em suas obras ajudariam a cultura de um país em desenvolvimento.

Ao todo são nove peças que constituem as chamadas Bachianas Brasileiras. São obras bastante variadas feitas para orquestra, piano e coro. Contudo o destaque será para a Bachiana Brasileira nº5 composta para soprano e oito violoncelos. Sem dúvida uma das peças brasileiras de concerto mais conhecidas no mundo e teve também a colaboração dos versos de Manuel Bandeira, em especial no segundo movimento, chamado “Dansa do Martelo”. Nela o poeta desenha onomatopeias, descrições da natureza tropical e uma melancolia tão característica da sua escrita.

O primeiro movimento, a *Cantilena*, foi composto em 1938, com o texto de Ruth Valadares Corrêa. Em março de 1939, estreava na Escola Nacional de Música, no Rio de Janeiro, a primeira parte da peça com a presença da própria Ruth Valadares e sob a regência de Villa-Lobos. Pouco depois a “Ária” seria interpretada por Bidu Sayão no pavilhão brasileiro da Feira Mundial de Nova York. A partir daí, entrou para o repertório de grandes sopranos e até das estrelas da música popular como Joan Baez e Elizeth Cardoso.

2.2.6. - A Dansa do Martelo

A *Dansa do Martelo* foi composta apenas em 1945. A versão completa das *Bachianas Brasileiras nº 5* teve estreia no dia 10 de outubro de 1947, em Paris, com a soprano Hilda Ohlin e regência do compositor. Neste mesmo

ano, Villa-Lobos faria ainda uma versão da Ária, para soprano e violão e, em 1948, da obra completa, para soprano e piano.

Muitas vezes encontramos este movimento grafado como *Dansa*, com *s* e não *ç*, e por isso vale a pena lembrar que esta era a grafia correta da palavra até a Reforma Ortográfica de 1943. A intenção de Villa-Lobos ao chamar o movimento de “Dansa” era lembrar as danças das suítes de Bach.

Já o nome “Martelo” refere-se a um estilo de poema com versos de 10 sílabas; ele ganhou este nome do seu criador, o francês Jaime Pedro Martelo (1665-1727). No Brasil, o Martelo foi adotado pelos cordelistas nordestinos na Literatura de Cordel, sofrendo várias modificações com o decorrer dos anos. Villa-Lobos quis imitar esse estilo de recitação de versos e a fala acelerada dos cordelistas.

O poema cita vários passarinhos, e a música parece mesmo imitar o canto dos pássaros: cambaxirras, juritis, irerês, patativas, bem-te-vis e sabiás. Manuel Bandeira até insere algumas onomatopeias no poema para imitar os sabiás, enquanto o *pizzicato* dos violoncelos sugere o barulho dos passarinhos a pular de galho em galho.

Dansa do Martelo

Irerê, meu passarinho do sertão do cariri,

Irerê, meu companheiro,

Cadê viola?

Cadê meu bem?

Cadê maria?

Ai triste sorte a do violeiro cantadô!

Sem a viola em que cantava o seu amô,
Seu assobio é tua flauta de irerê:
Que tua flauta do sertão quando assobia,
A gente sofre sem querê!
Teu canto chega lá do fundo do sertão
Como uma brisa amolecendo o coração.
Irerê, solta teu canto!
Canta mais! Canta mais!
Pra lembrá o cariri!
Canta, cambaxirra!
Canta, juriti!
Canta, irerê!
Canta, canta, sofrê!
Patativa! Bem-te-vi!
Maria-acorda-que-é-dia!
Cantem, todos vocês, Passarinhos do sertão!
Bem-te-vi! Eh sabiá!
Lá! Liá! liá! liá! liá! liá!
Eh sabiá da mata cantadô!

Lá! Liá! liá! liá! Lá! Liá! liá! liá! liá! liá!

Eh sabiá da mata sofrêdô!

O vosso canto vem do fundo do sertão

Como uma brisa amolecendo o coração.

Tudo consiste em dança viva interpolada por secções intermédias contemplativas. Bandeira fez uso dos conhecimentos de folclorista na concepção de um texto em versos decassilábicos que Villa-Lobos enfatizou ao utilizar um 'ostinato' variante em tensão. A rusticidade nordestina é misturada com uma abordagem neobarroca. A grafia incorreta de algumas palavras como "sofredô" e "cantadô" faz referência à oralidade e comunicação do homem sertanejo e realiza o que os dois artistas faziam de melhor; a união entre o erudito e o popular, como pertencentes a um mesmo universo artístico, onde o cotidiano vira obra.

2.3. -Outras parcerias

Em 1929, o escritor colaborou em *Jurupari* ou *L'enfant et le Youroupari*, que integra a Suíte sugestiva para soprano, barítono e orquestra de câmara. Outra parceria data de 1943 em clima de exaltação nacionalista, a *Invocação em Defesa da Pátria*, para voz solista, coro e orquestra no contexto da Segunda Grande Guerra Mundial. Em 1944 escreveu dois dos cinco números da peça *Quadrilha das Estrelas no Céu do Brasil*, para coro 'a capella'.

Entre outros projetos musicais, em 1945 compuseram uma série de canções para datas festivas como Natal e aniversário, para substituir as versões importadas. O conjunto, batizado de "Canções de Cordialidade", era ensinado nas escolas e incluía títulos como "Feliz Natal", "Feliz Aniversário" e "Boas festas". A ideia é que elas fossem adotadas no lugar de canções populares como "Parabéns para você", tradução da americana "Happy

birthday to you”, ou “Noite feliz”, versão da canção austríaca “Stille Nacht”. Os versos de Manuel Bandeira para a canção de aniversário diziam: Saudamos o grande dia/ Em que hoje comemoras/Seja a casa onde mora/A morada da alegria. Nenhuma das canções prosperou na memória popular.

Em sua autobiografia, Bandeira fez menção ao projeto:

“Villa-Lobos tomado de nojo pela mania em que andavam (e ainda andam) os brasileiros de cantar nas festas de aniversário a cacetíssima Happy birthday to you, resolveu compor para essa e outras ocasiões uma série de canções de sabor brasileiro. A que deu o título de Canções de Cordialidade. Pediu a minha colaboração para o texto e, como sempre faz, forneceu-me cópias das melodias com os respectivos “monstros”. Nos textos para essas canções tive a preocupação de me servir tanto quanto possível das frases feitas da nossa linguagem coloquial. Sobretudo em “Boas-Vindas”: “Amigo seja bem-vindo! A casa é sua. Não faça cerimônia. Vá pedindo. Vá mandando. Essas Canções de Cordialidade foram editadas pelo Conservatório Nacional de Canto Orfeônico em 1946 e nele frequentemente tem sido cantada a de “Boas-vindas” em homenagem a visitantes ilustres. Já ouvi também regida pelo próprio compositor na inauguração de um Salão de Belas-Artes, à chegada do Presidente da República ou do Ministro da Educação.”

É inegável que os trabalhos feitos por esses dois artistas representam muito para a cultura do Brasil. Foram cerca de 15 composições em conjunto. Seja por afinidade intelectual ou outro motivo, ao longo de suas carreias. Villa-Lobos pediu a colaboração do amigo Manuel Bandeira em diversas composições à medida que os dois olhavam para a mesma direção a dividir ideias e sonhos musicais.

Capítulo III

Jayme Ovalle e Bandeira: Amizade, poesia e música

Das parcerias artísticas feitas por Manuel Bandeira certamente a realizada com o compositor paraense Jayme Ovalle é a mais próxima e afetuosa. Há uma verdadeira simbiose entre a amizade e o fazer musical e poético que os unia.

Se conheceram no contexto da cidade do Rio de Janeiro. Ao transitarem pelos cafés da Lapa no encontro de artistas e intelectuais. Bandeira escrevia seus versos e Ovalle tocava o violão e assim ganhou o apelido carinhoso de Canhoto, pela forma de tocar. Seu estilo era muito elogiado pelos compositores Sinhô e Pixinguinha.

São muitas as citações a respeito do músico por toda a obra do poeta. Seja na dedicatória de vários poemas e crônicas ao amigo e referências a Ovalle até na autobiografia de Bandeira em que ele convida outro amigo, o poeta e crítico Mário de Andrade, para conhecer a figura que julgava interessante.

O compositor não alcançou grande reconhecimento por suas obras, mesmo assim tem sua história refletida através de outros homens. São muitas as menções a ele nas criações de Vinícius de Moraes, Dante Milano, Fernando Sabino e outros. Sua personalidade e ideias fascinavam muitos com seu caráter impreciso. Contudo em relação a Bandeira há uma questão toda especial. Ovalle tornou-se uma figuração Banderiana (como Totônio Rodrigues ou Tomásia, transfigurados no poema *Evocação ao Recife*).

A persona de Jayme Ovalle, criada pelo poeta pernambucano, mistura as várias faces do artista, desde anedotário boêmio até funcionário público exemplar e sobretudo ressaltar a influência do compositor para a cultura brasileira nas primeiras décadas do século XX. Embora tenha sido

considerado um “elemento marginal” no movimento modernista. Sua influência na geração de 1922 é enorme. Como atesta o próprio Bandeira no livro *Seleção de Prosa*, que reúne textos escritos pelo autor na década de 40:

“Fala-se de influência disto e daquilo, deste e daquele poeta francês, italiano ou alemão sobre os poetas da geração de 22. A influência de Ovalle foi muito maior: nunca de exterioridades formais, mas de alma(...) O espantoso de Ovalle é que coincidiram nele um artista tão profundo, embora tão deficientemente realizado, um boêmio tão largado, um funcionário aduaneiro tão exemplar na sua honradez e competência, um ser moral de ternura a um tempo tão ardente e tão esclarecida”. (BANDEIRA:1997,181)

Tal feito se deve a capacidade do compositor de estabelecer contatos ao articular encontros em várias camadas sociais, ao cruzar as fronteiras entre popular e erudito. Pois este limite estava a ser contestado naquele início de século e cruzar tais fronteiras nem sempre era uma tarefa fácil. Neste contexto, ainda que Villa-Lobos e outros compositores eruditos se aproveitassem das melodias que Ovalle dedilhava ao violão, muito antes do mesmo se tornar compositor, a subida do rés de chão até a alta música de concerto seria trabalhosa:

“Ovalle começou, rapazola, sendo um simples tocador de violão e boêmio notívago. E desse chão tão humilde subiu à música erudita (mas sempre fundamentalmente enraizada no patos popular), ao poema inglês e ao devanear místico, este ortodoxamente católico, mas com uns ressaibos de judaísmo e macumba” (BANDEIRA:1997,181)

Apesar de todos frequentarem os mesmos cafés e “farras” havia diferenças enormes entre um Villa e um Sinhô, no meio disto estava Jayme Ovalle como uma figura ambígua, porque apesar da origem popular carregava em si um grau de refinamento e inteligência atraente á música de concerto. E

naquele exato momento da história a comunicação entre erudito e popular começava a se dar:

“A música popular urbana moderna e a música erudita de vanguarda são fases complementares de um mesmo caminho de mudança criativa ocorrida no desenvolvimento da linguagem musical do Ocidente. São duas vias de acesso para a modernidade musical. Na modernidade, essa linguagem sofre interferências inventivas de duas correntes, aparentemente antagônicas: uma ligada à sociedade das massas, com seus meios de comunicação e leis de mercado (...) e a outra, atuando independentemente dessa sociedade e deu seu gosto padrão em livre pesquisa” (GARDEL,1996)

O Jayme Ovalle homem histórico era uma versão muito menor do Ovalle que povoa as páginas de Manuel Bandeira, que dedicou vários textos, incluindo o poema *Programa para depois de minha morte*, que coloca o compositor entre os amigos chegados que gostaria de encontrar no paraíso:

Programa para depois de minha morte

...esta outra vida de aquém-túmulo.

Guimarães Rosa.

Depois de morto, quando eu chegar ao outro mundo,

Primeiro quererei beijar meus pais, meus irmãos, meus avós, [meus tios, meus primos.

Depois irei abraçar longamente uns amigos—Vasconcelos, Ovalle, [Mário...

Gostaria ainda de me avistar com o santo Francisco de Assis.

Mas quem sou eu? Não mereço. Isso feito, me abismarei na contemplação de Deus e de sua glória

Esquecido para sempre de todas as delícias, dores e perplexidades

Desta outra vida de aquém- túmulo

Entretanto Bandeira enxergava as debilidades e particularidades do amigo, também criticava a produção de Ovalle como poeta que julgava bastante inferior comparado ao trabalho como músico:

“Ovalle poeta foi bem diverso de Ovalle músico. Eram duas almas distintas na mesma pessoa. A música de Ovalle foi a sublimação do sentimento e das formas populares absorvidas por ele na sua infância e na sua verde mocidade. Não assim a sua poesia, cujas raízes estavam na Bíblia, salvo a da lírica amorosa, de natureza extremamente sofisticada” (BANDEIRA:1997,182)

As duas almas nos trabalhos artísticos do compositor, seja a poesia dotada de um estilo particular ou a música híbrida, produto da filiação popular associada a vanguarda da época é um bom retrato do turbilhão modernista que passava sobre o campo das artes do século XX. Ovalle em muito personificou essa transformação o que o torna sem dúvida um homem extraordinário:

“Jayme Ovalle foi mais do que um boêmio de língua afiada, amigo de tiradas irônicas e artista com ideias pouco convencionais e técnica deficiente. Poeta ralo com pretensões mundiais e músico erudito com pouca instrução, foi um homem de ambição e ingenuidade pantagruélicas, que personificou o que havia de mais potente no projeto modernista: ser limiar entre as camadas várias da sociedade brasileira, entre os gêneros e formas de arte mais diversos. Seu suposto fracasso – não sobreviver como obra, somente como mito- também pode ser visto sob este prisma: O Jayme Ovalle de Manuel Bandeira, a alma do modernismo no corpo de um só homem, é a vítima luminosa do mesmo projeto que personificou. Ao sucumbir ao esquecimento multirrememorado, no entanto transforma-se em elo entre tudo, personagem central de uma época inteira, o que o torna um homem impossível” (HERINGER:2012,47-48)

3.1 Jayme Ovalle: Biografia Resumida

Nascido em 5 de agosto de 1894 na cidade de Belém, capital do estado do Pará. Jaime Ovalle na infância e adolescência, influenciado pela irmã, estudou bandolim, violão e piano. No início da década de 1910, transferiu-se para o Rio de Janeiro. Frequentava os bairros cariocas da Lapa, Glória, onde se encontrava com amigos nos cafés Lamas, Central ou Suíço, redutos de intelectuais e jornalistas.

Em 1911 foi nomeado para trabalhar na imprensa nacional no Rio por recomendação do senador Artur de Souza Lemos. Contando com apenas 17 anos na época foi necessário forjar uma certidão de nascimento com data de 5 de agosto de 1892.

Compositor e poeta, foi autor de 33 obras musicais variadas das quais se destaca *Azulão*, parceria com Manuel Bandeira, que alcançou grande reconhecimento e foi gravada por intérpretes brasileiros renomados como Elizeth Cardoso, Orlando Silva, Nara Leão e outros. A canção também foi cantada por sopranos mundialmente reconhecidas como Monserrat Caballé e Kathleen Battle. Bidu Sayão divulgou a canção nos Estados Unidos e na Europa, alcançando enorme popularidade.

Grande parte de sua obra nunca chegou a ser apresentada formalmente em concerto. Compôs suas músicas no exterior e publicou-as por conta própria pela Casa Arthur Napoleão, editora reconhecida na época. Foi membro fundador da Academia Brasileira de Música. Ovalle utilizou temas religiosos e folclóricos para compor "Berimbau", "Três pontos de santo", "Chariô", "Aruanda" e "Estrela-do-mar"

A maior parte dos poemas escreveu em inglês, entre 1933 e 1937, quando viveu em Londres transferido pela Alfândega brasileira, do qual sempre foi funcionário exemplar. Mas, mesmo morando na Inglaterra e, de 46 a 50,

em Nova York, nunca falou inglês bem. Queria escrever na língua para atingir mais leitores, ingênua megalomania. Escreveu três livros de poemas: *The foolish bird* (em inglês), *Santo sujo* e *Poemas*, até hoje não publicados.

Faleceu em 9 de setembro de 1955 no Rio de Janeiro. Dois dias após a morte do compositor e poeta, Carlos Drummond de Andrade publicou no jornal *Correio da Manhã* uma crônica intitulada *À porta do céu*, posteriormente recolhida em *Fala amendoeira* (1957) na qual presta homenagem a Ovalle como o homem que dali em diante sobreviveria quase somente como mito.

Bandeira presta homenagem ao amigo com um poema com intitulado *Ovalle*, obra que mais tarde seria publicada no livro *Estrela da tarde*:

Ovalle

Estavas bem mudado

Como se tivesse posto aquelas barbas brancas

Para entrar com maior decoro a Eternidade.

Nada de nós te interessava agora

Calavas sereno e grave

Como no fundo foste sempre

Sob as fantasias verbais enormes

Que faziam rir os teus amigos e

Punham bondade no coração dos maus

O padre orava:

-“O coro de todos os anjos te receba...”

Pensei comigo:

Cantando “Estrela brilhante

Lá do alto mar!...”

Levamos-te cansado ao teu último endereço.

Vi com prazer

Que um dia afinal seremos vizinhos

Conversaremos longamente

De sepultura a sepultura

No silêncio das madrugadas

Quando o orvalho pingar sem ruído

E o luar for uma coisa só

3.2. - Parcerias Musicais

3.2.1 - Azulão

Bandeira ao tratar das composições do amigo Ovalle, dizia que ele teria a imortalidade garantida como autor da canção *Azulão*, e que esta obra representa na música brasileira o que representa na poesia a *Canção do Exílio*. “Nos versos de Gonçalves Dias como na melodia de Ovalle há aquele inefável das coisas despretensiosas que pela simplicidade atingem o sublime” (BANDEIRA,1984:182):

Azulão

Vai azulão, azulão companheiro vai!

Vai ver minha ingrata

Diz que sem ela o sertão

Não é mais sertão!

Ah! Voa azulão, vai contar

Companheiro vai!

O título faz referência a um pássaro comum nas regiões sul e nordeste do Brasil cujo a coloração do macho da espécie é de um azul escuro e profundo e com um canto bonito e compassado.

Azulão foi composto para uma melodia de Jaime Ovalle e depois teve mais duas versões musicais, a de Camargo Guarnieri e a de Radamés Gnattali. A melodia de Ovalle inspirou a letra e nasceu o *Azulão*, que então se descolou da melodia original, bateu asas e voou. Como poema alado, inspirou outras duas melodias.

3.2.2. Modinha

A modinha no começo do século XX assumiu novas formas. Devido à utilização de poemas longos e do caráter “menestrel” da sua forma composicional o nome modinha vai gradualmente começando a ser substituído por canção. Isso se dá, em parte, por ter se tornado o nome sinônimo de melodia sentimental, chorosa, e os compositores e executantes passarem a procurar um estilo que não fosse tão restrito e limitado em lamentações.

Manuel Bandeira e Jayme Ovalle compuseram *Modinha* em 1943, no velho estilo lírico dos primórdios da história do gênero:

Modinha

Por sobre a solidão do mar

A lua flutua

E uma ternura singular

Palpita em cada coração

Só tu não vens trazer alívio ao trovador

Que vai tangendo apaixonado

As cordas da triste lira

Que suspira desmaiando

Suplicando o teu amor

E eu te suplico

Te imploro, te rogo

Prostado aos teus pés

Com fervor

O teu sorriso de criança

Vê! Vou gemendo de dor

E na esperança de um dia melhor

Unido a ti

Tu és toda fé que eu perdi

Mostra o semblante sedutor

Acalma minh'alma

Concede ao menos a este amor

A doce esmola de te ver

Que um coração tão infeliz

Por te adorar

Perdido embora de desejo

Bem sabe que não merece

A maravilha do teu beijo

E pede apenas um olhar

Triste e singela no começo, sem ser excessivamente sentimental como as suas precursoras de fins do século XIX, é uma obra-prima de conjugação entre letra e música. O modo menor subitamente transforma-se em maior (verso "eu te suplico, te imploro..."), coincidindo com a repentina alegria do poeta, retornando ao menor quando repete a primeira estrofe.

Capítulo IV

Francisco Mignone, Manuel Bandeira e as raízes brasileiras

Manuel Bandeira chamava o compositor Francisco Mignone de o “Rei da Valsa” pelo seu estilo melódico e rítmico na hora de compor. Segundo o escritor Vasco Mariz o músico paulista foi um dos compositores brasileiros que mais escreveu canções para voz e piano, aproximadamente 220 canções, e Bandeira foi o poeta brasileiro que mais teve seus poemas musicados pelo compositor.

O fato de Mignone explorar poemas variados de Bandeira em suas canções sugere um interesse particular do compositor pela temática poética e musicalidade dos versos do poeta, aspectos que poderiam ser determinantes na construção musical de suas obras.

Influenciado pela amizade com Mário de Andrade, Francisco Mignone aderiu aos ideais da Semana de Arte Moderna de 1922 que o fez buscar traços nacionalistas na sua forma de compor. Tal mudança não se deu de uma maneira fácil, pois a conversão de Mignone à doutrina nacionalista musical foi trabalhosa.

O compositor das *Valsas de Esquina*, em entrevista ao *Jornal do Brasil*, na edição de 17 de abril 1977, declarou: “Mário me mostrou a importância do que é nosso (...) O compositor brasileiro que não escreve música brasileira é uma reverendíssima besta”

A busca por uma escrita musical nova era uma constante intenção do compositor. Na *1ª. Fantasia para Piano e Orquestra* (1929), estreada em 1931, Mignone, comprometido com as novas ideias nacionalistas, começou a explorar ritmos brasileiros como o maxixe. Ao pesquisar melodias e ritmos

brasileiros, sendo muito ligado aos grandes poetas da época, começa, em 1938, a utilizar-se de textos de Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira em suas canções.

Mignone e o poeta pernambucano desfrutavam de uma próxima amizade e tal fato fica claro em algumas declarações de Bandeira sobre o compositor, como a na palestra realizada no Teatro Municipal de Rio de Janeiro, em 1955, por ocasião do Festival Francisco Mignone:

“Amigo que tanto estimo, o músico que tanto admiro. (...) Mignone deu à voz de meia dúzia de meus poemas um timbre de eternidade que eles não tinham; pôs toda a noite dentro da minha noite, igualou em doçura a mão amada naquele carinho em minha testa, reduplicou as graças e sortilégios de dona Janaína, ungiu de grave religiosidade, ele que se confessa não católico, o texto das *Alegrias de Nossa Senhora*” (MARIZ: 1997, 23)

Nas cartas entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira as citações a Francisco Mignone são de caráter bem familiar e íntimo, como o recebimento de algum pagamento, desenhos de Mignone enviados num bilhete de Bandeira, ou simplesmente comunicando que iria jantar com o amigo Mignone

Tal amizade foi confirmada pela viúva do compositor, Sra. Maria Josephina, ao declarar que: “Olha, eu conheci o Manuel Bandeira (...) Ele chegou a frequentar aqui, por que eu me casei com Mignone em 64, fui a segunda esposa, mas ainda peguei o Manuel Bandeira. Ele frequentava a nossa casa, ele ia lá, jantava conosco, tomava lanche conosco, eu tive muito contato com Manuel Bandeira, ele era uma figura encantadora. O relacionamento com Mignone era o mais amigo possível, o mais de afinidade, sabe... Um grande poeta e um grande músico. Eu tive uma impressão maravilhosa... Agora o Manuel Bandeira era de uma simplicidade, parecia uma criança... Muito simples... O Mignone chamava ele de Mané, e ele chama o Mignone de Chico. Era Chico e Mané!” (OLIVEIRA:2005,1)

1938 é exatamente o ano de composição do ciclo *Quatro Líricas* (1938), Mignone enfeixa quatro poemas de Manuel Bandeira, *Cantiga*, *O menino doente*, *Dentro da noite* e *D. Janaína* e compõe então algumas das mais representativas obras do repertório camerístico brasileiro. O compositor utilizou, ao todo, treze poemas de Bandeira em canções.

São elas em ordem: *Cantiga* (1938), *O Menino Doente* (1938), *Dentro da noite* (1938), *Dona Janaína* (1938), *A estrela* (1942), *Berimbau* (1942), *Desafio* (1942), *O anjo da guarda* (1942), *Pousa a mão na minha testa* (1942), *Imagem* (1943), *Outro improvisado* (1943), *Solau do desalmado* (1943) e *Embolada de Brigadeiro* (1943).

Como se pode ver, todas estas canções foram compostas antes da década de 50, fase anterior às experimentações e ao afastamento dos ideais puros nacionalistas. Com exceção de *O anjo da guarda*, todas as canções já foram editadas. A parceria entre compositor e poeta revelou-se profícua e fluente, evidenciando uma afinidade artística significativa entre dois amigos que nutriam uma admiração mútua.

4.1 - Francisco Mignone: Biografia resumida

Maestro, compositor e professor brasileiro, Francisco de Paula Mignone nasceu a 3 de setembro de 1897, em São Paulo, Brasil. Filho de pais italianos recém-chegados ao país, Mignone começou a estudar piano bem pequeno e aos 13 anos já se apresentava como flautista e pianista, em pequenas orquestras, bailes e festas.

Em 1913, inscreveu-se no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, nas aulas de Piano, Flauta e Composição. Nessa altura, ganhou o concurso de composição com a valsa *Manon* e o tango *Não se impressione*. No ano seguinte, venceu com *Romance em lá maior*. Conheceu, no Conservatório o poeta Mário de Andrade, seu futuro colega de música, tendo os dois músicos obtido o diploma, em 1919. Nesse período, compôs muitas peças populares com o pseudônimo de Chico Bororó.

Em 1920, recebeu a bolsa da Comissão do Pensionato Artístico de São Paulo, que lhe permitiu estudar em Milão, com Vincenzo Ferroni. Durante essa época, compôs o seu primeiro êxito, a ópera *O Contratador de Diamantes* (1921), da qual se destaca a célebre peça do 2.º ato de título *Congada*, e que foi estreada no Rio de Janeiro em 1923, sob a direção de Richard Strauss e executada pela Orquestra Filarmônica de Viena.

Em 1926, ganhou o primeiro prêmio no concurso da Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo com o seu poema sinfônico *No sertão*. Entre 1927 e 1928 viveu em Espanha, regressando ao Brasil em 1929. Estabeleceu-se em São Paulo e, em 1933, no Rio de Janeiro, onde lecionou Regência no Instituto Nacional de Música (atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro). Efetivou-se na casa em 1939 como professor catedrático, permanecendo nas atividades pedagógicas até 1967.

Francisco Mignone reencontrou-se com Mário de Andrade que, como líder modernista, o influenciou na sua estética musical. Nas décadas de 30 e 40, surgem várias obras inspiradas nos ritmos folclóricos, brasileiros e africanos, como a série de peças intituladas *Fantasia Brasileira*, *Festa das Igrejas* (1940), *Quadros Amazônicos* (1942), *12 Valsas de Esquina* (1938-1942) e o *Ciclo Negro*, do qual se destaca o bailado afro-brasileiro *Maracatu de Chico Rei*.

Entre 1937 e 1938, visitou a Alemanha e a Itália, regendo em Roma, Hamburgo e Berlim. Em 1942, a convite do Departamento de Estado dos EUA, visitou o país para dirigir concertos radiofônicos e contactou com várias entidades educacionais. Na década de 50, compôs música para os filmes *Menina-Moça* e *Caiçara* do cineasta Alberto Cavalcanti e *Sob o Céu da Bahia* de Remani e tornou-se responsável pela direção do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Foi um dos fundadores e professores do Conservatório Brasileiro de Música e foi também membro e sucessor de Assis Republicano na cadeira n.º 33 da Academia Brasileira de Música.

Nas últimas décadas da sua carreira, dedicou-se à função de regente, conferencista, pianista e compositor. No total, compôs cerca de 700 peças de música orquestral, vocal, dramática, de câmara e para piano. A sua obra vocal é das mais importantes entre os compositores brasileiros. Recebeu vários prêmios, tais como o de Melhor Compositor de Música Brasileira do Ano, em 1968, o Prêmio Moinho Santista para Maior Personalidade da Música Brasileira, em 1972.

Aos 83 anos, casou-se com a pianista Maria Josephina, com quem já tinha tocado em concertos a quatro mãos. Francisco Mignone faleceu a 19 de fevereiro de 1986, no Rio de Janeiro.

4.2. - Parcerias Musicais

4.2.1. - Cantiga

Em *Cantiga*, a escrita pianística impressionista traduz o sentimento de ambiguidade de sentimentos do narrador, sendo que o piano através de sua movimentação descendente parece sugerir que a *persona* vocal resolva seus problemas através da morte, temática constante em Manuel Bandeira:

Cantiga

Nas ondas da praia

Nas ondas do mar

Quero ser feliz

Quero me afogar.

Nas ondas da praia

Quem vem me beijar?

Quero a estrela d'alva

Rainha do março

Quero ser feliz

Nas ondas do março

Quero esquecer tudo

Quero descansar

O poema foi publicado no Livro Estrela da Manhã e foi musicado por outros compositores durante as décadas de 30 e 40. Cada compositor interpretou o movimento do mar de acordo com cada interpretação.

Mignone captou a falsa impressão de tranquilidade contida na poesia de Manuel Bandeira. O texto começa com versos aparentemente felizes: "Nas ondas da praia / Nas ondas do mar / Quero ser feliz". Porém, é patenteada a ambiguidade de sentimentos de paz e angústia no verso "Quero me afogar".

Uma imagem possível para a compreensão da ambientação da canção é a de que o piano retrata o mar, evocando essa imagem na introdução da canção e após a participação do cantor, no poslúdio só resta novamente o mar.

4.2.2. - O menino doente

Em O menino doente Mignone demonstra todo o conhecimento dramático da composição de óperas e o piano cria uma ambientação diferenciada a cada secção, modificando o clima à medida que cada personagem, o narrador, a mãe e a santa, são introduzidas na poesia:

O menino doente

O menino dorme.

Para que o menino

Durma sossegado,

Sentada ao seu lado

A mãezinha canta:

- Dodói, vai-te embora!

Deixa o meu filhinho.

Dorme...dorme...meu...

Morta de fadiga,

Ela adormeceu.

Então no ombro dela,

Um vulto de santa,

Na mesma cantiga,

Na mesma voz dela,

Se debruça e canta:

-“Dorme, meu amor.

“Dorme, meu benzinho...”

E o menino dorme.

O poema foi publicado em um livro considerado de transição do estilo do poeta, *Ritmo Dissoluto*. Sendo *O Menino Doente* um dos poemas que são mais representativos da poética de Manuel Bandeira, pois contém alguns dos principais motivos presentes na poesia de Bandeira: a criança, a doença, a mãe e as cantigas que vinham a sua memória infantil.

4.2.3. - Dentro da noite

As vozes da noite ecoam através da polifonia seresteira de Dentro da noite, sendo que cantor e pianista dividem a responsabilidade estrutural da peça e estabelecem uma estreita relação de antecipações e reafirmações melódicas.

Essa representação musical se deve tanto ao verso "Sinto no meu violão vibrar", como a relação entre o clima noturno do poema e a prática das antigas serenatas pelos chorões. A textura contrapontística do acompanhamento sugere uma representação das figuras citadas no poema, como a santa e a infanta mortas que não falam explicitamente, mas que, de alguma forma, estão presentes na canção:

Dentro da Noite

Dentro da noite a vida canta

E esgarça névoas ao luar

Fosco minguante o vale encanta

Morreu pecando alguma santa

A água não para de chorar

Há um amavio esparço no ar

De onde virá ternura tanta?

Paira um sossego singular

Dentro da noite

Sinto o meu violão vibrar

A alma penada de uma infanta

Que definhou do mal de amar

Ouve... Dir-se-ia uma garganta

Súplice, triste a soluçar

Dentro da noite

O acompanhamento também assume uma persona distinta, o papel de violeiro fazendo, através de suas vozes instrumentais, comentários ora respondendo à persona vocal, ora sendo respondido por ela, criando diálogos musicais e poéticos muito comuns nas canções de Mignone.

4.2.4 - Dona Janaina

Encerrando o ciclo das *Quatro Líricas*, a canção *Dona Janaína*, traz toda a força rítmica dos rituais religiosos afro-brasileiros, sendo que o nome Janaína é outra designação para Iemanjá, orixá feminino (divindade africana) das religiões Candomblé e Umbanda. O seu nome tem origem nos termos do idioma Yorubá *Yèyé omo ejá*, que significam mãe cujos filhos são como peixes:

Dona Janaina

Dona Janaína

Sereia do mar

Dona Janaína

De maiô encarnado

Dona janaína

vai se banhar

Dona Janaína

Princesa do mar

Dona Janaína

Tem muitos amores

É o rei do Congo

É o rei de Aloanda

É o sultão dos matos

É São Salavá!

Saravá saravá

Dona Janaína

Rainha do Mar

Dona Janaína

Princesa do mar

Dai-me licença

Pra eu também brincar

No vosso reinado

Saravá Saravá

Marcadamente é uma canção com um forte elemento rítmico, com efeitos pianísticos percussivos e linha vocal calcada nos aspectos declamatórios da fala. O narrador descreve Janaína como rainha e princesa e ao dizer “Dai-me licença pra eu também brincar no vosso reinado” têm-se, pelo menos, duas relações com a música: a primeira é o ostinato que continua caracterizando, através da escrita com forte intenção percussiva, um caráter festivo ao poema, se referindo tanto à juventude da princesa quanto ao provável folguedo que existe em seu reino. A segunda é que a linha melódica escrita em graus disjuntos como uma tentativa de dar um aspecto de diversão, de uma dança.

4.2.5 -Imagem

O texto de Imagem foi extraído do primeiro livro de Bandeira, A cinza das horas cujos poemas possuem uma forte influência parnasiana e simbolista. Nele a poesia trabalha com a dimensão metafórica das palavras em um arranjo de métrica, rima e sintaxe que condiciona uma estética própria de sentido e som:

Imagem

És como um lírio alvo e franzino

Nascido ao por do sol

a beira d'água

numa paisagem erma

onde cantava um sino

A de nascer inconsolável mágoa

A vida é amarga

O amor, um pobre gozo

Has de amar a sofrer incompreendido

Triste lírio franzino

Inquieto, ansioso

Frágil e dolorido...

O poema é composto por dois quartetos, observando-se versos polimétricos. O primeiro verso, "És como um lírio alvo e franzino", remonta, conforme mencionado anteriormente, à questão do reflexo. Em um momento inicial, o eu-lírico observa sua imagem e analisa a sua beleza, se descobre. Os adjetivos "alvo" e "franzino" evidenciam a admiração, assim como o mito do Narciso que se comparou aos deuses quando se reclinou na fonte.

O poema fala sobre um amor incompreendido, restam a fragilidade e a dor, seguidas pela morte, com as reticências sugerindo algo penoso para este personagem apaixonado, o que traz muitas referências a poesia romântica.

4.2.6 - Desafio

Desafio faz parte de uma nova série de canções também chamada Quatro Líricas, compostas entre 1941 e 1942. Seu texto foi um arranjo do próprio Manuel Bandeira para completar a melodia feita por Mignone:

Desafio

Seu Manué do Riachão

Eu quero lhe pergunta

Quatrocento boi correndo

Quanto rastro dexará?

Faça a conta, tira a prova

Mostre que sabe somá!

Ih ih ih

Faço a conta, tiro a prova

Deste ponto não me fasto

Bebendo da mesma água

Comendo do mesmo pasto

Quatrocento boi correndo

São mil e seiscento rastro!

Tái!

Seu Manué do Riachão

Eu torno a lhe perguntar

O que é que os oio vê

Que a mão não pode pegá?

Depressinha me arresponda

Ligeiro sem maginá

Ih ih ih

Ou é o só ou é a lua

Ou as estrela ou a fumaça

Ou é quaquê lobijeto

Trancando numa vidraça

Lhe arrespondo depressinha

Se tem mais pergunta faça

Tái!

O poema possui uma linguagem muito particular, distante da língua portuguesa culta. Ao utilizar as palavras "arresponda" ou "lobijeto" por exemplo, a intenção é de tornar real uma conversa entre dois personagens muito característicos da cultura popular brasileira, a figura do caipira como homem do campo dotado de uma rapidez de pensamento e sabedoria muito próprias.

Capítulo V

Reinterpretação de canções e outras obras

A poesia de Manuel Bandeira foi a mais musicada de sua geração, deu origem, desde 1920 a mais de 140 canções. A maior parte dessa produção, entretanto, restringe-se ao universo da canção de câmara, um dado que evidencia a musicalidade de seus versos e poemas.

Muitos foram os compositores que escolheram as suas obras para musicar. Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Radamés Gnattali e Francisco Mignone foram alguns que lhe encomendaram poesias para canções. As possibilidades no tocante à musicalidade em Bandeira, levando em consideração as posições assumidas pela crítica do seu tempo, passam por dois aspectos primordiais: o ritmo prosódico e a produção dos sons vocálicos. Esses elementos, no contexto da palavra declamada, representam um tratar do vocabulário sonoro poético, facilitador à prática musical.

Tanto que alguns dos seus poemas mais célebres foram interpretados de maneira diversa por vários compositores. O poema pertencente à coletânea de versos *Lira dos cinqüent'anos* (1940), *A estrela*, foi musicado por pelo menos oito compositores diferentes. Cada um a escrever de acordo com suas influências e estilística composicional.

O favoritismo direcionado a Bandeira vai além do relacionamento de amizade que ele mantinha com vários músicos e artistas da primeira metade do século XX, mas vem do próprio compromisso do poeta de produzir material sempre aproximado e apropriado para a música. Escreveu poemas para melodias já existentes como é o caso de *Azulão* e outros pedidos de outros compositores. Ou teve seus textos musicados mais de uma vez pelo mesmo artista, como é o caso do poema *Trem de ferro* trabalhado várias vezes pelo compositor José Vieira Brandão. Este mesmo compositor também utilizou os versos de *Berimbau*, também musicado por Francisco Mignone e Jayme Ovalle.

A lista de reinterpretações é bastante extensa. Neste capítulo vamos tratar de dois poemas referência da obra banderiana que foram musicados por diversos artistas como é caso de *Azulão*, já citado, e do poema *Cantiga* que fala da relação do eu-lírico com o mar. E também apresentar a composição dedicada ao poema mais representativo da alma de Manuel Bandeira: *Vou-me embora pra Pasárgada*.

5.1 - Camargo Guarnieri: Biografia Resumida

Mozart Camargo Guarnieri nasceu em 1907 em São Paulo, Brasil. Camargo Guarnieri era filho de músicos: seu pai era barbeiro e flautista, e sua mãe tocava piano. Com eles teve seus primeiros ensinamentos em música. Aos dez anos já estudava piano e aos 13 compôs sua primeira obra para o instrumento. Em 1923, aperfeiçoou sua técnica pianística com o virtuose Ernani Braga, também compositor. Neste período tocava em cinemas, salões de baile e lojas de partituras para custear seus estudos.

Seu encontro com Mário de Andrade, em 1928, foi determinante para os dois. O escritor, musicólogo e crítico musical paulistano influenciou sua formação intelectual e seu amadurecimento musical, formando uma parceria artística que se mostraria por vários anos. Guarnieri musicou vários textos de Mário e traduziu em obras seus conceitos teóricos relacionados ao nacionalismo brasileiro musical.

Em 1935 tornou-se regente do Coral Paulistano, que para ele compõe várias obras, sendo também regente da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo. Em 1938 recebeu uma bolsa que lhe permitiu estudar em Paris, onde trava contato com as vanguardas musicais, mas tem de regressar ao Brasil devido à iminência da Segunda Guerra Mundial.

No ano de 1942 recebeu um convite para visitar os EUA. Publicou, em 1950, a polêmica Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil, documento em que critica a técnica dodecafônica de composição e as experiências do Grupo Música Viva. Nesta época torna-se referência como um dos mais importantes professores de composição do Brasil, formando o que veio a se chamar de Escola Paulistana de Composição, na qual estudaram os compositores Marlos Nobre, Osvaldo Lacerda, Sérgio Vasconcelos Corrêa e Almeida Prado

O cancionário de Camargo Guarnieri é uma boa mostra do desenvolvimento dos conceitos do nacionalismo brasileiro. Escreveu sete sinfonias; seis concertos para piano; concertos e peças concertantes para violino, viola, violoncelo, flauta e clarineta; diversificada música de câmara, incluindo três quartetos de cordas, sete sonatas para violino e piano e três para violoncelo e piano.

Na música para piano solo se destacam as sonatas e sonatinas. Deixou também grande número de canções, obras para coro e música sacra. Em 1992 recebeu da Organização dos Estados Americanos (OEA) o Prêmio Gabriela Mistral como "Maior Músico das Américas". Faleceu em São Paulo, em 13 de janeiro de 1993.

5.1.1 - Vai Azulão

O poema *Azulão* foi escrito Manuel Bandeira após o pedido do compositor Jayme Ovalle que compôs sua primeira melodia. Esta pequena obra se tornou referência da canção de câmara brasileira.

A partir do sucesso da canção outros compositores se dedicaram para escrever versões inéditas. Ao todo são quatro os compositores que musicaram as versões mais conhecidas do poema: Renzo Massarani (1896 – 1975), Radamés Gnattali (1906 – 1988), Camargo Guarnieri (1907 – 1993) e Achille Picchi (1951).

A beleza e lucidez do poema de Bandeira inspiraram esses compositores a compor para canto e piano e a criar referências ao violão na escrita musical, bem como buscar momentos de brasilidade no texto.

A versão que vamos tratar é a composta pelo paulistano Camargo Guarnieri. *Vai, Azulão* é composição de 1938, portanto um ano depois da publicação da canção de Jayme Ovalle. Embora sua versão não tenha alcançado a fama e a notoriedade da canção do compositor paraense, Guarnieri conseguiu uma bela realização do texto, de maneira bem diversa de Ovalle. Ele musicou o poema seguindo assim o método mais tradicionalmente ligado à composição do *Lied*. Apesar da diferença de ambientes e procedimentos de cada autor, *Azulão* e *Vai, Azulão* são dois importantes exemplos de canção brasileira de câmara.

5.2 - Lorenzo Fernandez: Biografia Resumida

Oscar Lorenzo Fernandez foi regente, professor e compositor. Nasceu no Rio de Janeiro no dia 04 de novembro de 1897. Filho de espanhóis, desde criança demonstrou vocação para a música. Em 1917 decidiu ingressar no Instituto Nacional de Música onde teve como principal orientador. Frederico Nascimento (1852-1924). Estudou teoria e piano com J. Otaviano (1892-1962) e em 1918 passou a frequentar a classe de harmonia de Frederico Nascimento, enquanto seguia as aulas de piano de Henrique Oswald. Mais tarde foi aluno de Francisco Braga, estudando contraponto, fuga, composição e instrumentação.

Por essa época frequentava com Luciano Gallet a casa do professor Frederico Nascimento, onde o compositor Alberto Nepomuceno passava seus últimos dias, para ouvir-lhe os conselhos, que muito o influenciaram. Em 1920 foi um dos fundadores da Sociedade de Cultura Musical, onde ocupou diversos cargos, até sua extinção em 1926. Em 1922 começou a se destacar como compositor, participando de um concurso com as peças *Noturno e Arabesca*, para piano, e *Cisnes e Ausência*, para canto e orquestra.

No ano seguinte substituiu interinamente Frederico Nascimento na cátedra de harmonia superior do Instituto Nacional de Música, atual Escola de Música da Universidade do Rio de Janeiro, sendo efetivado no posto dois anos depois.

Em 1924 obteve o primeiro lugar em concurso de composição da Sociedade de Cultura Musical, com o *Trio brasileiro*, sua primeira obra importante, que assinala o rumo definitivo de sua orientação nacionalista. Em novembro de 1925 estreou sua *Suíte Sinfônica* (sobre três temas populares brasileiros), sua primeira obra orquestral, regida por Nicolino Milano (1876-1972), com a orquestra do Instituto Nacional de Música. Outro trabalho importante desse período é o *Quinteto – Suíte para quinteto de sopro*. Uma nova versão da *Suíte Sinfônica*, com a instrumentação completamente refeita, foi executada em 1929 nos Festivais Ibero-Americanos de Barcelona, Espanha, onde alcançou êxito.

Mas seu primeiro grande sucesso foi o bailado *Imbapara*, baseado em temas recolhidos pelo pesquisador Roquete Pinto entre os índios Pareci da Serra do Norte, no Mato Grosso, que estreou a 2 de setembro de 1929 sob a regência de Francisco Braga. Dessa época são também os *Três estudos em forma de sonatina*, para piano. No ano seguinte compôs a *suíte Reisado do Pastoreio*, cujo *Batuque final* se tornou autêntico clássico da música erudita brasileira, gravado por Hans Kindler (1892 – 1949) e a *Sinfônica Nacional*,

de Washington, com grande êxito comercial, e executado por regentes famosos.

Ainda em 1930 fundou a revista mensal *Ilustração Musical*. Sua ligação com os artistas do movimento modernista resultou na ópera *Malasarte*, com texto de Graça Aranha. Com a morte deste, teve apenas alguns de seus trechos executados a 21 de outubro de 1933, no Instituto Nacional de Música, e somente foi encenada em 1941, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Uma de suas maiores realizações foi a fundação, em 1936, do Conservatório Nacional de Música, no Rio de Janeiro, para o qual obteve em 1940 uma sede própria no centro da cidade, com salão de concertos, sala de conferências, biblioteca, etc. Foi diretor da entidade até a morte, promovendo recitais, concertos e cursos livres, e incentivando a aplicação da moderna pedagogia à iniciação musical infantil.

Em 1938 empreendeu sua primeira tournée como regente e conferencista pela América do Sul (Colômbia, Panamá, Cuba, Peru, Chile, Argentina e Uruguai) divulgando, além de suas obras, as de outros autores brasileiros. O primeiro ato de sua ópera *Malasarte* foi executado no festival comemorativa do IV Centenário de Bogotá, obtendo o primeiro prêmio, instituído pela New Music Association da Califórnia, EUA.

Foi em seguida convidado pelo prefeito da capital colombiana a musicar o Hino à Raça, de Guillermo Valência, executado simultaneamente em outubro no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, e no Teatro Colón, de Bogotá, com transmissão para todo o continente. Em junho de 1940, o *Batuque do Reisado do Pastoreio* foi executado em concerto no Rio de Janeiro pela orquestra da National Broadcasting Corporation, dos EUA, sob a regência de Arturo Toscanini (1867 – 1957). Em 1941 participou em Santiago do Chile, com Aaron Copland (1900-) e Honório Siccardi (1897-

), do júri de um concurso de composição, cujo resultado, anulado pelo governo chileno, provocou grande controvérsia na imprensa e nos círculos musicais chilenos.

Seu Primeiro Concerto, para violino e orquestra, foi executado por Oscar Borgerth a 13 de junho de 1945, sob regência de Erich Kleiber (1890 – 1956). Nesse ano compôs a Primeira Sinfonia, estreada em 1948 pela Orquestra Sinfônica Brasileira, sob a regência de Eleazar de Carvalho.

Sua última aparição em público foi no dia de sua morte, 27 de agosto de 1948, quando regeu um concerto sinfônico com a orquestra da Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro. Lorenzo Fernandez foi também ativo colaborador de Villa-Lobos no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, havendo substituído o mestre em várias de suas numerosas viagens ao exterior.

Por ocasião da grave crise que abalou a saúde de Villa-Lobos, foi admirável, conseguindo apoio governamental para que se tratasse em Nova Iorque, o que levou a Villa-Lobos interpretar suas obras com frequência no exterior após a sua morte.

Sua produção pode ser dividida em três períodos distintos. No primeiro (1918- 22) ressaltam influências do impressionismo francês, ausência de brasilidade, harmonia complicada, bitonalidade, não abrangendo nenhum trabalho importante. No segundo (1922-38) caracteriza-se pelo aproveitamento sistemático do folclore. Raramente harmonizou temas populares, preferindo usar apenas constâncias melódicas, contrapontísticas e rítmicas.

Focalizando os populários negros ameríndios e caboclos, presenteou-nos com obras-primas no gênero. Após um período de relativa inatividade criativa (1938-42), reagiu contra a preocupação do brasileirismo e a grande

singeleza que vinha caindo seu estilo, iniciando um ciclo universalista. Desempenhou importante papel nas atividades musicais do Rio de Janeiro, no período 1928 – 48 seja como compositor, regente, professor ou animador.

5.2.1. - Canção do Mar

Composta em 1934 a canção também fez uso do poema *Cantiga* escrito por Manuel Bandeira que foi igualmente musicado por Francisco Mignone. A presença do mar é significativa na obra de Bandeira. Em seu volume de poemas *Estrela da Manhã*, de 1936, no qual se insere o poema, o poeta faz referências a ilhas, oceanias, praias inacessíveis, horizonte imenso e o fascínio das coisas longínquas.

Cantiga, com seus três versos de métrica regular em redondilhas menores, possui uma forma que se assemelha à forma *Lied*, o que a torna muito propícia a se tornar canção. Lorenzo Fernandez recriará o lugar e o desejo expressos no poema de Bandeira. A canção é constituída de três seções, sendo a segunda diferente da primeira e a terceira, uma retomada da seção inicial.

O compositor logo de início, nos dá uma mostra de que nem só de lentidão e melancolia vive este poema, iniciando a canção com um surpreendente salto de uma sexta menor para o agudo na linha do canto em andamento *Allegro Agitato*, para moldar uma imagem sonora de algo instável, ambíguo, sempre igual e sempre diferente. Um volume sonoro em movimento.

5.3 - Vou-me Embora para Pasárgada

Certamente a poesia mais importante da obra banderiana, onde o poeta demonstra toda a maturidade e criatividade de ideias ao criar um lugar novo onde todos os seus sonhos são possíveis. Publicada no livro *Libertinagem*, no qual o escritor começa a mostrar independência das formas poéticas que o influenciaram outrora.

A cidade de Pasárgada de fato existiu, tendo sido a capital do Primeiro Império Persa. Quando tinha 16 anos, Bandeira ouviu pela primeira vez um relato sobre a cidade e imaginou que ela poderia ser a representação de um lugar maravilhoso. O poeta guardou a imagem durante anos na sua memória até criar o famoso poema onde faz referência a ela

“Bandeira diz ter aproveitado de uma centelha de poesia dada por uma remota lembrança de leitura sobre a Pasárgada de Ciro, Rei dos persas, e cria um espaço poético para evadir-se de uma vida assombrada pela doença e pela morte indo embora rumo à uma terra imaginária para lá desfrutar de uma vida sadia (e um tanto desregrada) o reino criado em “Vou-me embora para Pasárgada” não deixaria de acompanhá-lo daí em diante tornando-se uma espécie de “síntese” de sua vida e de sua obra (...) como se sua trajetória enquanto poeta tivesse como norte este jardim de delícias, este terreno da imaginação onde tudo era possível, ao menos para os amigos do rei” (CAVALCANTI: 2016, 16)

Vou-me embora pra Pasárgada

Vou-me embora pra Pasárgada

Lá sou amigo do Rei

Lá tenho a mulher que eu quero

Na cama que escolherei

Vou-me embora pra Pasárgada

Vou-me embora pra Pasárgada

Aqui eu não sou feliz

Lá a existência é uma aventura

De tal modo inconsequente

Que Joana a Louca de Espanha

Rainha e falsa demente

Vem a ser contraparente

Da nora que nunca tive

E como farei ginástica

Andarei de Bicicleta

Montarei em burro brabo

Subirei no pau-de-sebo

Tomarei banhos de mar!

E quando estiver cansado

Deito na beira do rio

Mando chamar a mãe d'água

Pra me contar as histórias

Que no tempo de eu menino

Rosa vinha me contar

Vou-me embora pra Pasárgada

Em Pasárgada tem de tudo

É outra civilização

Tem um processo seguro

De impedir a concepção

Tem telefone automático

Tem alcaide à vontade

Tem prostitutas bonitas

Pra gente namorar

E quando estiver bem triste

Mas triste de não ter jeito

Quando de noite me der

Vontade de me matar

- Lá sou amigo do rei -

Terei a mulher que eu quero

Na cama que escolherei

Vou-me embora pra Pasárgada

5.4 - César Guerra-Peixe: Biografia Resumida

Compositor, violinista e professor, Cesar Guerra-Peixe nasceu na cidade de Petrópolis, no Rio de Janeiro, em 18 de março de 1914. Iniciou seus estudos de violino na Escola de Música Santa Cecília de Petrópolis. Mais tarde, na Escola Nacional de Música, estudou com Paulina d'Ambrósio. Fez cursos de aperfeiçoamento em composição no Conservatório Brasileiro de Música com Newton Pádua e H. J. Koellreutter, que o introduziu na técnica dodecafônica. Foi um dos fundadores do Grupo Música Viva, que abandonou no fim da década de 40, quando voltou a professar o nacionalismo musical.

Teve sua primeira *Sinfonia, composta em 1946*, executada pela Orquestra da BBC de Londres. Mais tarde, seu *Noneto* foi regido por Hermann Scherchen, que o convidou para residir na Europa. Preferiu assinar contrato com uma emissora de rádio do Recife, onde aprofundou pesquisas folclóricas, que resultaram na publicação do livro *Maracatus do Recife*, em 1955.

Realizou também pesquisas em São Paulo, onde trabalhou com Rossini Tavares de Lima. No período resultaram obras como o *Ponteado*, a *Suíte Sinfônica n1 chamada "Paulista"* e a *Suíte Sinfônica nº 2 chamada "Pernambucana"*, compostas em 1955, e o *Pequeno Concerto para piano e orquestra*, de 1956. Para o Concurso Sinfonia Brasília escreveu *sua segunda Sinfonia em 1960*.

Fixou residência no Rio de Janeiro a partir de 1962, tornando-se violinista da Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio MEC e professor de composição

dos Seminários de Música Pró-Arte. Lecionou também na Escola de Música Villa-Lobos, na Universidade Federal de Minas Gerais e na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Teve importante atuação como arranjador, tendo trabalhado na Rádio Nacional, na Rádio e TV Tupi, na TV Paulista, TV Globo e nos Festivais Internacionais da Canção. É autor do famoso arranjo para “Pra frente, Brasil”, música de Miguel Gustavo para a seleção brasileira de futebol na Copa do Mundo de 1970. Criou também diversas trilhas sonoras para filmes, com destaque para *Terra é sempre Terra* (1950), *O Canto do mar* (1953), *Riacho de Sangue* (1966) e *Batalha dos Guararapes* (1978).

Foi premiado em concursos de composição como o do programa Música e Músicos do Brasil da Rádio MEC, com o *Trio n2* para violino, violoncelo e piano (1960) e no Concurso do Sesquicentenário da Independência do Brasil, do Departamento de Cultura do Estado da Guanabara, com a obra *Museu da Inconfidência* (1972).

Foi eleito para a Academia Brasileira de Música em 1971. Recebeu inúmeros prêmios e honrarias de diferentes entidades como Medalha Sylvio Romero pela Prefeitura do Distrito Federal (1951), prêmio “Melhores do Ano”, pela Sociedade Brasileira de Críticos Teatrais e da Rádio Jornal do Brasil (1963), Medalha do Mérito Carlos Gomes, concedida pelo Governo do Estado da Guanabara (1965), Prêmio Golfinho de Ouro do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro (1978), Medalha de Mérito da Fundação Joaquim Nabuco de Recife, Pernambuco, Medalha Koeler da Câmara Municipal de Petrópolis, Prêmio Shell (1986) e o Prêmio Nacional da Música, do Ministério da Cultura (1993).

Da Fundação Vitae de São Paulo recebeu a Bolsa Vitae de apoio à Cultura, Educação e Promoção Social, para compor a obra sinfônica *Tributo a Portinari*, sua última composição, estreada em 1993 na abertura da X Bienal de Música Brasileira Contemporânea. Faleceu no Rio de Janeiro, em 26 de novembro daquele mesmo ano.

5.4.1 – Vou-me embora pra Pasárgada: o poema como canção

O poema de Bandeira transformou-se em canção através do trabalho do compositor César Guerra-Peixe e também teve uma versão de canção popular através do compositor Gilberto Gil. Guerra-Peixe escreveu a peça no ano de 1986, nesta época já havia estabelecido um contato significativo com diversos outros gêneros da música popular:

“O conhecimento adquirido durante suas pesquisas etnográficas que forneceu a matéria prima para sua produção artística. Talvez tenha sido somente depois da segunda metade da década de 1970, durante o período por ele denominado de “abordagem liberada do folclore”, que sua identidade como compositor erudito tenha se consolidado pois, ao menos no plano das ideias, estariam equacionadas questões estéticas e de execução instrumental, com a utilização de conhecimentos musicológicos.” (VENTROMILLA:2014,309)

Realizou a canção através da sugestão do amigo Eurico Nogueira França, crítico e musicólogo carioca. Guerra-Peixe constrói uma obra tão variante, em andamentos e caráter expressivo, que é condizente com as variações de humor do poema. A personagem vai a Pasárgada, uma terra distante e exótica. Ele é amigo do Rei, tem suas vontades realizadas e é livre para fazer o que desejar. Assim, foge da loucura e da morte.

A musicalidade dos versos do poema fica assim marcada pela peculiaridade das palavras, bem como pelo potencial dinâmico de sua cadência interna,

cuja fluidez parece nos remeter às improvisações jazzísticas, naturalmente escorregadias na sua espontaneidade musical.

Capítulo VI

Análise Musical das Peças do Recital

1 - Novelozinho de linha

Compositor: Heitor Villa Lobos

Ao recriar o poema como canção Villa-Lobos traduziu em música a poética característica de Debussy. Escreveu linhas vocais muito naturais, próximas da fala e manteve a sonoridade em baixa intensidade, o acompanhamento ao piano emprega os acordes muito levemente, conforme uma lógica digamos mais de significado do que de estrutura. Outro recurso foi utilizar a oscilação entre os modos maior e menor e ao modalismo com a escala de tons inteiros típica na música de Debussy.

A linha vocal segue o compasso binário simples enquanto o piano segue o compasso binário composto ambos em *Allegretto*. Nos primeiros compassos a acompanhar os versos "Para cá, para lá" temos uma série de *glissandi* ao piano para causar um paralelismo entre o canto o acompanhamento, desenhando movimentos entre o "cá" grave e o "lá" agudo a trabalhar contrapontisticamente.

O piano utiliza vários recursos musicais para descrever a ideia de movimento do novelozinho variando entre *sforzando* e o *pianíssimo súbito*. A tessitura vocal é bastante mediana sendo a nota mais aguda um fá natural 4. A linha vocal é composta de muitas quiálteras seguidas de notas longas também com a intenção de criar a sensação de movimento do pequeno novelo.

A partir do compasso 18 começa uma nova secção um pouco mais animada do que início da peça. Neste momento a linha vocal também começa a descer longamente de maneira cromática. Descida e diminuição de intensidade acompanhada e respeitada pela linha pianística. No final desta mesma secção, no compasso 30 temos uma nota livre legada ao som de

onomatopeia (Psiu) com a intenção de silenciar para respeitar o sono da criança.

Contudo o movimento do novelozinho não cessa e começa uma nova secção imitativa da primeira parte da canção cujo clímax nos leva até a queda do novelo anunciada pela última frase melódica da voz (“O novelozinho caiu”) imediatamente preenchida e concluída com o piano a conduzir toda a história.

2 - O Anjo da Guarda

Compositor: Heitor Villa-Lobos

Villa-Lobos dividiu a canção em três secções, com *intermezzo* e uma coda. A primeira secção é a parte da introdução para piano solo que vai do primeiro compasso até o quinto. A segunda expõe a quintilha, estrófe de cinco versos, que se inicia no sexto compasso até o de número 22.

Em seguida há um Intermezzo com a repetição resumida da primeira secção. Já a terceira secção apresenta o verso dístico entre os compassos 27 e 34. E por fim temos uma coda, com a linha vocal sobre o centro da nota Si.

A ideia dos versos “*um anjo moreno, violento e bom, brasileiro*” geraram a síncopa motívica, que atravessa a parte do piano por toda a peça em *ostinato* tanto na primeira secção como na introdução.

O baixo dos três primeiros compassos imita o ponteados dos violões seresteiros; e temos no quarto compasso uma espécie de preparação para seresta vindoura num “temperamento” do violão em rápido *arpeggio* que imita as cordas soltas do instrumento. Este procedimento, como uma espécie de efeito, se repete no compasso 22. A rítmica e a síncopa adquirem

importância na sustentação ambiental do piano enquanto a linha vocal mantém o centro Si estático, a realizar uma movimentação harmônica.

O “temperar” do violão (neste caso notas referentes às cordas soltas) volta, no final da canção tanto numa figuração que sugere, inclusive, dedilhação instrumental violonística (compasso 37), quanto sugere o efeito instrumental de acorde “rasgueado” (compasso 38). O gesto de escrita ao piano nestes compassos sugere uma sonoridade violonística pelas alturas que constituiriam as cordas soltas do instrumento.

A linha vocal tem como tonalidade principal Mi maior. Na parte do piano há a utilização da escala de Sol Lídio na parte inicial, com *appoggiatura*, assim como também a escala diatônica de Mi maior, com alterações cromáticas em alguns acordes. Outro detalhe da linha vocal é que se estabelecem dois centros: o Mi e o Si, sendo o Si mais importante e constante até o final da canção. Também há uma alteração cromática funcional entre os compassos 15 e 30, com o uso de Ré bequadro e Dó bequadro em lugar de Ré# e Dó#.

Na condução harmônica a parte do piano é eminentemente por acordes. Tanto na primeira secção como na introdução, o ambiente harmônico é sempre tratado sobre o mesmo bloco de acordes, ao mesmo tempo do *ostinato*, elemento composicional fundamental no estilo seresta. Na parte vocal, em muitos momentos as sincopas estão em conjunto com as sincopas do *ostinato* da parte do piano criando uma ambientação característica dos seresteiros.

3 - Modinha

Compositor: Heitor Villa-Lobos

A introdução para piano solo vai até o oitavo compasso. Na secção seguinte usa-se os primeiros 7 versos da primeira estrofe do poema. A partir do compasso 17 inicia-se um intermezzo repetindo identicamente a introdução, na parte do piano e mantendo, na linha vocal, o centro Ré como nota pedal.

Em seguida temos a apresentação da segunda estrofe do poema entre os compassos 25 e 32 que repete de forma idêntica a linha musical da primeira secção. Ao final temos uma Coda repetindo de modo semelhante à introdução, na parte do piano, mantendo o centro Ré, na linha vocal. Villa-Lobos privilegia a linha musical feita de frases com constâncias regulares. E isto talvez se deva à tentativa de criar uma melodia folclórica memorizável.

Uma das mais evidentes gestualizações “violonísticas” das *Serestas* acontece em *Modinha*. Há uma clara intenção do compositor em transportar o mecanismo técnico do violão para o piano. Na primeira secção, introdução, intermezzo e coda, os “bordões” (nota do baixo na linha inferior da parte do piano) imitam as notas da “corda aguda” (notas agudas da linha superior da parte do piano), seguidos dos *ostinati rítmicos* em acordes.

Ao longo da canção, como acompanhamento, há acordes que vão descendo de “posição”, inclusive *arpeggiatti*. Num determinado momento, os “bordões” se contrapõem aos acordes, fazendo um desenho escalar descendente e ascendente. Os últimos três compassos, na parte do piano, estão escritos numa região aguda, oitava superior do que sempre estiveram escritos e criam, com isso, com simplicidade, um discurso terminativo bastante eficiente.

Modinha alterna o modo dórico em Ré e a escala de Ré menor harmônica, com alterações cromáticas. A extensão vocal da canção vai do Dó 3 até Fá 4. Tanto na parte do piano como na linha vocal, o centro principal é o Ré. Há também um centro secundário em Lá, na parte do piano e na linha vocal.

4 - Bachiana Brasileira nº5: Cantilena

Compositor: Heitor Villa-Lobos

Nas referências ao estilo de Bach é possível notar a semelhança entre a primeira Frase da ária da *Cantilena* com a ária da Suíte nº3 em Ré Maior BWV.1068 que muitos conhecem por “Ária na corda Sol” ou “Ária na quarta corda”. Já a parte da música brasileira está inserida no acompanhamento dos violoncelos em *pizzicato*. Eles funcionam como um grande violão acompanhando a cantiga.

A Ária tem forma ternária (A-B-A'), temos a secção A inicial, uma secção central contrastante B, que é cantado em forma de um recitativo e por fim uma secção de reapresentação A'. A melodia se desenvolve do modo a criar uma impressão de fluência como salientou o crítico Adhemar Nóbrega no livro que escreveu sobre as Bachianas:

“Villa-Lobos grafou esta melodia numa sucessão caprichosa de compassos alternados. Entretanto, o que à primeira vista parece rebuscamento e preciosismo, flui maravilhosamente. Nenhum recurso de impressionar o leitor ou o ouvinte. Estudioso apaixonado da música popular brasileira, soube o mestre captar as *tenutas* e os *rubati*, as manhas e maciezas com que os intérpretes populares executam seu repertório, com alterações aleatórias de agógica que frequentemente implicam numa revalorização da métrica. Por isso mesmo é que, a despeito de uma irregularidade métrica aparente. A Ária das Bachianas Brasileiras nº 5 nos soa tão fluente.” (NOBREGA,1979:18)

A peça é cheia de motivos na melodia, que se repetem e que podem ser intervalos específicos que compõem frases com um padrão específico que é repetido ao longo da canção em outras alturas. A dinâmica da parte inicial também é bastante rica a variar entre *rallentando*, *alargando* e *a tempo*.

Há também uma série de progressões harmônicas iniciadas em Lá menor e finalizadas em Ré menor em que a nota que termina uma frase antecipa a harmonia de dominante da próxima frase.

A linha vocal é cheia de notas longas e saltos que se repetem progressivamente. Sua extensão vocal vai de Ré 3 até Si bemol 4. A secção B inicia no andamento *Piú mosso* (compasso 35) e caminha de maneira descendente de cromatismo em cromatismo sendo alterada na velocidade por algumas 'tenutas' que buscam destacar a força interpretativa de algumas palavras (transparente, bela, docemente, donzela, sonhadoramente...). Na metade da secção em questão o texto toma nova força a partir do andamento *Grandioso* (compasso 43) já com a indicação de *a tempo e o* acompanhamento também costuma ser mais intenso, a trazer toda a dramaticidade do texto.

E por fim, a melodia inicial é reprisada e cantada em *Bocca Chiusa*. Outra característica de uma obra Bachiana é rerepresentar motivos musicais dentro da mesma peça como nas danças barrocas ou clássicas.

5 - Bachiana Brasileira nº 5: Dansa do Martelo

Compositor: Heitor Villa-Lobos

Uma dança viva que evoca o estilo dos repentistas nordestinos feito por um 'ostinato' que acompanha a velocidade declamatória do texto. Há uma variação grande de andamentos que se inicia em *Allegretto* que se intermedia em *Lento*, *Piú mosso* e vai a desacelerar com uma série de *rallentando* até retornar ao tempo primo para reapresentação da primeira secção.

Há aspectos formais diversos em torno da peça que remetem, de um modo ou de outro, ao universo da dança. Uma estrutura harmônica contendo elementos das escalas modais dórica e mixolídia típicas da manifestação do

Coco Nordestino, um tipo de bailado de roda típica do nordeste brasileiro. Também a presença de saltos melódicos e de uma célula de oito semicolcheias, em grande parte da peça, aludindo ao estilo acelerado e articulado de se cantar poesia, adotado pelos repentistas no canto e a ênfase no 1º, 4º e 7ª tempos, ou em parte dessa configuração, em meio à célula de oito semicolcheias simulando, a partir do fluxo do movimento de tercinas, células rítmicas básicas bastante utilizadas na manifestação do Coco nordestino assim denominada por apresentar três articulações, na notação tradicional, duas colcheias pontuadas mais uma colcheia.

Villa-Lobos procurou materializar a acentuação típica da tercina de várias formas. Pelo uso de acordes posicionados estrategicamente, em meio à célula de oito semicolcheias, resultando em um efeito de “acento”, por contraste de densidade, entre essas, mais robustas devido ao preenchimento harmônico. Também por meio do movimento de uma figura de menor valor para outra de maior, mais precisamente da semicolcheia para a colcheia, provocando o efeito de destaque nessa última pela sua maior duração. Através do emprego do acento *sforzato* propriamente dito nesses mesmos tempos produzindo, do mesmo modo, o efeito rítmico da dança nordestina.

A velocidade da linha vocal na primeira secção exige um cuidado com a articulação das palavras e uma respiração precisa a cada frase que subtilmente se transforma em lento em algumas frases estratégicas como a do compasso 25 “A gente sofre sem querer”. A segunda secção começa no compasso 41 em andamento *Piú mosso* com frases mais longas e expressivas a evocar o canto do pássaro irerê. Já no compasso 70 começa uma nova secção em *Poco meno mosso* onde o eu-lírico começa a evocar o canto de diversos passarinhos do sertão prontamente respondido pela instrumentação do acompanhamento.

No compasso 102 começa uma nova secção onde começa o canto imitativo a um som de um pássaro até voltar ao Tempo primo com a reapresentação

da primeira secção. Na canção há várias associações entre instrumentos e poesia. Quando a soprano canta “passarinhos do sertão”, um dos violoncelos toca várias notas em harmônico, de som flautado, reforçando o caráter imitativo dos sons da natureza.

6 – Azulão

Compositor: Jayme Ovalle

Nesta canção a parte pianística é claramente imitativa de acompanhamentos ao violão, numa quase transcrição instrumental, o que faz com que a canção seja muitas vezes executada por canto e violão. As sincopas em sequência da melodia vocal definem imediatamente sua brasilidade, reforçada pela predominância de fonemas nasais.

A repetição da palavra “Azulão”, com seu nasal tipicamente brasileiro e das palavras “Vai” e “Ver”, provoca leves aliterações, contrastando com a definição pura da vogal A em “Vai” e “Ingrata”, que naturalmente ressalta seus significados.

A tradição interpretativa da canção estabeleceu a quase obrigatoriedade de sua repetição em piano ou pianíssimo, embora haja possibilidade de várias outras variações de timbre, agógica, andamento, mudança de momentos de respiração e a valorização de diferentes palavras do texto, para a manutenção do interesse na execução. A tonalidade original da peça é Sol Bemol Maior. Geralmente cantada por sopranos e tenores.

7 - Modinha

Compositor: Jayme Ovalle

O acompanhamento ao piano é inteiramente imitativo dos gestos violonísticos, com escalas descendentes entre as frases e seções do canto, lembrando a figuração grave dos violões de sete cordas, tradicionais nos grupos de choro e seresta.

O estilo amplo e lírico do canto permite ligações de frases e expansões de dinâmica, principalmente nos saltos de oitava e notas agudas sustentadas. Apesar do ambiente popular evocado na canção, a rítmica da canção já apresenta, de forma estilizada, a liberdade de divisão inerente ao estilo modinheiro, não permitindo grande liberdade interpretativa quanto ao ritmo.

As frases da canção são longas, lentas e sustentadas, tanto na região grave quanto média e médio aguda, exigindo grande controle do legato e do suporte respiratório. A tonalidade original é La Menor, propícia para tenores e sopranos.

8 - Cantiga

Compositor: Francisco Mignone

De uma forma geral, pode-se compreender a canção imaginando que o piano retrata o mar, evocando essa imagem na introdução e que após a participação do cantor, no poslúdio, só resta novamente o mar.

Porém, a escrita escolhida por Mignone para iniciar e concluir a canção, mais do que uma tentativa de representar o movimento das ondas, cria musicalmente, uma ambientação de caráter psicológico para o poema que explicita sentimentos contraditórios.

Em cada estrofe o compositor utilizou recursos musicais diferentes, gerando durante a canção, uma ambientação própria para cada seção. Na primeira

secção, entre os compassos 9 e 12, a linha vocal tem caráter ondulante o que contrasta com a linha melódica do piano, cromática e descendente.

O piano não se limita a dobrar a voz e sim apresenta uma nova melodia. O encadeamento harmônico dos compassos 11 e 12 no momento do *crescendo*, geram uma tensão que culmina na palavra "afogar" que além de estar na nota mais aguda da canção, contrasta com a palavra anterior "feliz".

Na segunda secção entre os compassos 13e 17, ocorre uma mudança de atmosfera significativa: o *crescendo* acaba num *piano*, gerando um anticlímax; a textura muda para acordes homo rítmicos e é criada uma pretensa calma rítmica no acompanhamento da pergunta: "Nas ondas da praia, quem vem me beijar?"

Tal pergunta é enfatizada ritmicamente das seguintes maneiras: com o uso da maior pausa, na parte do canto (compassos 14 e 15), gerando um suspense; pelo acorde do piano que durante a canção é o de duração mais longa; e pelas notas ornamentais de curta duração que são executadas após a indagação, podendo tanto confirmar a pergunta que acabou de ser feita quanto antecipar a resposta, evocando a localização da "estrela d'alva"

Tal resposta é caracterizada por uma mudança na escrita pianística através da utilização do pedal de sustentação, abrindo a ressonância do instrumento, e explorando os harmônicos do piano. Sobre essa ressonância é que a linha vocal se desenha com o verso "Quero a estrela d'alva, rainha do mar", reforçando musicalmente o aparecimento poético da figura mítica de Iemanjá.

Na terceira e última estrofe pela primeira vez, a linha vocal não assume contornos ondulantes, mas se caracteriza por uma melodia descendente e cromática, que sugerem um sentido de cansaço e resignação por meio da indeterminação harmônica. A indicação de mudança na temporalidade de *mais devagar* e *retardar* refere-se à perda de contato com a realidade por parte por narrador como que se deixando levar pelo acompanhamento.

Essa é a única estrofe em que o acompanhamento dobra inteiramente a linha vocal. Entretanto, observando-se o trecho sob outra perspectiva, o mais coerente seria dizer que é a linha vocal que dobra o acompanhamento, pois, desde a entrada da voz, o piano vem delineando uma linha melódica descendente enquanto a voz desenha uma melodia ondulante.

9 - O Menino doente

Compositor: Francisco Mignone

Na canção O menino doente, Mignone escolheu como sonoridade inicial para o texto o modo lícrio de sol bemol. O modo lícrio é tido como o mais sombrio, é possível que o compositor tenha escolhido essa escala justamente para criar a ambientação necessária para a história dramática contida no poema.

O modo lícrio é raramente utilizado, e como a poesia fala de um menino doente, tal escolha pode refletir a busca por um ambiente de tristeza como, por exemplo, um quarto num ambiente sombrio ou de penumbra. Na primeira secção, que vai até o sétimo compasso, o piano começa com o que se pode chamar de motivo formado por um intervalo de terça maior descendente. Tal desenho melódico é recorrente e evoca cantigas de ninar, referindo-se ao poema que mostra a mãe embalando o menino e tentando fazê-lo dormir. Daqui em diante tal desenho melódico será referido como motivo do ninar.

A linha melódica desenhada na fala do narrador, através de notas repetidas se baseia fortemente na fala, num estilo recitativo, pois o narrador está introduzindo o contexto do drama que se desenrolará ao longo da canção. O acompanhamento dá apoio ao recitativo vocal mediante quintas paralelas que se movimentam ondulatoriamente podendo retratar o embalar do menino pela mãe.

Também se pode considerar tais quintas paralelas como uma referência à escrita musical sacra polifônica. Mignone, deste modo, antecipa o aparecimento da personagem sobrenatural, uma santa, na canção, através de tal referência musical à religiosidade

Na segunda secção se inicia no compasso 8 com a entrada da mãe, a melodia se transforma assumindo contornos mais desenhados e aumento das distâncias intervalares. O modo se modifica para jônico (sol b maior) Tal escrita enfatiza o caráter emocional da canção maternal e de sua relação com o menino.

A parte do piano e a linha vocal retornam novamente ao motivo do ninar. Quando a mãe fala "Dorme... Dorme..." entre os compassos 10 e 11. Tal palavra é musicada com o motivo do ninar que até então só havia sido feito pelo piano. Um acorde suspensivo, inconcluso, é utilizado no compasso 12 para denotar o adormecimento da mãe interrompendo sua fala. O sono da mãe também é retratado pela direção descendente da linha melódica.

A região tanto do piano quanto da voz é modificada a partir do compasso 13 para a entrada do narrador e o desenho descendente também é mantido, fazendo ainda referência à sonolência e o adormecer da mãe. O acompanhamento novamente volta às quintas paralelas e apenas sustenta o recitativo do narrador.

No compasso 16 um novo tom é escolhido, Ré maior. É como se a mudança tonal trouxesse a luz, contrastando dessa forma com a escuridão do lócrio. O ritmo da parte do piano sofre um adensamento e a escrita do acompanhamento remete ao som de cordas. Esse trecho narrativo é acompanhado por acordes, porém, desta vez, com figuras de menor duração (colcheias) e com a articulação em *staccati* durante a apresentação da santa.

A partir do compasso 22 volta à cantiga de ninar e, por conseguinte, seu motivo melódico, que embala O menino doente. Continuando a cantiga que a mãe não terminou, a santa entoia “Dorme, meu benzinho...” e a palavra “benzinho”, que aparece somente essa vez na peça, é musicada com o maior intervalo melódico da canção, uma 7ª maior, descendente. Tal diferenciação pode ser entendida como uma ênfase a tal palavra, porém, talvez sua maior importância resida no portamento indicado entre as duas notas do intervalo. É possível pensar esse intervalo portanto, um tanto sombrio, em pianíssimo, simbolizando a possível morte da criança.

10 - Dentro da Noite

Compositor: Francisco Mignone

Já em Dentro da noite, Mignone escolheu uma escrita musical evocativa da seresta, podendo-se perceber a clara intenção de reproduzir a escrita violonística na parte do piano. Essa representação musical se deve tanto ao verso “Sinto no meu violão vibrar”, como a relação entre o clima noturno do poema e a prática das antigas serenatas pelos chorões.

A textura contrapontística do acompanhamento sugere uma representação das figuras citadas no poema, como a santa e a infanta mortas que não falam explicitamente, mas que, de alguma forma, estão presentes na canção.

Na primeira estrofe, no compasso 20, a terminação ascendente da linha vocal no verso “E espalha névoas ao luar” pode relacionar-se com a ação de espalhar tal nebulosidade para o alto, em direção à lua. Ao final da segunda secção (compasso 27) encontra-se grande salto intervalar em comparação ao que havia sendo feito e, assim como em O menino doente, também com direcionamento descendente e com indicação de portamento.

Novamente, tal procedimento sugere o ambiente sombrio e fantasmagórico que até então estava implícito.

A terceira secção já começa se referindo à “alma penada de uma infanta” e, logo após, há uma voz, de origem indeterminada, que suplica tristemente a soluçar. Mignone representa esse estranho acontecimento com uma escrita igualmente estranha em relação à que estava sendo construída anteriormente: a linha vocal e a melodia na região de tenor do piano estabelecem uma dissonância através do intervalo de 9ª, possivelmente representando o estranhamento causado pelo aparecimento de um fantasma (alma da infanta) que começa a vibrar no violão do narrador.

Ao se referir então a uma voz ouvida naquele ambiente noturno, a linha vocal desenha curtos motivos melódicos entrecortados por pausas (compassos 36 a 39), com uma indicação de andamento *animando muito*, como que representando os soluços tristes e desesperados de alguém, não explicitado pelo texto.

A canção termina com uma redução do andamento que se desenvolveu, como que perdendo as forças após a súplica triste e os soluços, o narrador vai voltando a si. Novamente, como em O menino doente, há uma repetição do verso inicial, “dentro da noite”, porém agora com uma modificação de sentido, muito mais misterioso que da primeira vez, pois toda uma carga emocional e dramática da canção já modificou esse verso da poesia. Dentro da noite parece terminar mais sombria do que começou, pois voz e piano se encontram rapidamente no mesmo registro, como se o narrador e as personagens do poema, a santa e a infanta, por um pequeno instante quase se encontrassem ou se tornassem um só.

11 - Dona Janaína

Compositor: Francisco Mignone

“Janaína” é uma palavra de origem africana e tal designação fornece inspiração para Francisco Mignone compor uma canção com um forte elemento rítmico, com efeitos pianísticos percussivos e linha vocal calçada nos aspectos declamatórios da fala. Na introdução pianística a referência à percussão através da escrita sincopada e de notas repetidas da melodia já cria a ambientação para a escrita poética que se seguirá.

Na primeira secção, durante os compassos 6 e 8, ocorre uma mudança significativa de registro, visto que neste trecho se dá a entrada do narrador. Pode-se notar uma gradação poética acerca da personagem principal da poesia, D. Janaína. Na primeira estrofe ela é descrita como uma sereia, o que lhe dá uma natureza mítica. Tal personagem sobrenatural é conhecida por atrair os navegantes com seu canto suave e encantado. Esse caráter pode ser percebido musicalmente pela mudança de registro no piano dando mais leveza ao acompanhamento, agora sem acordes na região grave, com notas cromáticas.

A segunda secção começa no compasso 9 com o retorno do *ostinato percussivo*, na região grave do piano e com melodia de notas repetidas, como um interlúdio para a próxima estrofe do poema. Nessa parte do poema Janaína é uma princesa. Novamente ocorre uma mudança no piano desta vez numa região mais próxima do *ostinato*, e a harmonia se torna mais tradicional.

Como princesa a personagem tem “muitos amores”, e a enumeração de seus amores pela linha vocal é acompanhada de uma linha melódica secundária no acompanhamento que confirma a afirmação.

Na enumeração do último dos amores de D. Janaína, a linha vocal repete a mesma melodia tética em colcheias, muda para uma frase acéfala e com semicolcheias, dando mais movimento e ênfase ao “Saravá”. Uma mudança

também se observa na linha melódica do piano, que delinea uma melodia descendente repetindo “Saravá”

Uma nova secção se inicia no compasso 22 onde o narrador descreve Janaína como Rainha do mar, e pela primeira vez o *ostinato* da introdução, que era repetido entre as estrofes, é executado junto com o narrador, dando mais força e caráter afirmativo à frase musical, como que concluindo a gradação Sereia – Princesa – Rainha.

O narrador volta a descrever Janaína como uma princesa e ao dizer “Dai-me licença pra eu também brincar no vosso reinado” o que tem duas relações com a música: a primeira é o *ostinato* que continua caracterizando, através da escrita com forte intenção percussiva, um caráter festivo ao poema; a segunda, é que a linha melódica escrita em graus disjuntos estabelece um contraste ao que vinha se desenhando na linha vocal até então, como uma tentativa de dar um aspecto de diversão, de uma dança com saltos. O poema original termina, contudo Mignone repete o verso “Saravá, Saravá” mais três vezes, para reforçar a saudação.

12 – Imagem

Compositor: Francisco Mignone

A singela canção Imagem começa com uma breve introdução ao piano que ocupa os primeiros três compassos. Em seguida temos a entrada da linha do canto, neste momento o piano fica apenas em um acorde sustentado longamente assegurando a tonalidade de Mi bemol menor, já que o principal está na exposição dos versos do poema através da melodia vocal.

A extensão vocal é mediana tendo como nota mais aguda um Sol natural 4, entretanto há uma série de saltos descendentes que exigem boa afinação. Há uma série de quiálicas em muitas frases dando mais dinamismo a declamação dos versos. Quanto ao andamento há poucas indicações, mas

no geral é devagar e delicado respeitando a ideia do poema que descreve o eu-lírico como um lírio franzino.

13 - Desafio

Compositor: Francisco Mignone

A indicação do compositor para interpretação desta peça, escrita na partitura é a seguinte: "O humor e espírito são as qualidades indispensáveis que os intérpretes, cantor e pianista, devem ter em mente ao executar esta peça. A máxima clareza de dicção e o esmero pianístico são fatores essenciais para uma execução correta e desejada pelo autor".

A introdução se estende do compasso 1 ao 12 em andamento *Bem alegre* e bastante ritmado como o piano a realizar a repetição de uma única frase que se estende por toda primeira secção com as falas do primeiro personagem. A partir do compasso 39 inicia-se a segunda secção com o andamento '*Pouco menos movido*' a se preparar para a entrada do segundo personagem que responde mais calmamente a pergunta do primeiro.

A tonalidade principal da canção é Fá maior. Na linha vocal há uma série de notas sustentadas seguidas de quiálteras que imitam o dinamismo da fala. Em algumas notas há *appoggiatura* com objetivo de dar um ar mais coloquial na maneira de emitir o texto. Há também alguns *sforzando* em algumas falas afirmativas dos personagens. A extensão vocal encontrasse na região da voz média, o que a torna confortável para a maioria dos tipos vocais.

14 - Vai Azulão

Compositor: Camargo Guarnieri

O acompanhamento pianístico é escrito de forma a sugerir gestos violonísticos, principalmente nos baixos, que evocam a figuração característica dos bordões nos acompanhamentos do choro e do lundu-canção.

A melodia vocal é ampla, com frases longas que fazem lembrar os cantos dos carreiros e boiadeiros do interior paulista. A indicação de portamentos em várias finalizações de frases são também típicas de aboios, bem como a inflexão sugerida pela *acciaccatura* colocada em “Vai”, no compasso 28.

A sustentação de notas longas no final das frases do canto é comum no estilo de composição de Guarnieri, sendo importante sua interação com o desenvolvimento harmônico subjacente, porém sem a obrigatoriedade de mantê-las por todo o valor das figuras ligadas.

15 -Canção do mar

Compositor: Lorenzo Fernandez

Lorenzo Fernandez recriará o lugar e o desejo expressos no poema de Manuel Bandeira. A regularidade métrica do poema associa-o a forma Lied constitui uma canção de três seções, sendo a segunda diferente da primeira e a terceira, uma retomada da seção inicial.

As sonoridades abertas, a presença de anáforas (repetição das primeiras frases de cada estrofe) e a sua construção metonímica, que amplia a presença do mar, sugerem que o desejo do poeta de felicidade na morte, na presença da rainha do mar, se manifeste de forma monorrítmica, monotônica, com imagens que se alargam de forma lenta, calma, melancólica.

Lorenzo Fernandez, logo de início escreve saltos de grande amplitude intervalar que são reiterados ao longo da canção numa inflexão dramática e expressiva. Saltos assim implicam em maior dificuldade de emissão vocal e requerem do cantor uma maior energia expiratória. A leitura de Lorenzo Fernandez inicia-se de forma dramática e se estabelece no andamento 'allegro agitato'. Partindo da forma estrófica do poema, a canção é construída na forma ABA, sendo que cada seção pode ser subdividida em duas, levando-se em conta as tonalidades, o desenvolvimento harmônico, a linha melódica e os padrões rítmicos.

Tonalidades contempladas na canção são o Ré eólio, Ré maior, Ré frígio Mi bemol maior, Sol menor Ré eólio, Ré maior e Ré frígio. Várias são as estratégias empregadas por Lorenzo Fernandez para moldar uma imagem sonora de algo instável. A primeira delas é o uso da modalidade, que permite o trânsito pelas tonalidades sem muita definição.

A canção é escrita em estética modal, empregando o Ré eólio, o Ré frígio (presença do Mi bemol e da função harmônica do segundo grau abaixado) e Ré maior. Dentro de uma escala diatônica, a escrita musical passeia pelas possíveis tônicas: Ré, Sol e Mi bemol. Lorenzo Fernandez utiliza a associação do ritmo com a harmonia para criar um movimento intenso e dinâmico, de várias formas análogo ao movimento do mar.

O movimento harmônico inicial procede por um impulso por quintas na sequência dos acordes que têm como tônicas, respectivamente, Sol, Ré, Lá e Mi. Lorenzo Fernandez impulsiona o ciclo de quintas pelo movimento de quintas justas ascendentes, a partir da subdominante da tonalidade principal.

A linha vocal a melodia é bastante repetitiva sempre a terminar em uma linha melódica cromática com notas longas como um mergulho ao final de cada frase a imitar a ondas da praia. Alguns recursos musicais são usados para a interpretação com um *portamento* descendente na palavra "afogar"

(compassos 19 e 20) para criar a sensação de afogar sonoramente e um ascendente na palavra "Rainha" (compassos 33 e 34) para termos a sensação de ascensão.

16 - Vou-me embora pra Pasárgada

Compositor: César Guerra-Peixe

Na composição de Guerra-Peixe o sentido de unidade na primeira estrofe é assegurado, ainda antes do início do canto, por uma figura rítmica tocada ao piano e repetida em todos os compassos, ao longo do primeiro bloco. Sobre essa base instrumental, cada verso, embora sugira seu próprio desenho melódico, ocupa cerca de dois compassos, num esquema que garante a coesão musical até o início da estrofe seguinte.

A alteração do ritmo declamatório presente na segunda estrofe do poema, a partir do verso "Lá a existência é uma aventura", (compasso 20) reflete uma mudança no ambiente musical. Como vimos, a musicalidade inerente à língua cria tal plasticidade sonora que mesmo a ambivalência métrica desse verso não chega a afrontar o modelo das redondilhas, algo que fica evidente, mais uma vez, pela recitação do próprio poeta.

Guerra-Peixe realiza a progressiva diminuição do acompanhamento pianístico a partir do verso "Que Joana a Louca de Espanha" (compasso 24) onde inicia o canto 'a capella', que permite grande liberdade musical na construção melódica e no aproveitamento do ritmo textual. Um exemplo dessa liberdade seria o jogo poético-musical produzido a partir da palavra contraparente no penúltimo verso da estrofe, cuja primeira sílaba coincide com um contratempo musical.

Na terceira estrofe (compasso 29) o compositor opta pelo minimalismo através da ênfase sobre uma mesma figura musical (semicolcheia) e uma

mesma nota (mi). Essa contenção de meios parece representar uma opção estética em que o canto realmente divide espaço com a prosódia da língua falada, não obstante a presença de breves apoios instrumentais.

A quarta estrofe (compasso 35) está dividida entre passagens também ao estilo recitativo (versos 1-2 e 7-8) e um novo material musical (versos 3-6). Aqui se nota igualmente um minimalismo nos recursos musicais, incluindo os padrões repetidos do piano entre o terceiro e sexto verso.

Na quinta e última estrofe (compasso 55), Guerra-Peixe começa por criar uma atmosfera musical que valoriza a ideia da noite e da morte, presente nos quatro primeiros versos, para, logo depois, retomar a estrutura e o andamento que figuram no início da canção, procurando assim dar uma noção de circularidade à composição.

Conclusão

Através deste projeto me proponho ao grau de Mestre em Interpretação Artística com especialização em Canto. Para tal objetivo foquei na apresentação de um repertório vocal específico e ainda desconhecido para muitos, a canção de câmara brasileira relacionada a textos poéticos selecionados.

Para mim foi uma alegria a oportunidade de apresentar um recital e um trabalho escrito incentivada pelos professores da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE-IPP) que demonstraram interesse e apreço pela herança músico cultural do meu país. Busquei ir além das referências musicais mais óbvias do que se entende como música brasileira. No compromisso de apresentar novos compositores e estilos musicais que evidenciam o lado exuberante e multifacetado de obras que muito me encantam.

Certamente o percurso não foi facilitado devido às condições do ano em questão ao enfrentar os desafios de uma pandemia mundial. Mesmo com a universidade fechada, procurei manter a motivação para finalizar o projeto que tanto estimo. Dentre as limitações, estava a extensão do assunto tratado. Ao longo da pesquisa percebi a densidade do tema, que não era fechado em um único personagem, mas conta uma história muito rica e extensa envolvendo a produção artística de muitos nomes da primeira metade do século XX. Foi um grande exercício para o meu poder de síntese.

Entre os resultados esperados e acredito que alcançados está a formação de um material de fácil entendimento e leitura a demonstrar um panorama da canção brasileira um pouco mais diversificado; cuja poesia de Manuel Bandeira em parceria com diversos compositores tiveram impacto no nascimento de uma cultura genuinamente brasileira. Procurei até obras pouco conhecidas, algumas ainda sem gravação ou manuscritas, porém que

me ajudassem a contar esta parte da história de uma maneira coesa e interessante.

Dentre as contribuições do meu estudo espero divulgar em Portugal e se possível por outras partes da Europa um pouco da cultura brasileira em forma de canção, desenhada com a beleza da poesia. Não só com a apresentação do recital, que eu acredito que tenha possibilidade de se tornar algo mais extenso, além do mundo acadêmico. Mas com o ato de disponibilizar um acervo de partituras e materiais para todos os estudantes, cantores, acadêmicos e estudiosos que quiserem conhecer um pouco mais sobre o tema. Fruto da minha curiosidade pessoal em conhecer novas culturas e pela plena certeza de que a música seja uma boa fonte de informação a respeito de um povo.

Sobre as possibilidades de novos estudos o repertório de pesquisa é bastante vasto e creio que seja possível acrescentar novas canções e aprofundar o texto e a análise musical a respeito de outras muitas peças musicais. Minha impressão final ao realizar este trabalho é de profunda gratidão pela autodescoberta das minhas capacidades como pesquisadora ainda formação. Que toda boa história deve ser contada e que cada página escrita ou canção coletada é uma porta de conhecimento que se abre.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura Brasileira*. Editora Martins Fontes. Ano 1974. 5^oed.

_____, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. Editora Martins Fontes. Ano 1975.

ARRIGUCCI JR, Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. Editora Companhia das Letras. Ano 1992

BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. Editora Nova Fronteira. Ano 1984.

_____, Manuel. *Antologia Poética*. Editora Global. Ano 2013

_____, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Editora Nova Aguilar. Ano 2009

_____, Manuel. *Seleção de Prosa*. Editora Nova Fronteira. Ano 1997

CAIXÊTA, Maryllu de Oliveira. *A música e o verso livre em Manuel Bandeira*. Revista Crioula nº 8. Universidade de São Paulo. Novembro 2010

CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. *Música e Poesia em Manuel Bandeira*. Periódico Estação Literária Vagão-volume 3. Universidade Federal de Londrina. Outubro 2009

CIDADE, Hernâni. *O conceito de Poesia como expressão da cultura*. Arménio Amado-Editor, Coimbra. Ano 1945

CLAUDON, Francis. *Os Grandes Movimentos Literários Europeus*. Publicações Europa-América. Ano 2010

GARDEL, André. *O encontro entre Bandeira e Sinhô*. Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração. 1996.

HERINGER, Victor. *O Jayme Ovalle de Manuel Bandeira*. Revista Memento: Revista do mestrado em Letras *Linguagem, Discurso e Cultura*. Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR). V.3, n.2, ago.-dez. 2012.

JOHANSSON, Maurienne Caminha. *O Modernismo Português e o Modernismo Brasileiro: questões de identidade literária e sociocultural*. Universidade Aberta. Ano 2015

KIEFFER, Bruno. *Villa-Lobos e modernismo na música brasileira*. Editora Movimento. 2º ed. Ano 1986.

MAIA, Maria. *Villa-Lobos Alma Brasileira*. Editora Contraponto. Ano 2000.

MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos*. Editora Itatiaia. 11º ed. Ano 1989

_____, Vasco. *Vida Musical*. Editora Civilização Brasileira. 3ºed. Ano 1996.

_____, Vasco. *A Canção Brasileira de Câmara*. Editora Francisco Alves. 6º ed. ampliada. Ano 2002

MORAES, Marco Antônio de. *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. EDUSP. Ano 2001.

OLIVEIRA, Gisele Pires de. *Quatro Líricas (1938) de Francisco Mignone com Texto de Manuel Bandeira*. Universidade Federal de Goiás. Escola de Música e Artes Cênicas. Ano 2005

PEREIRA, Avelino Romero. *Polifonia e Modernidade em Manuel Bandeira e Heitor Villa-Lobos*. XXIX Simpósio de História Nacional. Associação Nacional de História. Julho 2017

PICCHI, Achille Guido. *As Serestas de Heitor Villa-Lobos: Um estudo de análise, texto-música e pianismo para uma interpretação*. Universidade Estadual de Campinas. Ano 2010.

REIS, João Ivo de Freitas. *O gênero Lied e a importância da sua integração no Ensino de Canto*. Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa. Ano 2015

VENTROMILLA, Clayton Política. *Fases e gênero nas canções de Guerra-Peixe: a década de 50*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 59, p.283-310, dez. 2014.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Editora Jorge Zahar/UFRJ. Ano 1995

WISNIK, José Miguel. *Música o nacional e o popular na cultura brasileira*. Editora Brasiliense. 2º ed. Ano 1983

Netgrafia

<http://www.abmusica.org.br/tipo-academico/tipo-academico-fundador/>

<http://www.abmusica.org.br/tipo-academico/tipo-academico-patrono/>

<https://musicabrasilis.org.br/compositores>

<https://www.academia.org.br/academicos/manuel-bandeira/biografia>

<https://epoca.globo.com/cultura/noticia/2017/12/manuel-bandeira-um-dos-poetas-mais-cantados-de-sua-geracao-porem-pouco-ouvido.html>

<https://piaui.folha.uol.com.br/azulao/>

ANEXOS: Partituras

NOVELOZINHO DE LINHA...

(*Le petit peoton de fil...*)

Poesia de Manuel Bandeira

Rio, 1922

HISTORIETA Nº (3)

H. VILLA-LOBOS

CANTO *Allegretto*
Pa-ra cá, pa-ra lá... Pa-ra
En a - vant, en ar - riê - - re.. En a -

PIANO *Allegretto*
pp subtil
più legg
più legg
Viva

cá, pa ra lá...
- vant, en ar - riê - - re...

Um no - ve - lo zi - nho de li - - nha...
Un pe - tit pe - lo - ton de fil...

sfx p
subell pp

Pe-ra cá, pa-ra
En a - vant, en ar-

sfz en dehors sfz pp

lá... Pa-ra cá, pa-ra lá...
rié re. En a - vant, en ar - rié

sfz pp sfz

Un peu plus animé

re... Os - ci - la no ar pe - la mão
Os - ci - le dans l'air par la main

Un peu plus animé

sfz pp 5 sfz pp

12

de uma cri - an - - - - - ça
d'un en fant...

(Vem e vai...) Que
(Va et vient) Que

de - li - ca - da - men - te e quasi a - dor - me - cer o ba - lan - -
de - li - ca - te - ment et presque en en - dor - mant le ba - lan - -

col canto 6 3 decrescendo

The musical score consists of three systems. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The key signature has one sharp (F#). The first system shows a vocal line with a triplet of eighth notes and a piano accompaniment with slurs and dynamic markings like *sfz* and *pp*. The second system includes two lines of lyrics in parentheses, with a piano accompaniment featuring sixteenth-note patterns and dynamic markings. The third system continues the vocal line with a triplet and a piano accompaniment marked *col canto* and *decrescendo*.

I^o Tempo

ca. — Psto... — Pa-ra
ce. — Chut... — En a —

ca. e pa-ra lá... Pa-ra çã e...
— vant, et en ar-riè — re..En a - vant et...

O no-ve-lo zi-nho ca-lu.
Le pe-tit pe-lo-ton est tombé.

rit.

gliss.

retenu

dim. *rall.* *retenu*

A Dante Milano

5

SERESTA (Nº 2)

O ANJO DA GUARDA

Poesia de Manuel Bandeira

Rio, 1926
H. Villa-Lobos

Andante (M. ♩ = 104)

PIANO.

fz *P* *fz* *fz*

f (*Saliente*)

rall. dim. P *mf* *mf*

rapido Um pouco mais (M. ♩ = 116)

Quando maha irmã mor - rou (De - via ter si - do se -

- sim) Um an - jo mo - ro - so, vi - o - lesão bom bra - si - lei - re

f *rit. p* *a tempo*

rit. a tempo

6

The musical score consists of five systems of staves. The first system shows a vocal line with the lyrics "Ve-lo fi - car ao pé de mim..." and a piano accompaniment. The tempo marking is *rit.* and the dynamic is *f*. The second system continues the vocal line with the lyrics "Um pouco menos" and the piano accompaniment. The tempo marking is *rit.* and the dynamic is *f*. The third system shows a vocal line with the lyrics "Abi" and the piano accompaniment. The tempo marking is *f* and the dynamic is *pp*. The fourth system shows a piano solo section with a tempo marking of *IO* and *Andante (como antes)*. The dynamic is *ff*. The fifth system continues the piano solo section with a tempo marking of *rall.* and the dynamic is *ff*. The lyrics "Um pouco mais" are written above the piano accompaniment.

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of staves. The first system shows the vocal line with lyrics "O meu anjo da guarda sor - riu E vol -" and piano accompaniment. The second system continues the vocal line with "- tou pa - ra jun - to do Se - abor..." and piano accompaniment. The third system features the vocal line with "Abi Abi Abi" and piano accompaniment. The fourth system concludes the piece with piano accompaniment. Dynamics and tempo markings include *mf*, *um pouco rall.*, *a tempo*, *rall.*, *mf a tempo*, *p*, *um pouco apressado*, and *ff*.

20

A Gestallo Coerence

SERESTA (Nº5)

MODINHA

Poesia de Manduca Piá

Rio, 1928
H. Villa-Lobos

Pouco animado (M. d = 96)

PIANO.

(Sempre sem pedal)

Na

Muito lento (M. d = 66)

so - li - d'ão da mi - nha vi - da Morrerel, que - rida, Do teu do - sa - môr. Muito embe - ra no dos -

Muito lento

a tempo

- prozes, Te amarei oca - tanto, Romquea si dis - tan - to Chegue a longe e triste voz do tre - va -

rall. rit.

Animado 21

- dor

Animado

Muito lento

Fo - liz te que-roi Mas se um

Muito lento

mf p *mf* *rall.* *allarg.*

rall.

da To-da es-er-a - lo - gria Se mu - das - se em dôr, Ou - vi - ri - as do pas -

mf p rall.

22

a tempo

ando A voz do meu ca - ri-cho Re-po-uir bal - xi-cho A mol-ga e tris - tu con - fis -

a tempo

mf *p*

rall. *rit.* **Muito animado**

- são do meu a - mor!

Muito animado

pp *rall.* *rit.*

rall.

p *rall.* *pp*

To Mindinha 8

Bachianas Brasileiras No. 5

for Soprano and Orchestra of Violoncelli

I Aria (Cantilena)
(1938)

Heitor Villa-Lobos

Reduction for Piano
by the Composer
Text by Ruth V. Corrêa
English version by Harvey Officer

Adagio *Introducción (Pizzicato)* 2 rall.

Voice

Piano

p *rall.*

a tempo *mf* (A) Introducción para A'

vocalizando con 'ah'

a tempo

7 8 9

Copyright, 1947, 1948, by Associated Music Publishers, Inc., New York
Printed in U. S. A.

AMP 194547

The image displays a musical score for a piece by Manuel Bandeira. The score is arranged in four systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff).
- **System 1:** Measures 10, 11, and 12. Both vocal and piano parts begin with a *dim.* (diminuendo) instruction. The piano part features a steady eighth-note accompaniment.
- **System 2:** Starts with an *allarg.* (allargando) instruction. It includes a first ending marked with a circled 'A' and a circled '1'. The tempo then returns to *a tempo*. The piano part has a dynamic marking of *p* (piano).
- **System 3:** Continues the musical development with similar rhythmic patterns.
- **System 4:** Features a second ending marked with a circled 'A' and a circled '2'. It begins with an *allarg.* instruction, followed by a return to *a tempo*. The piano part has a dynamic marking of *p* (piano).
- **Bottom Left:** The alphanumeric code 'AMP194547' is printed.

5

allarg. *a tempo*

allarg. *p* *a tempo* *pp*

rall. *rall.*

AMP104547

8 *a tempo rall.* *mf* *Più mosso* $\text{\textcircled{C}}$ 3

Tar-de, u - ma nu - vem ro - sea len - ta e trans - pa -
Lo, at mid - night clouds are slow - ly pass - ing, ros - $\frac{1}{2}$ and

a tempo rall.

ten. 3 *ten.* 3
ren - te, so - bre o es - pa - ço so - nha - do - ra e be - la! Sur - ge no in - fi - ni - to a lu - a do - ce -
lus - trous, o'er the spa - cious heav'n with love - li - ness la - den. From the bound - less deep the moon a - ris - es

ten. 3 *simile*

ten. 3 *ten.* 3
men - te, En - fei - tan - do a tar - de, qual mei - ga don - ze - la que se a - pre - sta e a - lin - da so - nha - do - ra -
won - drous, glo - ri - fying the eve - ning like a beau - tiful maid - en. Now she a - dorns her - self in half un - con - scious

ten. 3 *ten.* 3 *poco string.* *rall.*
men - te, Em an - sei - os d'al - ma pa - ra fi - car be - la, Gri - ta ao céu e a ter - ra, to - da a
du - ty, ea - gen - anx - ious that we rec - og - nize her beau - ty, while sky and earth, yea, all na - ture with ap -
ten. 3 *poco string.* *rall.*

AMP19467

④ Grandioso
a tempo

Na - tu - re - - zal Ca - la a pas - sa - ra - da aos seus tris - tes quei -
plause sa - lute - - her. All the birds have ceased their sad and mourn - ful com -

xu - mes, E re - fle - te o mar to - da a su - a ri - que - za... Sua - ve a luz da lu - a des - per - ta a -
plain - ing, now ap - pears on the sea in a vi - ver re - flection moon - light soft - ly wak - ing the soul and con -

go - ra, A cru - el sau - da - de que ri e - cho - ra! Tar - de u - ma nu - vem ró - sea
strain - ing hearts to cru - el tears and bit - ter de - jection. Lo, at mid - night clouds are slow - ly

len - ta e trans - pa - ren - te, So - bre es - pa - ço so - nha - do - ra e be - - la! (Humming)
pass - ing ros - y and lus - trous o'er the spa - cious heav - ens dream - i - ly won - drous.

Liberamente
bocca chiusa

AMP194657

8 **A**
Tempo lmo

pp

allarg. *a tempo* *allarg.* *pp*

allarg. *a tempo* *allarg.* *ppp*

AMP104547

The image shows a page of a musical score. It begins with a circled letter 'A' and the number '8'. The tempo is marked 'Tempo lmo'. The score consists of two systems of piano accompaniment (treble and bass clefs) and one system of a vocal line (treble clef). The piano parts feature complex rhythmic patterns and dynamic markings such as 'pp' and 'ppp'. The vocal line includes melodic phrases with slurs and dynamic markings like 'pp'. Tempo changes are indicated by 'allarg.' and 'a tempo'. The score concludes with a double bar line.

Bachianas Brasileiras N° 5

II. Dança (Martelo)

Redução para canto e piano pelo autor

Poesia de Manoel Bandeira
(Rio, 1945)

Heitor Villa-Lobos

Allegretto ♩ = 104-108

The musical score is written for Soprano and Piano. It begins with a piano introduction in 2/4 time, marked *mf* and *p*. The tempo is *Allegretto* with a metronome marking of ♩ = 104-108. The key signature has one sharp (F#). The lyrics are in Portuguese and are set to the piano accompaniment.

Soprano:
I - re - rê, meu pas - sa - ri - nho do Ser - tão do Ca - ri -
ri, I - re - rê, meu com - pa - nhei - ro Ca - dê vi - o - la? Ca - dê meu

© Copyright 1978 by IRMÃOS Vitale S/A Ind. e Com. São Paulo - Rio de Janeiro - Brasil.
Todos os direitos reservados SOMENTE PARA O BRASIL - All rights reserved.

The image displays a musical score for a song, likely a vocal piece with piano accompaniment. The score is written in G major and 4/4 time. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Portuguese and are written below the vocal line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. The lyrics are: bem? Ca - dé Ma - ri - u? ai tris - te sor - te a do vio - lei - ro can - ta - dô! Ah! Sem a vi - o - la em que can - ta - va o seu a - mô, Ah! Seu as - so - bi - o é tu - a flau - ta de j - re - rê Que tu - a flau - ta do Ser - tão quan - do as - so - bi -

10 *cresc.*
bem? Ca - dé Ma - ri

13 *mf*
- u? ai tris - te sor - te a do vio - lei - ro can - ta - dô! Ah! Sem a vi -

16 *mf*
o - la em que can - ta - va o seu a - mô, Ah! Seu as - so - bi - o é tu - a flau - ta de j - re -

19 *mf* *p*
rê Que tu - a flau - ta do Ser - tão quan - do as - so - bi -

22

5 5 5 5 5
a, Ah!

mf *p* *simile*

Lento *p* *rall.* **Tempo primo** *mf*

25 A gen-te so-fre sem que - rê Ah!

rall. *p* *f* *p*

29 Teu can - to che - ga lá do fun - do do ser -

32 tão, ah! co - mo ùa bri - sa a - mo - le - cen - do o co - ra - ção, ah!

p *mf* 1 1 3 1 3 1 1 1 2 3 2 1 3 1 3

1 2 3 4

45

35

ah!

38

poco allarg.

poco allarg.

p

crese.

41

Piu mosso

f

re - rê

mf

f

Sol

45

ta teu can - to!

Can - ta mais!

The musical score consists of four systems. The first system (measures 35-37) features a vocal line with a long note and the syllable 'ah!' and a piano accompaniment with a dynamic marking of *p*. The second system (measures 38-40) includes a vocal line and piano accompaniment with dynamic markings of *p* and *crese.*, and a tempo instruction of *poco allarg.*. The third system (measures 41-44) is marked **Piu mosso** and includes a vocal line with the lyrics 're - rê' and 'Sol', and a piano accompaniment with dynamic markings of *f* and *mf*. The fourth system (measures 45-48) includes a vocal line with the lyrics 'ta teu can - to!' and 'Can - ta mais!', and a piano accompaniment.

51 *f* Can - ta mais! Pra a-lem-brá o Ca - ri - ri!

56 *mf*

61

65 *f*

69 *rit.* Poco meno mosso

The musical score is presented in five systems. The first system (measures 51-55) includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part features a prominent bass line with fingerings 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1 and 4, 4, 4, 3, 2, 1. The second system (measures 56-60) shows a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the bass and chords in the treble, marked *mf*. The third system (measures 61-64) continues the piano accompaniment with similar rhythmic patterns and fingerings. The fourth system (measures 65-68) features a more active piano accompaniment with a melodic line in the bass, marked *f*. The fifth system (measures 69-72) begins with a vocal line and piano accompaniment, marked *rit.* and *Poco meno mosso*. The piano part includes fingerings 2, 1, 2, 1, 3, 4, 5 and 5, 1, 5, 2, 4, 3.

73 *mf*
Can - ta, cam - ba - xir - ra! Can - ta, ju - ri - ti!

77
Can - ta, I - re - ré Can - ta, can - ta, so - fre

81
Pa - ti - va! Bem - te - vi! Ma - ri - a a - cor - da que é di -

85
a!
Can - tem to - dos vo - cês. Pas - sa - ri - nhos do ser -

The musical score is presented in four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef, and the piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are in Portuguese and are placed below the vocal line. The score includes dynamic markings such as *mf* and articulation marks like accents and slurs. The piano accompaniment features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

89 *rall.* 3 **Poco più mosso**
tão Bem - te - vi!

93 *rall.* 3 3
Éh! Sa - bi - á!

96

99

49

Detailed description: This is a page of a musical score for a song by Manuel Bandeira. The score is in G major and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Poco più mosso'. The score is divided into four systems. The first system (measures 89-92) includes the lyrics 'tão Bem - te - vi!' and features a vocal line with a trill and a piano accompaniment with triplets. The second system (measures 93-95) includes the lyrics 'Éh! Sa - bi - á!' and features a vocal line with a trill and a piano accompaniment with triplets. The third system (measures 96-98) features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. The fourth system (measures 99-101) features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. The page number 49 is located at the bottom right.

Meno

102 *mf*
Lá! li - á! Eh!

105
Sa - bi - á da ma - ta can - ta - dô! Li -

108
á! li - á! li - á! li - á!

111
Lá! li - á! li - á! li - á! li -

The image displays a musical score for a song, consisting of four systems of staves. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are in Portuguese.

System 1 (Measures 114-116): The vocal line begins with the lyrics "á! li - á! Eh! Sa - bi - á da ma - ta so - fre - dõ!". The piano accompaniment starts with a *pp* (pianissimo) dynamic and includes a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The bass line features a sequence of notes with fingerings 1, 1, 5, and 3.

System 2 (Measures 117-119): The vocal line has a *gliss* (glissando) marking and the lyric "Ô!". The piano accompaniment continues with a steady rhythmic pattern.

System 3 (Measures 120-122): The vocal line is silent, indicated by a whole rest. The piano accompaniment maintains its rhythmic accompaniment.

System 4 (Measures 123-125): The piano accompaniment continues with a consistent rhythmic pattern. The bass line includes fingerings 3, 4, and 5.

The page number 51 is located in the bottom right corner of the score.

126

O vos - so

129

can - to vem do fun - do do ser - tã o Co - mo u - ma bri - sa a - mo - le - cen - do o co - ra -

132

ção

Tempo primo

135

mf *p* *p*

Detailed description: This is a musical score for a song. It consists of four systems of music. The first system (measures 126-128) shows a vocal line with the lyrics 'O vos - so' and a piano accompaniment. The second system (measures 129-131) continues the vocal line with lyrics 'can - to vem do fun - do do ser - tã o Co - mo u - ma bri - sa a - mo - le - cen - do o co - ra -' and piano accompaniment featuring triplets. The third system (measures 132-134) shows the vocal line with the word 'ção' and piano accompaniment with fingering numbers. The fourth system (measures 135-137) is marked 'Tempo primo' and features a piano accompaniment with dynamic markings *mf* and *p*.

139 *mf*
l - re - rê, meu pas - sa - ri - nho do Ser - tão do Ca - ri -

142
ri, l - re - rê, meu com - pa - nhei - ro Ca - dê vi - o - la? Ca - dê meu

145 *cresc.*
bem? Ca - dê Ma - ri

148
- a? Ai tris - te sor - te a do vio - lei - ro can - ta - dô! Ah! Sem a vi -

The musical score consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The piano part features intricate rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The vocal line includes lyrics in Portuguese, with some words underlined. The score is numbered 139, 142, 145, and 148 at the beginning of each system.

151
o-la em que can-ta-va o seu a-mô, Ah! Seu as-so-bio é tu-a flau-ta de l-re-

154
rê: Que tu-a flau-ta do Ser-tão quan-do as-so-bi-a, Ah!

159
Lento
rall.
pp A gen-te so-fre sem que-rê, Ah!
a tempo

164
Teu can-to che-ga lá do fun-do do Ser-

167

tão, ah! Co-mo ã - a bri - sa a - mo - le - cen - do o co - ra - ção, ah!

170

Ah!

p

cresc.

173

poco allargando

cresc.

poco allargando

Più mosso

176

f

re - ré,

mf

55

Detailed description: This is a page of a musical score for a song by Manuel Bandeira. The score is written for voice and piano. It consists of four systems of music. The first system (measures 167-169) features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment with fingerings. The second system (measures 170-172) includes a vocal line with the exclamation 'Ah!' and a piano accompaniment marked 'p' and 'cresc.'. The third system (measures 173-175) is marked 'poco allargando' and 'cresc.'. The fourth system (measures 176-178) is marked 'Più mosso' and 'f', with the vocal line singing 're - ré,' and the piano accompaniment marked 'mf'. The page number '55' is located at the bottom right.

180 *f*
Sol - ta teu can - to Can - ta

185
mais! Can - ta mais! Pra a-lem-brá o Ca - ri - ri!

190 *cresc. e animando*

cresc. *cresc. e animando*

194 *allarg.* *f*
allarg. Ai!

2

AZULÃO

Letra de MANUEL BANDEIRA

Musica de JAYME OVALLE Op. 21

Vai,
Azulão,
Azulão,
Companheiro,
Vai!
Vai ver minha ingrata

Andante-



Diz
Que sem ela
O sertão
Não é mais
Sertão!
Ai vôa,
Azulão,
Vai contar,
Companheiro,
Vai!



Vai, A - zu.lão, A - zu - lão com - pa.nhei - ro, vai! Vai ver



Propriedade reservada

Castel

3

mi . nha ingra . ta Diz que sem ela o ser . tão não é mais ser .

tão! Ai! vôa A . zu . lã o vai con . tar com . pa . nhei . ro,

vai...

Aprovado pelo D.I.P. 2/EM 89

Branco

Off. Graph. Musical Iraclos Vital

MODINHA

Letra de Manuel Bandeira

Jayme Ovalle
Op. 6.

Andante

Por so-bre a so-li-dão do mar A

lu-a Flu-ctu-a. Eu-ma ter-nu-ra sin-gu-

lar Pal-pi-ta-em ca-da co-ra-ção

Copyright 1945 IRMÃOS VITALE - Editores - S. Paulo - Rio de Janeiro - Brasil.
Direitos internacionais assegurados - All rights reserved.
Todos os direitos de execução, tradução e arranjos, reservados para todos os países.

7874

2

Só tu não vens tra . zer a . li . vio ao tro . va . dor

Que vai tan . gen . do a pai . xo . na . do As cor . das da tris . te

ly . ra Que sus . pi . ra des . mai . an . do Su . pli . can . do o teu a - Coda

mor. Eu te su . pli . co, te im . plo . ro, te ro . go pros .

7874

divina a peça

Coda

a - Coda

3

ta.do aos teus pés com fer - vor O teu sor - ri - so de cre -

an - - ça Vê! Vou ge - men - do de dôr E na es - pe -

rança de um di - a me - lhor U - ni - do a ti Tu es - to - da a fé Que eu per -

di mor.

D.C. al \oplus Coda

CODA FINE.

D.C. al \oplus Coda

FINE.

7874

Para a Liddy
Cantiga
(I)

Versos de
Manuel Bandeira

Música de
Francisco Mignone
(1938)

Canto (♩ = 88)
pp *molto loco*

Nas on - das da pra - ia nas

on - das do mar Que - ro ser fe - li - zes Que - ro me a - fo - gar nas

on - das - da pra - ia Quem vem me be - jar? Quero a es - tre - la d'al - va Ra - i - nha do

mar. Que - ro ser fe - lis nas on - das do mar Que - ro es - que - cer tu - do

Que - ro des - can - tar.

O Menino Doente (II)

Versos de
Manuel Bandeira

Música de
Francisco Mignone
(1938)

Lenço (♩ = 66 a 72) *p* *delicadíssimo*

O Me-ni-no dor - me. Pa-ra que o me - ni - no Dur - ma sos - se -

pp

cantabile

ga - do Sen - ta - da a sua la - do A mãe - zi - nha can - ta "Do - dó - i, vai - te em -

ritard.

bo - ral "Dei - xa o meu fi - lho. "Dor - me... dor - me... meu..."

ritard. *ppp*

Todos para esta edição: Fotocópia de manuscrito autógrafo guardado na Biblioteca Nacional (BN)
Edição G. Ricordi & Cia Editores - Milão (código: B. A. 7912)

Dentro da Noite

(III)

Versos de
Manuel Bandeira

Música de
Francisco Mignone
(1938)

Sansão e expressivo
Am. apoiado

Dentro da noite a vida canta e esgarça névoas ao luar...

For-ço mín-gua-te o va-le em-can-ta. Mor-tu pe-can-do al-gu-ma

The image shows a musical score for a song. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are in Portuguese and are written below the vocal lines. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p* (piano) and *f* (forte).

san - - - ta

A - - - guá - nio pa - ra de cho - ur

Há um a - ma - vi - o es - par - so no ar... De on - de vi - zé - ter - au - - ra tan - ta?

Pa - ra um sos - se - go sin - gu - lar Den - tro da noi - te

Variação Original - Diário de Celso
página 2 de 7

The musical score is written in a minor key (three flats) and 3/4 time. It consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Portuguese and are written below the vocal line.

System 1: *Andantino* *mf*
Sas - to no meu vio - lho vi - bear a al - ma pe - na - da de u - ma in - fan - ta

System 2: *Mais vivo*
Que de - fi - zões do mal de u - ma. Ou - ra - do. Dir - tu - ra se ma - gi - ca

System 3: *Animando muito*
gan - ta. Sú - plix, tris - te, a so - lu - ção

System 4:
Den - - - tei - da noi - te

pp *ritard.* *dim.* *ritard.* *ritard.*

Francisco Magalhães - Danças de Valsa
página 3 de 7

1

UFRJ
ESCOLA DE MÚSICA
BIBLIOTECA
ANO 1984 N.º 773

D. JANAÍNA (IV)

Poesia de **MANUEL BANDEIRA** Música de **FRANCISCO MIGNONE**
(1933)

ALEGRE (♩=104) *P*

P e ligando a parte interna da mão esquerda

mp

Do-na Ja-na-i-na Se-rei-a do mar Do-na Ja-na-i-na de maillo ten-car.

Propriedade G. RICORDI e Cia., Editores - Milão
São reservados todos os direitos de reprodução, tradução e transcrição

B. R. 411

2

na - do Do.na Ja.na.i - na Vai se ba - nhar

ligada a parte interna do baixo

mf *p*

mp

Do.na Ja.na.i - na Prince.sa do mar Do.na Ja.na.i - na Tem muitos a -

B.R., 411

3

mores

E' o rei do Con - go E' o rei de Aloan - da

E' o sul-tão dos ma - tos E' São Salavá! Saravá, Saravá!

(ou)

Dona Janaina Rainha do mar!

B.R. 411

DOAÇÃO
Museu Villa Lobos

4

mp

Do-na Ja-ri-na Prince-sa do

mar Dai-me li - cen - ça P'ra eu tam-bem briu -

car No vos - so rei - na - do Sa-ra-vá, Sa-ra-

B.R. 411

The image shows a page of a musical score. At the top center, the number '4' is printed. The score is written on a grand staff with three staves. The top staff is for the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of two flats. It contains the lyrics 'Do-na Ja-ri-na Prince-sa do' and 'Dai-me li - cen - ça P'ra eu tam-bem briu -'. The middle and bottom staves are for piano accompaniment, with a bass clef and a key signature of two flats. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score includes dynamic markings such as 'mp' and 'f', and a triplet of eighth notes in the vocal line. The page number 'B.R. 411' is located at the bottom center.

5

mp *mf* *cresc.*

vál *Sa-ra-vá, Sa-ra - vá!* *Sa-ra-vá, Sa-ra-*

sf *vál*

sempre mais depressa até o fim

reforçando pouco a pouco

muito affrettando e crescendo sempre

B. R. 411

15

Eu que.ro lhe pre . gun . ta. Eu que.ro lhe pre . gun .
Eu tor.no a.lhe pre . gun . tá: Eu tor.no a.lhe pre . gun .

sustentar a nota bem forte

tá: Qua . tro
tá: O que

cen . to boi cor . ren . do Quan.to ra . sto de xa . ra? Fa . ça :
é que os o . io vê Que a mão não po . de pe . ga? De . pres .

Ed. Tupy 266

16

son - ta, ti - ro a pro - va, mo - stre que sa - be so - mã!
si - nha me ar - res - pon - da, li - gei - ro sem ma - gi - nã!

sustentar a nota *bem forte*

f
Ih!
Ih!

Pouco menos movido

Ed. Tupy 256

17

Fa . ça a con.ta, ti . ro a pro.va, de . ste pon.to não me
Ou é o só ou é a lu . a Ou as es . tre . la ou a fu .
fas . to: Be . bes.do da mes . ma a . gua, Co .
ma . ça: Ou é qua' que lo . bi . je . to Tran .
men.do de mes . mo pas . to, Qua . tro
ca . do nu . ma vi . dra . ça Lhe arres .

Ed. Tupy 256

18

ten-to bul cor-ren-do São mil e seis-con-to ras-lo! São
pon-do-de pres-si-nha: Se tem mais pre-gun-ta, fa-ça! Se
mil e seis-con-to ras-lo! Tá il!
tem mais pre-gun-ta, fa-ça! Tá il!

sustentiar a nota

um pouco affrettando

cresc.

D.C.

Para acabar

D.C.

f

Ed. Tupy 266

ALFONSO FASSINA
Versos de
MANOEL BANDEIRA

FRANCISCO MIGNONE
(1943)

Quando o Bem devagar

pp

Musical notation for the piano introduction, featuring a treble and bass clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The piece begins with a piano (pp) dynamic. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, with a triplet of eighth notes in the second measure. The accompaniment consists of chords and single notes in the bass line.

CANTO pp

'Es como um li - rio al - vo e fran - zi - no, na -

Musical notation for the first line of the song. The vocal line (CANTO) is marked piano (pp) and begins with a rest. The piano accompaniment features a series of chords in the bass line, with a piano (p) dynamic marking at the end of the line.

scido ao pôr do sol, a bei - ra d'a - gua, nu - ma paisagem er - ma

Musical notation for the second line of the song. The vocal line continues with a triplet of eighth notes. The piano accompaniment features a series of chords in the bass line, with a piano (p) dynamic marking at the end of the line.

on - de canta - va um si - no A de na - scer in - con - so - ja - vel

Musical notation for the third line of the song. The vocal line continues with a triplet of eighth notes. The piano accompaniment features a series of chords in the bass line, with a piano (p) dynamic marking at the end of the line.

10783

Control exclusivo para todos os países "E. S. Mignone - Edição "A MELÓDIA" - S. Paulo - Brasil
- Registrado na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro -
(Copyright) - by Editorial Mignone Ltda. S. Paulo - Rio de Janeiro - Brasil

ma : goa... A vi . daéamár . ga. O a . mor, um pobra

gô . so... Has de amar e so . frer in . com . prendi . do,

Triste li - rio frá - xi - no, inquie - to, an - sio - so,

Fragile do . lo . ri do...

10783

The musical score consists of four systems, each with a vocal line and piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 2/4. The lyrics are in Portuguese. The piano accompaniment includes dynamic markings such as *ppp*, *mf*, *pp*, and *ppp*. The score ends with a double bar line and a circled number 4.

dedicada a Cristina Maristany

1

VAI, AZULÃO



MANUEL BANDEIRA (1886-1968)

CAMARGO GUARNIERI (1907-1993)

Dolente (♩ = 104)

Dolente (♩ = 104)

p

p

6

Vai, A - zu - llo, A zu - llo, com - pa - nhei - ro, vai! vai
[vai a - zu - 'llo] [a - zu - 'llo kô - pã - 'neu - ru vai] [vai]

6

p

145

Detailed description: The image shows a musical score for the song 'VAI, AZULÃO'. It is in 4/8 time and B-flat major. The tempo is marked 'Dolente' with a quarter note equal to 104 beats. The score is for voice and piano. The piano part features a rhythmic accompaniment of chords and eighth notes. The vocal line begins with the lyrics 'Vai, A - zu - llo, A zu - llo, com - pa - nhei - ro, vai! vai' and includes phonetic transcriptions in brackets below. The score is divided into two systems, each starting at measure 6. The first system includes a 'p' dynamic marking. The second system also includes a 'p' dynamic marking and a '6' measure marker. The page number '145' is located at the bottom right of the score area.

VAI, AZULÃO - Camargo Guarnieri / Manuel Bandeira

2

10

ver mi - nha in - gra - ta, vai, com - pa - nhei - ro, vai!
ver 'mĩ - pũ - 'gra - tũ] [vai kô - pũ - 'nei - ro vai]

14

vai, com - pa - nhei - ro, vai!
[vai kô - pũ - 'nei - ro vai]

18

p Diz que sem e - la o ser - tãõ não é mais ser - tãõ!
[dizis ki - sũt 'e - lã - u ser - 'tũũ nũũ e mais ser - 'tũũ]

146

VAI, AZULÃO - Camargo Guarnieri / Manuel Bandeira

3

22 *mf*

Vai, A - zu - lão! Vai, com - pa - nhei - ro, vai!
[vai a - zu - lão vai kô - pã - 'nei - ru vai]

26 *p*

Vai, A - zu - lão! Vai, com - pa - nhei - ro, vai!
[vai a - zu - lão vai kô - pã - 'nei - ru vai]

30 *p*

Al.
[ai]

celemo colla voce

147

VAI, AZULÃO - Camargo Guarnieri / Manuel Bandeira

4

34

vo-a-zu-lão, vai con-tar, com-pa-nhei-ro, vai! Vai con-
[vo-a-zu-'lão] [vai kô - 'tr kô - pē-'pei-ro vai] [vai kô-

38

tar, com-pa-nhei-ro. Vai, com-pa-nhei-ro, vai!
[tr kô - pē-'pei-ro] [vai kô - pē-'pei-ro vai]

42

Vai, com-pa-nhei-ro, vai! vai!
[vai kô - pē-'pei-ro vai] [vai]

148

BIBLIOTECA NACIONAL
N.º 11333
MELIOTECIA BRAS.

A Ilustre artista Glaua Cigua

Canção do mar

CHANSON DE LA MER
Poesia de
MANUEL BANDEIRA

I.A. CANZONE DEL MARE
Música de
OSCAR LORENZO FERNANDEZ

Allegro agitato

mf

Nas on - das da pra - ia, Nas on - das do
Au bord du ri - ou - ge, Dans le sein des
Nel fos - co splen - do - re, Nel le on - do del

p e misterioso

mar!
flut!
mar!

cresc.

Nas on - das da
Au bord du ri -
Nel fos - co splen -

pra - ia, Nas on - das do mar!
ou - ge, Dans le sein des flut!
do re, Nel le on - do del mar!

Copyright © 1971 by Editora Arthur Napoleão Ltda. - Rio de Janeiro - Brasil
Agências de Sampaio Araújo & Cia. (Casa Arthur Napoleão)
Únicos Distribuidores: Farnal do Brasil - Avenida Piranga 1123 - São Paulo - Brasil
Todos os direitos reservados - Copyright Internacional Asssegurado - Impresso no Brasil

AN - 912

U.F.M.G. - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA
0117730908
NÃO DANIFIQUE ESTA ETIQUETA

2

Quo - ro ser fo - liz
Je - veux e - tre heu - veux
Era - tan - to do - lo - ro

ritard.

Quo - ro me a' fo - gar
Je - veux me noy - er
Mi - vo - glié an - ne - gar

ritard. *dim.*

a tempo

Nas on . das da pra . ia, Quem vem me bei -
Au bord du ri - va . ge, Qui m'em - bra - se -
Dal ciel . loy . na stel . la Mi vie - né a ba -

animando e cresc.

jar? Nas on . das da pra . ia, Quem vem me bei - jar?
ra? Au bord du ri - va . ge, Qui m'em - bra - se - ra?
ciar; Dal ciel . loy . na stel . la Mi vie - né a ba - ciar;

AN - 912
ESCOLA DE MÚSICA DA UFMG - MINISTÉRIO

Un poco più lento

Que ro a es - trel - la d'Al - ya. Ra -
Que ce soit l'a - loi - le Fe -
Pie - to sa so - rel - la - Cha

rit. e morendo

i - nha do Mar
nas du Ma - tin
sa con - zo - lar

1º Tempo

Nas on - das da pra - ia, Nas on - das do
Je veux être heureux, Au sein des flots
E dol. ce il dor - mi - re Più dol. ce il so -

cresc.

mar -
terral
gnar

Nas on - das da
Je veux être heu -
E dol. ce il dor -

cresc.

AN - 912
ESCOLA DE MÚSICA DA UFMA - BIBLIOTECA

4

pra in, Nas on, das do mar!
rens Au sein des flots
mi-re Più dol. ceil so-gnar!

Que ro-es que- cer
Ou bli- er mes
Ca du te son

ritard.

tu do Que ro des can-
pei nes Dor mir à ja-
Vi re Nel fon do del

dim. e morendo

gar
mais
mar

pp *profundo e misterioso* *ppp* *ppp*

AN - 912
ESCOLA DE MÚSICA DA UFMG - BIBLIOTECA

Kátia Santos

A EURICO NOGUEIRA FRANÇA,
QUEM SUGERIU ESTA COMPOSIÇÃO.

VOU-ME EMBORA PRA PASÁRGADA

POEMA: MANUEL BANDEIRA MÚSICA: GUERRO-POIXA

ALLEGRETTO - ca. $\text{♩} = 92$

CANTO

PIANO

ALLEGRETTO - ca. $\text{♩} = 92$

f VOU-ME EMBO-RÁ - PRA - PA - SÁR - GA DA

LA' - SOU-A - MI' - GO-DO - REI LA' - TE - NHÁ - MU - LHER - QUE -

QUE - RO HA - CER MA - GRES - CO - LHE - RO Vou - nem

VO - RA - PRE - PA - SÁR - GA - DA Pou - co rit.

A TEMPO -

Andantino - ca. d=64

mf

Andantino - ca. d=64

RIT.

SÁR - GA - DA A - - GU - BU - NÁ - SOL - FO - LÍ - A - E - N - TEN - CÍ - A - O - U - NO - VEM -

-4-

TEMPO J - (ca. ♩ = 92)

TU - RI DO TÁ - MO - DO - IN - CON - DE - QUÍ - TOS

GUS - TOS - A - NA - A - LU - CA - DO

PA - NHA RA - Í - NHA - E - FAL - SA - DE - MEN - TE

VER - A - SGA - CAN - TRA - PA - REN - TE DA -

NO - RA - DO - C - NUN - CA - TI - VE

E - CO - NO - FA - CI - O

CRIT. POCO A POCO

TEMPO J - (ca. ♩ = 92)

A TEMPO

NOVA - A TEMPO

f

p

acc. rit.

CRIT. POCO A POCO

SE - DO TO - MA - RIA - BIR - RE - DO MAR - E - QUÊ - ZU - LA - TI - RA - CA

SA - DO DEI - TO - RA - BIR - RE - DO RI - O MAU - DI - CÍ - MIA - NÁE - PÁ - OVA PRA - ME - CON - TARE - MÊ

CRESC. Poco A Poco

TO - RIAS QUÊ - N - TEN - TE DE ME NUN - CA VIM - RA ME CO - TAR VOU - ME - EM -

BO - RA PRA - FA - ZER - CA - DA
Poco rit. **Tempo I**

mf rit. **Tempo I**

- 6 -

System 1:
Vocal: *LUNGA* (F) **MOLTO MENO** - CA. $\text{♩} = 66$
Lyrics: *EN TA SACRAM TEM - TU DO E CONTRA CIVIL - CA -*

System 2:
Vocal: *TEM UM PRO DESJO DE GARD DO INTE-DIA-ACORSE - SAU TEM-POLE FO NEATO*
Lyrics: *CAO*

System 3:
Vocal: *MÁTICO TEM ALCA ICI DE A-VEN TA DO TEM TUMTI TU TAO BO*
Lyrics: *SEM RIGOR DE TEMPO -*

System 4:
Vocal: *NI TAV PA-RNA - GEN-TE NA-MO CAR*

System 5:
Vocal: *E -*

Performance Instructions:
- *mp* (mezzo-piano)
- *p* (piano)
- *mp*
- *f* (forte)
- *rit...* (ritardando)
- *DEC-AMPA COM MARCÁ*
- *SEM RIGOR DE TEMPO*

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO

Manuel Bandeira: Poesia e Música
Canções nascidas da obra poética de um escritor brasileiro
Cristiane Hildebrant Netto

