

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS – UEA
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO – ESAT
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES – PPGLA

AGDA YUMY SHIRAYANAGUI DE SOUSA AMARAL

ANÁLISE DO POEMA *DAS CINCO CANÇÕES* DE FRANCISCO MIGNONE

Manaus - AM

2018

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS – UEA
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO – ESAT
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES – PPGLA

AGDA YUMY SHIRAYANAGUI DE SOUSA AMARAL

ANÁLISE DO POEMA *DAS CINCO CANÇÕES* DE FRANCISCO MIGNONE

Dissertação apresentada como requisito parcial
para a obtenção do título de Mestre do Curso de
Mestrado em Letras e Artes, da Universidade do
Estado do Amazonas- UEA.

Orientador: Mário Marques Trilha Neto

Manaus - AM

2018

Catálogo na fonte
Elaboração: *Ana Castelo CRB 11ª - 314*

A479a **Amaral, Agda Yumy Shirayanagui de Souza**
Análise do Poema das Cinco Canções de Francisco Mignone. / Agda
Yumy Shirayanagui de Souza Amaral. – Manaus: UEA, 2018.
294fls.il.:30cm.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, para obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Mario Marques Trilha Neto

1.Canção brasileira 2. Retórica musical 3.Magdalená Lébeis 4.Mário Quintana I. Orientador: Prof. Dr. Mario Marques Trilha Neto. II. Título.

CDU 821

GOVERNO DO ESTADO DO AMAZONAS
UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS

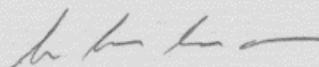
PPGI&A
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES

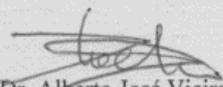


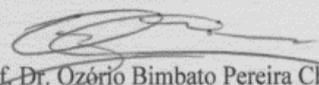
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES

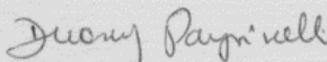
Ata nº 07/2018

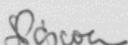
Aos vinte e cinco dias do mês maio do ano de dois mil e dezoito, às quatorze horas, na sala quinhentos e cinco, no quinto andar da Escola Superior de Artes e Turismo da Universidade do Estado do Amazonas, reuniu-se a sétima Comissão de Avaliação de Dissertação de Mestrado em Letras e Artes para arguir a candidata **Agda Yumy Shirayanagui de Sousa Amaral** em sua dissertação. "**Análise do Poema das Cinco Canções de Francisco Mignone**". A Comissão de Avaliação esteve constituída pelos professores Dr. Mário Marques Trilha Neto, presidente da sessão, Dr. Alberto José Vieira Pacheco da Universidade Federal do Rio Janeiro, Dr. Ozório Bimbato Pereira Christovam da Universidade de São Paulo, Dra. Duany Bruna Lima Parpinelli da Universidade do Estado do Amazonas A Comissão de Avaliação **aprovou** a candidata neste requisito parcial e último para obtenção do grau de **Mestre em Letras e Artes**, na área de concentração Representação e Interpretação, linha de pesquisa Arquivo, Memória e Interpretação. Nada mais havendo a constar, o Presidente lavrou a presente ata que vai assinada pelos membros da Comissão de Avaliação e visada pela Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas. Manaus, aos vinte e cinco dias do mês de maio de dois mil e dezoito.


Prof. Dr. Mário Marques Trilha Neto


Prof. Dr. Alberto José Vieira Pacheco


Prof. Dr. Ozório Bimbato Pereira Christovam


Profa. Dra. Duany Bruna Lima Parpinelli

Visto: 
Profa. Dra. Luciane Viana Barros Páscoa
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes



Dissertação de Mestrado de Agda Yumy Shirayanagui de Sousa Amaral

“Análise do Poema das Cinco Canções de Francisco Mignone”

- Aprovado
- Aprovado com Recomendações
- Reprovado

Parecer:

Sugere-se que acate as recomendações e sugestões da banca para a revisão final da dissertação.

Banca Avaliadora:

Prof. Dr. Mário Marques Trilha Neto

Prof. Dr. Alberto José Vieira Pacheco

Prof. Dr. Ozório Bimbato Pereira Christovam

Profa. Dra. Duany Bruna Eima Parpinelli

Dedico este trabalho ao meu Deus, através de quem tudo subsiste, e a minha família como extensão de sua graça sobre minha vida.

AGRADECIMENTOS:

A Deus, pela provisão, sustento e infinitas misericórdias, a Ele tudo é devido. Dele é o primeiro lugar, sempre.

A minha família, meu amado esposo Wagner, e filhos, Walter, Weber e Ana, pelo apoio e participação em minha vida.

A meus pais, a quem devo grande parte da minha formação.

Aos professores da pós-graduação da UEA, em especial ao professor Mário Trilha, por suas orientações.

Á minha igreja, por ser acolhedora e entender esse momento de estudos.

Aos amigos e irmãos, que de alguma forma contribuíram para a finalização deste trabalho.

Aos professores do projeto Col Canto, Duany Bruna Lima Parpinelli e Gabriel Neves Coelho.

A FAPEAM – Fundo de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas, pelo apoio através de bolsa.

“Porque dEle, e por meio dEle, e para Ele são todas as coisas. A Ele, pois, a glória eternamente. Amém!”

Romanos 11.36

LISTA DE FIGURAS

Figura:	Descrição:	Pág:
001	Exemplos de áreas temáticas da <i>inventio, Loci topici</i>	79
002	Capa de <i>Poema das 5 Canções</i> , manuscrito 1	84
003	Capa de <i>Poema das cinco Canções</i> , manuscrito 2	84
004	Uso de palavras em diversas línguas, <i>Canção de Baú</i> comp. 1-5	85
005	Figuras descritivas em <i>Canção da Garoa</i> , comp. 1-10	87
006	Figuras descritivas em <i>Canção da Garoa</i> , comp. 10-19	88
007	Figuras descritivas em <i>Canção da Garoa</i> , comp. 18-23	89
008	Figuras descritivas em <i>Canção da Garoa</i> , comp. 24-28	89
009	Alternância de campo harmônico em <i>Canção da Garoa</i> , comp. 28-32	90
010	Nuances harmônicas em <i>Canção da Garoa</i> , comp. 33-37	91
011	Dinâmicas finais em <i>Canção da Garoa</i> , comp. 38-47	92
012	Figuras de retórica musical em <i>Canção da Garoa</i>	97
013	Figuras de retórica musical em <i>Canção da Garoa</i>	98
014	Figuras de retórica musical em <i>Canção da Garoa</i>	99
015	Manuscrito.1 de <i>Canção da Garoa</i> comp. 15-26	100
016	Manuscrito 2 de <i>Canção da Garoa</i> comp. 15-26	100
017	Manuscrito 1 de <i>Canção da Garoa</i> comp. 36-37	101
018	Manuscrito 1 de <i>Canção da Garoa</i> comp. 38-47	101
019	Manuscrito 2 de <i>Canção da Garoa</i> comp. 36-37	101
020	Manuscrito 2 de <i>Canção da Garoa</i> comp. 38-47	101
021	Descida cromática em <i>Canção da ruazinha desconhecida</i>	103
022	Aspectos da melodia em <i>Canção da ruazinha desconhecida</i>	104
023	Acordes dissonantes em <i>Canção da ruazinha desconhecida</i>	104
024	Aspectos do piano em <i>Canção da ruazinha desconhecida</i>	105
025	Figuras de retórica musical em <i>Canção da ruazinha desconhecida</i>	109
026	Figuras de retórica musical em <i>Canção da ruazinha desconhecida</i>	110
027	Manuscrito1 de <i>Canção da ruazinha desconhecida</i> comp. 1-4	111
028	Manuscrito2 de <i>Canção da ruazinha desconhecida</i> comp. 1-3	111
029	Manuscrito1 de <i>Canção da ruazinha desconhecida</i> comp. 5-12	112

030	Manuscrito2 de <i>Canção da ruazinha desconhecida</i> comp. 4-14	112
031	Manuscrito1 de <i>Canção da ruazinha desconhecida</i> comp. 13-20	113
032	Manuscrito2 de <i>Canção da ruazinha desconhecida</i> comp. 15-22	113
033	Manuscrito1 de <i>Canção da ruazinha desconhecida</i> comp. 21-31	114
034	Manuscrito2 de <i>Canção da ruazinha desconhecida</i> comp. 23-31	115
035	Aspectos descritivos em <i>Canção de Baú</i>	117
036	Aspectos descritivos em <i>Canção de Baú</i>	118
037	Figuras de retórica em <i>Canção de Baú</i>	121
038	Figuras de retórica em <i>Canção de Baú</i>	122
039	Manuscrito 2 de <i>Canção de Baú</i>	123
040	Manuscrito 1 de <i>Canção de Baú</i>	123
041	Manuscrito 1 de <i>Canção de Baú</i>	124
042	Manuscrito 2 de <i>Canção de Baú</i>	124
043	Aspectos analíticos de <i>Canção para uma valsa lenta</i> com. 1-15	126
044	Aspectos analíticos de <i>Canção para uma valsa lenta</i> com. 29-30	127
045	Aspectos analíticos de <i>Canção para uma valsa lenta</i> comp. 62-63	127
046	Figuras de retórica em <i>Canção para uma valsa lenta</i>	131
047	Figuras de retórica em <i>Canção para uma valsa lenta</i>	132
048	Figuras de retórica em <i>Canção para uma valsa lenta</i>	133
049	Figuras de retórica em <i>Canção para uma valsa lenta</i>	134
050	Figuras de retórica em <i>Canção para uma valsa lenta</i>	135
051	Manuscrito1 de <i>Canção para uma valsa lenta</i> com. 22-33	136
052	Manuscrito2 de <i>Canção para uma valsa lenta</i> com. 24-33	136
053	Manuscrito1 de <i>Canção para uma valsa lenta</i> com. 62-66	137
054	Manuscrito2 de <i>Canção para uma valsa lenta</i> com. 59-67	137
055	Manuscrito1 de <i>Canção para uma valsa lenta</i> com. 78-82	138
056	Manuscrito2 de <i>Canção para uma valsa lenta</i> com. 78-82	138
057	Aspectos descritivos em <i>Canção do vento e da chuva</i>	139
058	Aspectos descritivos em <i>Canção do vento e da chuva</i>	140
059	Trecho de <i>Les Cyclopes</i> de Rameau	140
060	Figuras de retórica em <i>Canção do vento e da chuva</i>	143
061	Figuras de retórica em <i>Canção do vento e da chuva</i>	144
062	Figuras de retórica em <i>Canção do vento e da chuva</i>	145

063	Manuscrito 1 de <i>Canção do vento e da chuva</i> com. 6-11	146
064	Manuscrito 2 de <i>Canção do vento e da chuva</i> com. 6-15	146
065	Manuscrito 1 de <i>Canção do vento e da chuva</i> com. 27-28	147
066	Manuscrito 2 de <i>Canção do vento e da chuva</i> com. 29-30	147
067	Manuscrito 1 de <i>Canção do vento e da chuva</i> com. 36-45	148
068	Manuscrito 2 de <i>Canção do vento e da chuva</i> com. 36-41	148
069	Manuscrito 2 de <i>Canção do vento e da chuva</i> com. 42-59	149
070	Manuscrito 1 de <i>Canção do vento e da chuva</i> com. 46-56	150
071	Manuscrito 2 de <i>Canção do vento e da chuva</i> com. 60-66	151
072	Sugestão 1 de prosódia em <i>Canção de Baú</i>	169
073	Sugestão 2 de prosódia em <i>Canção de Baú</i>	169
074	Sugestão 3 de prosódia em <i>Canção de Baú</i>	169
075	<i>Canção da Garoa</i> comp. 38-39	175
076	<i>Canção do Vento e da Chuva</i> comp. 36-38	175
077	<i>Canção do Vento e da Chuva</i> comp. 46-47	175
078	<i>Canção da Garoa</i> comp. 28-29	176
079	<i>Canção de Baú</i> comp. 8-9	176
080	<i>Canção do Vento e da Chuva</i> comp. 1-2	176
081	<i>Canção da ruazinha desconhecida</i> comp. 24 -25	176
082	<i>Canção da Garoa</i> comp. 33-36	177
083	<i>Canção da ruazinha desconhecida</i> comp. 12-14	177
084	<i>Canção para uma valsa lenta</i> comp. 29-30	177
085	<i>Canção para uma valsa lenta</i> comp. 62-63	177
086	<i>Canção do Vento e da Chuva</i> comp. 6-7	177
087	<i>Canção do Vento e da Chuva</i> comp. 43-45	178
088	<i>Canção de Baú</i> comp. 1-3	178
089	<i>Canção para uma valsa lenta</i> comp. 1-4	178
090	<i>Canção de Baú</i> comp. 24-25	178
091	Manuscrito de <i>Temperando</i> , com 26-27	179
092	<i>Canção da Garoa</i> comp.2	179
093	<i>Canção do vento e da chuva</i> comp. 46-49	179
094	Fragmento Impressionista em <i>Temperando</i> comp. 30-31	180
095	<i>Canção do Vento e da Chuva</i> comp. 7-20	180

096	Fragmento Expressionista em <i>Temperando</i> comp. 12	180
097	Fragmento Expressionista <i>Canção de Baú</i> comp. 10-13	180
098	Trecho denso em <i>Temperando</i> comp. 18-19	181
099	Trecho pouco denso em <i>Temperando</i> comp. 33	181
100	Trecho denso em <i>Canção do Vento e da Chuva</i> comp. 36-40	181
101	Trecho pouco denso em <i>Canção do Vento e da Chuva</i> comp. 7-15	181
102	<i>Sonata n°4</i> , I Andamento, com 48	182
103	<i>Canção da ruazinha desconhecida</i> comp. 3-4	182
104	<i>Canção da ruazinha desconhecida</i> comp. 6-8	182
105	<i>Canção de Baú</i> comp. 19-20	183
106	<i>Canção da Garoa</i> comp.24-28	183
107	<i>Valsa de esquina n° 7</i> , compassos 1 a 11	183
108	<i>Canção para uma valsa lenta</i> comp. 1-4	184
109	<i>Valsa de esquina n° 7</i> , compassos 86-87	184
110	<i>Canção para uma valsa lenta</i> comp. 24-25	184
111	<i>Canção para uma valsa lenta</i> comp. 28	184
112	<i>Valsa de esquina n°7</i> , com8passos 28-31	184
113	<i>Canção para uma valsa lenta</i> comp. 11-14	185
114	Pontos de observação do pianista em <i>Canção da Garoa</i>	187
115	Pontos de observação do pianista em <i>Canção da Garoa</i>	188
116	Pontos de observação do pianista em <i>Canção da Garoa</i>	189
117	Pontos de observação do pianista em <i>Canção da ruazinha desconhecida</i>	190
118	Pontos de observação do pianista em <i>Canção da ruazinha desconhecida</i>	191
119	Pontos de observação do pianista em <i>Canção de baú</i>	192
120	Pontos de observação do pianista em <i>Canção de baú</i>	193
121	Pontos de observação do pianista em <i>Canção para uma valsa lenta</i>	195
122	Pontos de observação do pianista em <i>Canção para uma valsa lenta</i>	195
123	Pontos de observação do pianista em <i>Canção do vento e da chuva</i>	196
124	Pontos de observação do pianista em <i>Canção para uma valsa lenta</i>	197
125	Pontos de observação do pianista em <i>Canção para uma valsa lenta</i>	198
126	Pontos de observação do pianista em <i>Canção para uma valsa lenta</i>	199
127	Pontos de observação do pianista em <i>Canção para uma valsa lenta</i>	200

LISTA DE TABELAS

Tabela:	Descrição:	Pág.:
01	Partes do <i>logos</i>	78
02	Partes da <i>dispositio</i>	81
03	Características gerais do <i>Poema das Cinco Canções</i>	86
04	Sugestão de <i>Dispositio em Canção da Garoa</i>	94
05	Sugestão de <i>Dispositio em Canção da ruazinha desconhecida</i>	106
06	Sugestão de <i>Dispositio em Canção de baú</i>	119
07	Sugestão de <i>Dispositio em Canção para uma valsa lenta</i>	129
08	Sugestão de <i>Dispositio em Canção para uma valsa lentado vento e da chuva</i>	141

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	18
1. TRAÇOS BIOGRÁFICOS	21
1.1. Trajetória	21
1.1.1. Chico Bororó	43
1.1.2. Consolidação da obra composicional	49
1.1.3. Mignone e a canção	51
1.2. Mário Quintana	60
1.2.1. O homem	60
1.2.2. O poeta	61
1.2.3. A obra	64
1.3. Magdalena Lébeis	68
2. POEMA DAS CINCO CANÇÕES	72
2.1. Procedimentos analíticos	72
2.2. Análises	84
2.2.1. Canção da garoa	86
2.2.2. Canção da ruazinha desconhecida	102
2.2.3. Canção de baú	115
2.2.4. Canção para uma valsa lenta	125
2.2.5. Canção do vento e da chuva	138
3. CONSIDERAÇÕES INTERPRETATIVAS	152
3.1. Canto	152
3.1.1. Português cantado	152
3.1.2. Estética vocal em Mignone	155
3.1.3. Questões de interpretação vocal no poema 5 canções	165
3.1.3.1. Canção da garoa	165
3.1.3.2. Canção da ruazinha desconhecida	167
3.1.3.3. Canção de baú	168
3.1.3.4. Canção para uma valsa lenta	169
3.1.3.5. Canção do vento e da chuva	171
3.2. Piano	172
3.2.1. Canção da garoa	185

3.2.2. Canção da ruazinha desconhecida	190
3.2.3. Canção de baú	192
3.2.4. Canção para uma valsa lenta	194
3.2.5. Canção do vento e da chuva	196
Considerações finais	202
BIBLIOGRAFIA	204
ANEXO 1 – MANUSCRITOS ORIGINAIS	212
ANEXO 2 – EDIÇÃO DO MANUSCRITO 1	244
ANEXO 3 - ICONOGRAFIAS	260
ANEXO 4 – GRAVAÇÃO DO MANUSCRITO 2 (CD)	Anexo

RESUMO

AMARAL, Agda Yumy S. S. *Análise do Poema das cinco canções de Francisco Mignone*.

Manaus: UEA, 2018 (Dissertação de Mestrado em Letras e Artes)

Este trabalho tem como principal objetivo realizar um estudo retórico interpretativo de *Poema das cinco canções* de Francisco Mignone. Visa a pesquisa e a divulgação da canção de câmara brasileira e de um de seus mais significativos representantes, Francisco Mignone, e um vislumbre da pessoa e obra de Mário Quintana, e da cantora Magdalena Lébeis. A fim de introduzir e contextualizar este trabalho, realizou-se um levantamento biográfico e histórico da vida do compositor fundamentado pela bibliografia já existente. Neste estudo, cuja abordagem é ontológica, procurar-se-á trazer uma análise retórica como um dos subsídios investigativos, bem como os elementos técnicos e composicionais utilizados por Mignone neste ciclo de canções. A conclusão deste trabalho reúne as informações obtidas por meio das análises, identificando a linguagem musical do autor, a interação da obra pelos intérpretes, cantor e pianista, procurando destacar os afetos evocados na mesma e pontos de observância técnica ou comparativa.

Palavras-chave: Mignone; Quintana; Magdalena Lébeis; canção brasileira; retórica musical

ABSTRACT

AMARAL, Agda Yumy S. S. *Analysis of the Poem of the five songs of Francisco Mignone*. Manaus: UEA, 2018 (Master's Dissertation in Arts and Letters)

This work has as main objective to realize a interpretative rhetorical study, of Poem of the five songs of Francisco Mignone. It aims at the search and dissemination of the Brazilian chamber music and one of its most important representatives, Francisco Mignone, and a glimpse of the person and work of Mário Quintana, and the singer Magdalena Lébeis. In order to introduce and contextualize this work, a biographical and historical survey of the composer's life was carried out based on the existing bibliography. In this study, whose approach is ontological, we will try to bring a rhetorical analysis as one of the investigative subsidies, as well as the technical and compositional elements used by Mignone in this cycle of songs. The conclusion of this work brings together the information obtained through the analysis, identifying the author's musical language, the interaction of the work by the performers, singer and pianist, seeking to highlight the affections evoked in it and points of technical or comparative observance.

Keywords: Mignone; Quintana; Magdalena Lébeis; brazilian song; musical rhetoric

INTRODUÇÃO

Francisco Mignone, renomado compositor brasileiro, é conhecido sobretudo por sua obra pianística e orquestral, porém, ao analisar o conteúdo total de sua obra, observamos o volume considerável de canções. Em vista dessa quantidade, pouco se fala ou estuda sobre sua obra vocal, sendo assim, a abordagem interpretativa de sua obra vocal seria bastante útil ao início das pesquisas.

Alguns trabalhos sobre a obra pianística e orquestral de Mignone, têm sido desenvolvidos, dentre estes destacamos os de Maria Helena Coelho Andrade (1984), com a dissertação *Da compreensão e interpretação de uma peça inédita de Francisco Mignone através do Conhecimento das características composicionais do autor*, que aborda a construção da *Seguida*, obra composta para esta análise de Andrade, que a compara com outras obras de Francisco Mignone; José Eduardo Martins (1990) com o artigo *A pianística Multifacetada de Francisco Mignone*, no qual descreve vários aspectos da escrita de Mignone para piano; Andréia Miranda de Moraes Nascimento (2007), com a dissertação *Mignone e as Valsas Seresteiras*, na qual realiza um estudo analítico interpretativo e pedagógico das *12 Valsas de Esquina*; Fernando César Cunha Vilela dos Reis (2010), que escreveu sua tese, *O idiomático de Francisco Mignone nas 12 valsas de esquina e 12 valsas-choro*, abordando a linguagem composicional de Mignone, um guia interpretativo e uma análise estrutural dessas obras; José D'Assunção Barros (2013) com o artigo *Francisco Mignone e sua obra orquestral nacionalista*, no qual apresenta uma perspectiva panorâmica e uma discussão sobre a obra musical orquestral de Francisco Mignone, considerando-a do ponto de vista de sua possível divisão em fases. Sobre a época em que assinava como Chico Bororó, apelido de Mignone na época de sua escrita popular, Arnaldo D. Contier (1997), com o artigo *Chico Bororó Mignone*, no qual propõe analisar a construção de uma memória sobre o popular, o italiano e o brasileiro na obra de Francisco Mignone no contexto das tendências modernistas dos anos 1920 e 1930.

Quanto às pesquisas das canções de Mignone, o trabalho de Gisele Pires de Oliveira (2005), *Quatro Líricas (1938) de Francisco Mignone com Texto de Manuel Bandeira: Música, poesia e performance*, em cujo conteúdo a autora dispõe material, para pianistas acompanhadores, a fim de auxiliá-los na tomada de decisões interpretativas; e em andamento, o trabalho da pianista Eliara Purgina, *25 canções de Francisco Mignone*, no qual abordará o acompanhamento dessas 25 canções, incluindo uma breve análise e gravação da parte do piano

para servir de acompanhamento aos cantores. Ambas, tratam do piano, que se torna o objeto principal dessas pesquisas.

Nessas pesquisas supracitadas a canção de câmara brasileira, é abordada como elemento de relevância para os fins propostos pelos autores, visto que há nelas peculiaridades intrínsecas ao gênero canção e relativas ao “ser brasileira”

A especificidade do gênero musical “canção” e a crescente importância histórica do papel do acompanhamento tornam ainda mais necessário o aprofundamento da pesquisa sobre a canção de câmara brasileira (OLIVEIRA, 2005, p.9).

A escolha de *Poema de 5 canções*, dentre tantas outras obras vocais de Mignone, se deu pela admiração da obra poética de Quintana, que apresenta seu bom humor e aproximação com o público, principalmente o infantil, fazem desse poeta gaúcho, objeto de simpatia. Este ciclo de canções de Mignone reflete o apreço que tinha por escrevê-las, sobretudo sobre textos poéticos, o que fazia costumeiramente. Esta observação é facilmente notada em outros ciclos de Mignone como: *Seis Líricas*, com texto de Yde Schloenbach Blumenschein (1882 – 1963), *Sete líricas*, com texto de Omar Khayyám (1048 – 1131), *Quatro líricas*, com texto de Manoel Bandeira (1886 – 1968), exemplificando esse gosto do compositor por musicar poesias perfazendo alguns ciclos dentro de sua obra.

Este trabalho procurará trazer uma abordagem ontológica, alinhavando o estudo retórico, análise poética e musical à pesquisa histórico biográfica. Para tanto foi necessário um levantamento da bibliografia, que combinada com os diversos saberes e experimentos prévios e adquiridos ao longo do desenvolvimento desta pesquisa, geraram os subsídios elencados neste trabalho, os quais visam contribuir para a experiência interpretativa desse ciclo de canções.

A relevância desta dissertação, se faz pela hodierna pesquisa sobre a canção de câmara brasileira, e com isso, auxilia na divulgação e investigação da mesma na pessoa de Francisco Mignone, que configura significativa representação do gênero, devido a sua vasta e diversificada obra nesse gênero musical. Outra questão relevante é a inclusão da retórica como subsídio analítico da música moderna que, mostra um aspecto interessante sobre a escrita musical que não se limita a formas e épocas e por isso, será testado neste ciclo de canções de Francisco Mignone.

Os temas abordados não se limitam ao *Poema das 5 canções*, fazendo desta pesquisa um ponto de partida para novos investigadores que se interessarem por Mignone, Quintana, canção de câmara brasileira, ou retórica musical. Ao final desta estão anexados os manuscritos

originais, uma edição do manuscrito 1, e cópia da gravação do manuscrito 2 feita em 1966 por Francisco Mignone e a cantora Glória Queiroz (1930 -).

1. TRAÇOS BIOGRÁFICOS

“A minha música deverá ser cada dia mais refinada como técnica, mais clara, franca facilmente compreensível para maioria... muitas vezes soçobrare¹[sic], mas o que importa é viver! Viver trágica, mas elevadamente em meu destino de artista criador. E se² fracassar, depois do fracasso, dizer sabiamente: Um a zero. Perdi a partida.”. (MIGNONE, 1947 p.40).

Nascido na cidade de São Paulo em 3 de setembro de 1897 e filho de imigrantes italianos, Francisco de Paula Mignone foi um dos grandes ícones da música brasileira (MARIZ 1997, p.11). Ao longo de sua vida exerceu várias atividades musicais, dentre estas as de pianista, professor, flautista e destacadamente de compositor e regente. (REIS, 2010, p.5).

1.1. Trajetória

A Revolução Francesa trouxe impactos na história de todo o continente europeu. Dentre estes a liberdade de migrar e mudar de residência, favorecendo as viagens transoceânicas. Este fato colaborou com a ida de vários europeus às Américas nos séculos XIX e XX. Da mesma forma que houve uma movimentação entre países, também ocorreu um fluxo populacional do interior para as capitais (FAUSTO, 2007, p.104), com isso as principais cidades brasileiras recebiam muitos imigrantes que vinham ao Brasil com o sonho de fazer a América (DELGADO, 2008, p.15).

Com o fim da escravidão e a conseqüente desorganização momentânea do sistema de mão de obra, uma série de esforços foi feita no sentido de atrair imigrantes, sobretudo europeus, para o Brasil. A experiência vinha da época do Império, mas no contexto da Primeira República seria incrementada. Contando com a concorrência de países como Argentina, Cuba, México e Estados Unidos da América, o governo brasileiro teve que se esmerar para vender a ideia do “paraíso terreal”. Grandemente destinado ao campo — à formação de núcleos coloniais oficiais nos estados do Sul e em especial às fazendas de café na Região Sudeste —, esse contingente de imigrantes acabaria absorvido pela dinâmica das cidades que cresciam e ofereciam empregos e serviços. Enganados por uma propaganda ilusória, poloneses, alemães, espanhóis, italianos, portugueses e, mais tarde (a partir dos últimos anos da década de 1910), japoneses foram tomados por uma febre imigratória. O mito da abundância dos trópicos casou-se bem com uma Europa que expelia sua população pobre e seus pequenos proprietários endividados. Por fim, o considerável aumento populacional em escala mundial, coadunado com a melhoria dos transportes, acabou por colocar à disposição grandes grupos de camponeses desempregados. Estima-se que mais de 50 milhões de europeus abandonaram seu continente de origem em busca da tão desejada “liberdade”, que vinha sob a forma de propriedade e emprego (SCHWARCZ e STARLING 2015, p.268).

¹ Originalmente “sossobrarei”.

² Originalmente “si”.

Vindo da Itália, da região de Salerno para São Paulo, Alfério Mignone, pai de Francisco Mignone, era músico, tocava violino, flauta transversal, piano, e foi o responsável por despertar-lhe o interesse pela música, sendo, portanto, seu primeiro professor de flauta transversal, e dando-lhe noções de violoncelo e piano. As orquestras e conjuntos musicais eram raros naquela época e, para se ter a chance de fazer parte de alguns deles, era necessário, quiçá obrigatório, conhecer todos os instrumentos (KIEFER 1983, p.10). Na mesma época, ainda bem cedo, Alfério Mignone, também incutiu em seu filho o gosto por espetáculos, levando-o às casas noturnas, nas quais trabalhava como músico, o que rendeu a Francisco Mignone bons contatos para o futuro, como o, então, subprocurador geral, José de Freitas Valle (1870 - 1958), que mais tarde seria Senador e se tornaria seu pai artístico (MIGNONE in MARIZ 1997 p.45).

Aos 12 anos, Francisco Mignone começou a estudar harmonia com o professor Savino de Benedictis³ (1883-1971), que foi um dos organizadores do importante Centro Musical Carlos Gomes⁴, órgão que teve por finalidade melhorar as condições morais e econômicas dos músicos, estabelecer tabelas de honorários, criar um fundo de reserva para o benefício dos membros, além de promover espetáculos para criar patrimônio (BESSA, 2012, p.139).

O pianista Sílvio Motto⁵ (fl.1910) por sua vez, foi professor de Francisco dos oito anos de idade até seu ingresso, aos quinze anos, no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Lugar onde frequentou as classes de piano, harmonia, contraponto e composição, sendo a última com o professor Agostino Cantu (1878 – 1943). Foi nessa mesma instituição que estudou flauta, instrumento que chegou a tocar com perfeição, tendo seu próprio pai como professor. Formou-se em 1917, após quatro anos de estudo, diplomando-se em piano, flauta e composição. Luigi Chiaffarelli⁶ (1856 - 1923), pai de sua futura esposa, também participou de sua formação dando-lhe aulas de harmonia. (MARIZ, 1997, p.11)

³ Chegou ao Brasil por volta dos vinte anos, depois de estudar contraponto, fuga e composição com o organista e compositor italiano Gaetano Foschini. Na cidade de São Paulo, exerceu importante atividade docente, fazendo parte do primeiro grupo de professores do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, da Academia Musical de São Paulo, da qual foi fundador; do Instituto Musical Carlos Gomes, do Conservatório Carlos Gomes, entre outros. Também atuou como Compositor. (MARCONDES, 1977, p.92).

⁴ Ao Lado de Benedictis, participaram da fundação do centro, entre outros músicos, Memore Peracchi (pai do futuro maestro da Rádio Nacional, Leo Peracchi), Alfredo Corazza, Ozronzio Pastore, Humberto Travaglia e Giacomo di Franco [...] os irmãos Alfredo, Américo e Armando Belardi (esse último, presidente da entidade por mais de um mandato) e Alfério Mignone (flautista professor do Conservatório Dramático Musical, pai do futuro compositor Francisco Mignone e dono da Casa Mignon, que comercializava partituras) (BESSA, 2012, p.140).

⁵ Sílvio Motto era de origem toscana diplomado na escola de Rosati em Roma. (IDEM, p.10). Consta na lista de Italianos que compunham os docentes do Conservatório Dramático de São Paulo em 1923. (CENNI 2003, p.443)

⁶ Concertista italiano e fundador em São Paulo de uma escola de piano que marcou época. Estudou na Bologna com Gustavo Tofano, aperfeiçoou-se no Conservatório de Stuttgart na Alemanha e iniciou a carreira de

Para ajudar no custeio de seus estudos e na manutenção de sua casa, Mignone participou desde sua adolescência de pequenas orquestras e conjuntos musicais em bailes e nos cinemas de São Paulo, atuando como pianista, flautista e regente. Tocava, também, flauta nos grupos seresteiros⁷, foi acompanhador de cantores e violinistas no decorrer de sua vida (REIS, 2010, p.5). Gostava de ler as partes dos outros instrumentos nos intervalos dos ensaios e, por ser autodidata, isto lhe proporcionou o aprendizado de orquestração. Nesta época, passou a escrever arranjos para essas orquestras, aplicando, assim, os conhecimentos adquiridos. Esse feito alimentou sua curiosidade e seu interesse criativo e mais tarde lhe rendeu várias obras orquestrais. Também estudou estética e acústica, disciplinas em que contou com o auxílio de Mário de Andrade (1893 – 1945), sendo eles colegas graduados da mesma turma de piano. (MIGNONE 1947, p.4). Ainda na juventude, frequentou rodas de intelectuais incentivado pelo Senador Freitas Valle, que sempre promovia esses encontros na Villa Kyrial⁸.

A carreira de compositor de Francisco Mignone foi iniciada cedo, escrevendo melodias populares, como por exemplo: foxtrote, maxixe, *one-step*, samba, cateretê, tango, valsas e canção sertaneja; as quais assinava com o pseudônimo de Chico Bororó. Sua primeira obra para piano solo foi *Danse du paysan* (1912) (PERPÉTUO, in. COELHO. 2015, p.36), escrita quando tinha apenas 15 anos. O pseudônimo “Chico Bororó” foi sugerido por Antonio di Franco⁹ (fl.1913), segundo impressor de suas obras.

Em 1914, é premiado com o segundo lugar no concurso promovido pela revista *A Cigarra* e a editora Casa Levy, com a valsa *Manon* e o tango *Não se impressione*. No mesmo ano, ganhou o primeiro lugar com *Romance em Lá Maior*, obra de cunho erudito.

Como pianista, teve sua primeira atividade significativa em 1918 ao executar o primeiro movimento do concerto para piano e orquestra de Edvard Hagerup Grieg (1843 – 1907) no Teatro Municipal de São Paulo. Nesse mesmo evento apresentou várias de suas composições, o *1º Movimento da Sonata em Sol Maior* (1916) para violino e piano, *Alma adorada* (1918) para tenor e orquestra, *Farândola das Horas* (1918) para soprano e orquestra,

concertista. Foi professor na Suíça (1882), em 1883 veio para o Brasil a convite de cafeicultores de Rio Claro. Em 1906 participou da fundação do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (BESSA, 2012, p.141).

⁷ Esse contato com grupos seresteiros, que executavam e improvisavam valsas e choros, juntamente com as composições populares contribuíram para o caráter nacionalista de suas obras eruditas (REIS, 2010, p.6).

⁸*Villa Kyrial*, assim foi chamada a moradia de Freitas Valle, que foi incentivador da cultura paulistana nas duas primeiras décadas do séc. XX. Impactou São Paulo no período da *belle époque* promovendo conferências, reuniões, festas, concursos, exposições e serões. (SALIBA, 2001, p.303).

⁹ Dono da Casa Di Franco, começou a imprimir músicas em sua oficina própria a partir de 1913 (BESSA, 2012, p.179).

Andante (1918) para violino e orquestra, *Romanza em Sol Maior* (1917) para orquestra, o poema sinfônico *Caramuru* (1917) e a *Suíte campestre* (1918). Devido ao grande êxito desse concerto, a comissão do Pensionato Artístico¹⁰, estabelecido pelo governo de São Paulo, o premiou com bolsa de estudos na Europa, para a qual o Senador Freitas Valle o indicou. (KIEFER 1983, p.14).

Em 1919, antes de embarcar para a Europa, no seu concerto de despedida, Mignone incluiu no programa a obra *Paráfrase sobre o Hino dos Cavalheiros da Kyrial*, sobre a peça musical de Freitas Vale *Hino dos Cavalheiros da Kyrial*, cujo título se referia aos frequentadores de sua residência Vila Kyrial. Em 1920, beneficiando-se da bolsa, viajou para Milão onde estudou composição, harmonia e contraponto, no Conservatório Giuseppe Verdi, com Vincenzo Ferroni (1858 – 1934), que também foi professor de Alexandre Levy (1864 – 1892) em Paris. Ferroni era de escola francesa, estudou com Massenet (1842 - 1912) no conservatório de Paris e adotava esta escola para ensinar seus alunos. Mignone estudou com ele dois dos nove anos que passou na Europa. Essa influência francesa “explica os acentos franceses que depois ficaram perceptíveis na música de Mignone” (MARIZ 1983, p.185). Em *A parte do Anjo* (1947), Liddy Chiaffarelli¹¹ (1891 – 1962) cita que os estudos de Mignone se basearam nos tratados de Auguste Savard (1814 - 1881) para harmonia e Théodore Dubois (1837 – 1924) para contraponto e fuga (MIGNONE 1947, p.70), confirmando esta tendência francesa nos estudos de Mignone.

Durante este período o Brasil passava por mudanças de ordem política, econômica, social e cultural, que foram primordiais para o futuro do país e duraram cerca de três décadas, a partir da década de 20 à de 40. Esse momento de crise explica os acontecimentos do primeiro e segundo decênio do século, quando já se notava esse movimento artístico crescente e as atividades editoriais de Alfério Mignone, as quais fizeram parte da adolescência de Mignone.

No plano econômico, são apontadas: a crise do setor agrícola, no que tange à exportação dos produtos; a aceleração do processo de industrialização e de urbanização bem como a crescente intromissão estatal em setores fundamentais da economia; do ponto de vista social consolidam-se a classe operária, o corpo de empresários industriais e expandem-se campos profissionais que exigem formação superior. Nesse ritmo há que se contabilizar também o crescimento do número de técnicos especializados e o crescimento de pessoal administrativo nos setores público

¹⁰ Foi uma instituição criada em 22 de abril de 1912, através do decreto n. 2.234, pelo Governo paulista. Concedia bolsa de estudo no exterior aos artistas que mostrassem dote excepcional. (SÃO PAULO, 1912).

¹¹ Elisa Hedwig Carolina Mankel Chiaffarelli Mignone, foi a primeira esposa de Francisco Mignone, fez parte do pioneirismo da pedagogia musical no Brasil, iniciou trabalhos de musicalização infantil com preparação de professores que atuariam nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo. (ROCHA, 2010 p.147)

e privado. No âmbito político a literatura específica inventaria as revoltas militares, a já aludida decadência da oligarquia agrária, a abertura de partidos políticos novos e a expansão do aparelhamento estatal. Pelo lado cultural, além da expansão dos cursos de formação superior e da rede de instituições culturais públicas, há que se sublinhar o surto de atividades editoriais e a expansão do mercado de atividades artísticas ligados à música popular (BRAGA, 2002, p.134).

Mignone passou a década de 1920 na Europa. Enquanto esteve lá, acompanhou acontecimentos de relevância para a comunidade musical da Europa do séc. XX, como, por exemplo, a estreia do *Le Sacré du Printemps* de Igor Stravinsky (1882 – 1971) em Paris. Mignone tentou aproveitar seu tempo em Milão de todas as formas, sempre procurava assistir aos ensaios do famoso maestro Arturo Toscanini (1897 – 1951), que estava regendo no teatro da cidade. Tal era seu interesse pela regência que em uma dessas oportunidades em que assistia ao ensaio da orquestra, às escondidas, Mignone foi surpreendido escondido numa caixa de violoncelo, pois Toscanini não gostava que pessoas de fora do ensaio o assistissem (REIS, 2012, p.7).

Em 1921, sob a orientação de Vincenzo Ferroni, Francisco Mignone escreveu sua primeira ópera *O Contratador de Diamantes*. Essa ópera, de três atos, foi baseada em um momento histórico do Brasil colonial ocorrido em Minas Gerais e, também, no libreto de Gerolamo Bottoni (fl.1921). A *Congada*, peça de bailado do segundo ato, ficou célebre, ganhando, mais tarde, arranjos para piano solo e a quatro mãos. Em 1923, Richard Strauss (1864 – 1949) escolheu-a dentre outras peças incluindo-a como parte do repertório executado pela Orquestra Filarmônica de Viena que passou, em *tournee* pela América do Sul, naquele ano. A ópera completa foi encenada em 20 de setembro de 1924, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, dirigida pelo Maestro Emil Cooper (1877 - 1960) (IDEM, p.8).

O sucesso fez com que escrevesse a ópera *L'Innocente* (1927), enquanto vivia na Espanha, período entre 1927 e 1928. Essa ópera foi composta com libreto em italiano de Arturo Rossatto (fl. 1920), baseada na novela de Concha Espina (1869 – 1955), estreada em 1928 sob a regência de Túlio Serafim (1878 - 1968) no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, momento em que, elogiado pela crítica por sua obra vigorosa, densidade sinfônica, e ambientação da história, Mignone foi apontado como sucessor de Carlos Gomes (MARIZ 1983 p. 185).

É interessante saber-se que até o ano de 1926, no Brasil, as grandes temporadas oficiais de ópera lírica eram confiadas a conjuntos de artistas italianos que cantavam no idioma deles. A orquestra, contratada na Itália, vinha acompanhada de grupo de coristas, maestros e regentes. [...]. As temporadas, portanto, eram prevalentemente, de

óperas italianas. Daí as óperas de Francisco Mignone serem cantadas no doce idioma de Dante. (MIGNONE 1947, p.72).

Quando ouviu *L'Innocente*, com texto e estilo italianizados, Mário de Andrade, ferrenho defensor de uma música nacionalista, criticou Mignone e o convocou ao nacionalismo:

E é muito doloroso no momento decisivo de normalização étnica em que estamos, ver um artista nacional se perder em tentativas inúteis. Porque em música italiana, Francisco Mignone será mais um, numa escola brilhante, rica, numerosa, que ele não aumenta. Aqui ele será um valor imprescindível. Mas com o *Inocente* ele é mais um na escola italiana. No tempo de Carlos Gomes inda *O Inocente* teria de ser contado como manifestação brasileira de arte. Porque então não tínhamos base nacional definitivada, nem mesmo na música popular, que se debatia entre a habanera cubana e a roda portuguesa. Hoje não. Possuímos música popular original. E as circunstâncias históricas do momento, em que os valores nacionais que contam em música, Vila Lobos, Lourenço Fernandez, Luciano Gallet, Camargo Guarnieri e outros, pelem entre achados e enganos, pra oferecer ao país uma tradição artística nacional, não permitem mais que *O Inocente* seja contado como representação brasileira. (ANDRADE, 1934, p.262).

Mário de Andrade mantinha seus ideais modernistas do nacionalismo bem evidentes em sua crítica, esta fez o papel a que foi destinada: favoreceu o afloramento das ideias de uma música nacional em Francisco Mignone, que passou a buscar nos ritmos e melodias de gosto popular, de sua juventude, a matéria prima de sua obra nacionalista. Mais tarde, em sua maturidade, já trataria desses episódios, em que era o alvo de críticas, com certo humor, pois Andrade seria seu melhor amigo e incentivador. Agora, Mignone, com uma obra nacionalista consolidada olharia para esta fase como um momento de afirmação em sua escrita.

Em 1929, após nove anos na Europa, Mignone mudou-se definitivamente para o Brasil. Os últimos dois anos foram em andanças pela Espanha, as quais, suscitaram algumas obras inspiradas naquele país, a *Suíte asturiana* é exemplo disso. Nessa época também atuou como acompanhador do tenor Miguel Fleta (1897 – 1938) (KIEFER 1983, p.15).

No Brasil, as eleições presidenciais, em 1930, levaram o povo para as ruas. Desde 1910, não se presenciava uma eleição tão disputada mesmo que o público eleitor tivesse que ser adulto, do sexo masculino, e alfabetizado, o que correspondia a apenas 5,6% da população (SCHWARCZ e STARLING 2015, p.292)

A campanha foi para as ruas, espalhou-se pelo país e mobilizou a população em grandes comícios — ou “meetings”, na expressão da época. E obrigou a nação a encarar o debate não apenas sobre os procedimentos e as regras da sucessão presidencial, mas sobre as práticas do regime republicano: o valor da igualdade social, o exercício da cidadania e o modo como essas práticas são incorporadas à República.

A eleição de 1930 capturou o sentimento do fim de uma era. O equilíbrio político que fragmentou a distribuição do poder através de um arranjo não escrito entre o governo federal e as elites regionais — a Política dos Governadores — foi rompido pelo próprio presidente da República, Washington Luís. Ninguém esperava que ele insistisse na candidatura de Júlio Prestes, presidente de São Paulo, à sua sucessão, pondo fim à alternância de mineiros e paulistas na condução da política nacional. (SCHWARCZ e STARLING 2015, p.292).

A nação brasileira viveu momentos de crise financeira e política, marcados pela desvalorização do “mil-réis” (FAUSTO 2007, p.28) o que causou uma tensão, pela instabilidade nas articulações econômicas internacionais, e pelo contínuo rearranjo político característico desse período. (IDEM p.36). O descontentamento da população em meio à crise econômica e política desencadeou em outubro de 1930, a revolta civil e militar. “A ação armada teve desfecho simultâneo em Minas e no Rio Grande do Sul, e com algumas horas de atraso eclodiu na Paraíba” (SCHWARCZ e STARLING 2015, p.298). Minas mostrava resistência à ação enquanto na Paraíba “a Aliança Liberal desfechou a ofensiva sobre os demais estados do Nordeste.”. (IDEM, p.299). As chuvas no sul do país dificultaram as operações militares, esperava-se uma definição política.

Podia até ser uma decisão sensata, mas o militarismo estava exacerbado e o sentimento geral era de que o país vivia um enorme anticlímax.

[...]

Em 3 de novembro, a Junta Governativa Provisória, formada por dois generais — Augusto Tasso Fragoso e João de Deus Mena Barreto — e um contra-almirante — José Isaias de Noronha —, entregou o poder a Getúlio Vargas. A Primeira República estava encerrada, e a Revolução de 1930, como a rebelião ficou conhecida, tornou-se um marco decisivo para os historiadores — menos pelo movimento em si e mais pelos resultados que produziu, nos anos seguintes, na economia, na política, na sociedade e na cultura, os quais transformaram radicalmente a história do país. (IDEM pp.299).

Getúlio se tornou chefe do Governo Provisório. O clima de tensão constante atravessou alguns anos.

O Brasil vivia um momento altamente suscetível a manifestações políticas, com greves, descontentamento nas Forças Armadas, movimentos reivindicatórios de todo tipo, e constantes enfrentamentos ferrenhos acontecendo nas ruas entre integralistas e partidários da Aliança Nacional Libertadora. No Catete, preocupado com a conjuntura e assustado com a rapidez do crescimento da ANL, Vargas aguardava a ocasião propícia para intervir. (SCHWARCZ e STARLING 2015, pp. 307)

Nesse clima de tensão política e econômica, Mignone, recém-chegado ao Brasil, tentou se reestabelecer. Assim que retornou, assumiu a cadeira de professor de harmonia do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, nesse ínterim, reencontrou-se com Mário de

Andrade, momento em que afirmou sua identidade nacionalista, encorajado pelo amigo. É desse mesmo período a *1ª Fantasia Brasileira* (1929), para piano e Orquestra, apresentada pelo pianista Souza Lima (1898 – 1982) na Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo (REIS, 2012, p.9).

Em 1932, Mignone casou-se com Liddy Chiaffarelli (1891 – 1962), filha do pianista Luigi Chiaffarelli. De São Paulo, mudou-se para o Rio de Janeiro em 1933 e, em 1934, foi contratado pela Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil como professor catedrático de regência, sendo efetivado por concurso no ano de 1939. O seu trabalho nessa área foi intenso, participando das mudanças no ensino musical desse período e na formação de vários grandes regentes que foram seus alunos, dentre eles, os maestros Eleazar de Carvalho (1912 – 1996); Henrique Morelenbaum (1931 -), e Mário Tavares (1928 - 2003) (MARIZ 1997, p.29).

Devido à valorização da estética nacionalista em voga, Mignone teve o exemplo de Villa-Lobos, autor de sólida e extensa obra com características marcadamente brasileiras (KIEFER 1983 p.20). O nacionalismo em Mignone, que havia iniciado com a *1ª Fantasia Brasileira*, momento em que ele assumiu a “alma brasileira” (BARROS 2013, p.41), teve sua “fase negra” inaugurada com a *2ª Fantasia brasileira* (1931) (KIEFER 1983 p.24) Este período foi marcado quando escreveu *Maracatú de Chico-Rei*, um bailado de 1933¹² baseado no episódio da construção da Igreja da Senhora do Rosário dos Pretos, em Vila Rica (KIEFER 1983, p.23).

O nacionalismo em Mignone possui características diferenciadas de escrita, tendo uma textura especial descrita

ora com uma verve lírica herdada do melodismo italiano e adaptada ao molejo brasileiro, ora com ambientação mais primitiva dos fascinantes rituais afro-brasileiros que lhe fornecem todo material e base para as obras orquestrais do seu ciclo negro (BARROS 2013, p.41).

Dentro da “fase negra” há o que Barros (2013, p.41) chama de “ciclo negro”: um grande ciclo de bailados ou poemas sinfônicos de tema afro-brasileiro que começou a ser escrito em 1933. Desse ciclo fazem parte, além de *Maracatu de Chico-Rei*, *Babaloxá*, o *Batucajé* e o *Leilão*.

¹² Em “A parte do Anjo” diz que é de 1932. Mas Mignone confirma a data de 1933 em seu depoimento ao museu da Imagem e do Som.

Mário de Andrade considera essa obra (*Maracatú de Chico-Rei*), ao lado da 3ª *Fantasia* (1934) e da peça *Babaloxá* (1936), uma das mais importantes obras sinfônicas de Mignone.

Maracatú de Chico-Rei se caracteriza pela riqueza dos temas africanos com orquestração brilhante, em que Mignone utiliza muitos instrumentos de percussão tipicamente brasileiros, como reco-reco e chocalho, além da participação intensa do coral de quatro naipes de vozes. A história desse bailado escrito por Mário de Andrade é baseada numa lenda de Minas Gerais (REIS, 2012, p.10).

Maracatú de Chico-Rei, estreou a parte sinfônica em 1934; foi apresentada com coro e orquestra por ocasião do Primeiro Congresso Nacional da Voz Cantada em 1937 e; completa, coro, solistas, corpo de baile e orquestra, em 1939, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. (REIS, 2012, p.11).

Em 1935, envolvido com as questões de educação, área que sua esposa Liddy Mignone se afinava, Mignone participou de um grupo liderado por Oscar Lorenzo Fernandes (1897 – 1948), cujo objetivo foi fundar o Conservatório Brasileiro de Música, que se chamou, a princípio, de Conservatório Nacional de Música.

Os ideais socialistas e o convívio com Mário de Andrade levaram Mignone a escrever *Sinfonia do trabalho* (1939), obra que retrata o cotidiano do operário. *O Canto da Máquina*, *O Canto da família*, *O Canto do Homem Forte*, e *O Canto do Trabalho Fecundo* constituem as quatro partes dessa obra.

O canto da Máquina emprega efeitos orquestrais que sugerem o funcionamento de engrenagens de aço; O Canto da família é uma toada que retrata o descanso do operário em seu lar após uma longa jornada de trabalho; O Canto do Homem Forte possui uma melodia que oscila entre o ritmo do samba e das marchas de rancho; O Canto do Trabalho Fecundo celebra a vitória do trabalho e, conseqüentemente, a libertação do homem através de uma música orquestral muito energética e movimentada (REIS, 2012, p.12).

A bailarina Chinita Ullmann (1904 – 1977) encomendou de Mignone a obra *Quadros Amazônicos*, que foi escrita sob forma de suíte com argumento de Guilherme de Almeida (1890 – 1969). O autor começou a escrevê-la em 1939, buscando novas e arrojadas soluções com intuito de não repetir o tema, porém, manteve a parte rítmica baseada no folclore, dando-lhe constância (IDEM, p.12). Em 1937, Vargas impôs o Estado Novo. Não se tratou de um regime fascista, nem reprodução de algum outro existente na Europa. “Sua natureza era outra: autoritária, modernizante e pragmática” (SCHWARCZ e STARLING 2015, p. 311)

Após o abafamento da Aliança Nacional Libertadora (ANL), foi criado o Departamento de Imprensa e Propaganda que visou interferir diretamente nos sistemas de

comunicação, a fim de promover as ideias do Estado Novo e de censurar manifestações culturais. (IDEM, p.312)

Apesar disso, os anos 20 e 30 foram os mais fecundos do século vinte para a MPB (FAUSTO, 2007, p.629). A canção popular se tornou uma espécie de grito de protesto sempre presente como manifestação do pensamento da população em geral. Durante a década de 1930, a canção popular foi a voz do povo.

A música popular cresce contemporânea da miséria, do desequilíbrio, do inconformismo, da rebeldia: febre, cangaço, Canudos, Chibata, Coluna Prestes, movimentos proletários, Modernismo¹³... [...]. As classes dominadas passavam a movimentar-se no terreno político-social, a conquistar um espaço cultural, a reescrever a História do país: (IDEM, p.627)

Na década de 30, o samba tomou o seu lugar e o carnaval passou a ser a principal festa de manifestação popular.

As composições do período de 30 solidificaram a linguagem autônoma do samba, foram buscar nesse gênero musical certa raiz própria distintiva da condição de ser brasileiro e elegeram dois eventos para caracterização de seus modelos: a institucionalização do Carnaval como a mais importante festa popular do país e a consolidação do rádio como primeiro veículo de comunicação de massas. São os anos da fase de ouro do samba urbano brasileiro, que contou com compositores do porte de Ary Barroso, Wilson Batista, Ataulfo Alves, Assis Valente, Dorival Caymmi, Nelson Cavaquinho, Geraldo Pereira. E, é claro, com Noel Rosa, cuja trajetória artística inclui a criação de cerca de trezentas composições em sete anos de atividade, de 1930 a 1937. Noel consumou o processo de modelagem da forma da canção que hoje conhecemos: linguagem própria fundada nas entoações e expressões da fala cotidiana, relação entre melodia e letra, inventividade poética e tratamento musical flexível — ora acelerando na direção da marchinha, ora valorizando o percurso melódico de modo a conservar as inflexões sonoras originárias das serestas e das modinhas. Fazer canção, para Noel, significava compor samba. Com a linguagem atrelada ao dia a dia do país, seus sambas revelam os signos do projeto de modernização então em marcha — o telefone, o cinema falado, o apito da fábrica, a fotografia e a baratinha, um carro esporte conversível com lugar para duas pessoas. (SCHWARCZ e STARLING 2015 p, 312)

Cantar a temática do povo, tornou o samba a música do momento. Compositores como Noel Rosa (1910 – 1937) tomaram importante espaço nesse gênero, mais tarde variantes com a mesma temática entranhadas com regionalismos, apareceriam nos sambas de Ismael Silva (1905- 1978), com Jackson do Pandeiro (1819 – 1982) em ritmos nordestinos, e em Adoniram Barbosa (1910 – 1982) na cidade de São Paulo (FAUSTO 2007, p.620). A figura do malandro,

¹³ Na década anterior, mais precisamente em 1922, o Brasil presenciou a Semana de Arte Moderna inaugurando o Movimento modernista no Brasil, e dentro de suas principais correntes estava o Nacionalismo, amplamente apregoadado por figuras como Mário de Andrade.

do boêmio, foi consagrada na MPB, (IDEM, p.614) tema que mais tarde se tornaria uma “poética obrigatória” (IDEM, p.621).

Para a cultura, a propaganda foi o veículo manipulador da população, a fim de obter o sucesso do Estado Novo. Com isso em mente, o governo criou o Ministério da Educação e Saúde.

Isso foi decisivo para sinalizar a importância que o Estado Novo atribuía à cultura como ferramenta na composição do modelo. Dirigido por Gustavo Capanema (1900 – 1985), o órgão foi, talvez, o melhor exemplo da ambivalência cultivada pela política do Estado Novo (SCHWARCZ e STARLING 2015 p, 314).

Por sua vez, dentro de suas resoluções, Capanema criou o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional para o qual Heitor Villa-Lobos foi nomeado superintendente de educação musical e encarregado da formação de corais orfeônicos de estudantes, que se apresentavam nas manifestações de massas do regime (IDEM, p.314). Mário de Andrade, que foi grande incentivador do Nacionalismo Modernista, foi um dos colaboradores da Gestão de Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde, durante o governo Vargas entre 1934 e 1945. Capanema promoveu reformas nos âmbitos educacional, cultural, e da saúde. Buscou a aproximação do governo, artistas e intelectuais, e por isso, tornou-se agente promotor do pensamento modernista nacionalista, valorizando as peculiaridades culturais, que vão desde o turbante da baiana à feijoada.

É bem verdade que havia uma vontade de transformação atravessando o campo da cultura e projetando, em escala nacional, uma estética, uma imaginação e um pensamento que já não estavam circunscritos aos regionalismos. O Estado Novo forneceu régua e compasso a esse esforço de construção de uma nacionalidade triunfante, sustentada, numa ponta, pela crença na autenticidade da cultura popular e, na outra, pela mistura heterogênea de elementos culturais originários de várias regiões do país. (SCHWARCZ e STARLING 2015 p, 314).

O governo investiu na diversidade racial e cultural e fez vitrine no exterior mostrando um Brasil de Carmen Miranda (1909 – 1955), que, na verdade, era de origem portuguesa. Paralelamente a essa linha popular viu-se também o desenvolvimento do Nacionalismo apregoado por Mário de Andrade e defendido por compositores eruditos como o próprio Villa Lobos, Francisco Mignone, Oscar Lorenzo Fernandes, e Camargo Guarnieri. O incentivo do governo para apresentar um Brasil característico favoreceu os meios artísticos quanto à produção. O cinema e o teatro nacional e outras formas de manifestação artística floresceram nessa década, contudo, é importante lembrar que a censura estava pronta a barrar qualquer manifestação que almejasse temas políticos e libertários.

Vejam os o panorama da música de entretenimento ao longo dos anos 1930. Nessa década, dois gêneros carnavalescos que praticamente se recriaram na década anterior, o samba e a marchinha, se consolidaram e se diversificaram, dando margem ao aparecimento de subgêneros, como a marcha-rancho e o samba-enredo. Ambos passaram a contar com um público cada vez mais heterogêneo, que os consumia através não só dos desfiles, como também dos novos meios de comunicação de massa, como o rádio, a indústria fonográfica tecnicamente aperfeiçoada e o cinema. Os desfiles de escolas de samba se institucionalizaram a partir de 1930, quando passaram a ser patrocinados pelo Estado. (NAVES 2010, pp. 75)

Assim como o carnaval foi inspirado em cultura negra, nos anos 30, a maioria das obras escritas pelos compositores modernistas inspiravam-se, também, nos cantos folclóricos de origem negra (CONTIER 1997 p.25). No caso de Mignone, segundo Mário de Andrade, (IDEM, p. 26), o equilíbrio das questões nacionalistas e os elementos da cultura negra ocorreram nessa década.

Liddy Chiaffarelli afirmou que a técnica de Mignone se tornou cada vez mais pessoal e que, nos últimos trabalhos, foi evidente uma “libertação auspiciosa de conhecidas fórmulas exóticas¹⁴” (MIGNONE, 1947, p73). Suas pretensões de escrita nacionalista se firmaram, até que em 1941 apresenta uma nova tendência composicional, introduzindo “cantinelas líricas expressivas derivadas da música mestiça, e não era música negra” (REIS 2012, p.11) que aparecia no bailado *Leilão* (ainda considerado de sua fase negra) e nas obras *Festa nas Igrejas* e em *Iara*, que foi seu último bailado, e cujo esmero foi premiado com a medalha de ouro concedida pela Associação dos Críticos Brasileiros, em 1946, como melhor trabalho apresentado naquele ano no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Iara foi encenado pelo original *Ballet Russe* no Metropolitan de Nova York, e depois na Europa, com argumento de Guilherme de Almeida, figurinos e cenário de Candido Portinari e coreografia de Vania Psota (1908 – 1952). Esse bailado demorou a ser apresentado no Brasil, pois foi proibido pelo DIP¹⁵, Departamento de Imprensa e Propaganda, órgão responsável pela censura, e isto, porque o enredo foi baseado nas secas do Nordeste. Somente após a queda da ditadura e a extinção do DIP, o bailado finalmente foi entregue ao público brasileiro (REIS, 2012, pp.15).

¹⁴ “Esóticas” no original.

¹⁵ O DIP foi criado por decreto presidencial em dezembro de 1939, com o objetivo de difundir a ideologia do Estado Novo junto às camadas populares. Mas sua origem remontava a um período anterior. Em 1931 foi criado o Departamento Oficial de Publicidade, e em 1934 o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC). Já no Estado Novo, no início de 1938, o DPDC transformou-se no Departamento Nacional de Propaganda (DNP), que finalmente deu lugar ao DIP. <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas1/anos37-45/EducacaoCulturaPropaganda/DIP>.

A carreira de regente levou Mignone ao exterior. Dirigiu a Orquestra Filarmônica de Berlim em 1937, em cujo programa constava obras suas e de outros brasileiros, dentre estes: Villa-Lobos, Henrique Oswald (1852 – 1931) e Lorenzo Fernandez (1897 – 1948). Nos Estados Unidos, regeu a *Columbia Broadcasting System*, além da *National Broadcasting Corporation Orquestra*. Chegou a ser convidado a reger a primeira, pelo período de um ano, porém foi necessário recusar esse convite, pois não obteve licença para ausentar-se da Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, onde lecionava (REIS, 2012, p.12).

Composta em 1940, a afamada obra *Festa nas Igrejas* foi executada em primeira audição pela *National Broadcasting Corporation Orquestra*, em 1942, nos EUA, sob regência do autor (MIGNONE 1947, pp.74) e foi gravada pela Orquestra Filarmônica de Nova York sob a regência de Arturo Toscanini e, posteriormente, pela Orquestra Sinfônica Brasileira, dirigida por Souza Lima. Essa obra traz o sincretismo religioso, peculiar ao povo brasileiro, aliado à mistura dos ritmos da música lírica seresteira e do candomblé. A obra possui quatro partes que retratam quatro igrejas com suas “atmosferas de rezas, badalos de sinos, burburinho festivo e misticismo” (REIS, 2012, p.14), trazendo a ambiência do lugar numa tradução sinfônica. As igrejas são: Igreja de São Francisco, na Bahia, em dia festivo; Igreja do Rosário, em Ouro Preto, evocando sua procedência negra; Igreja Outeirinho da Glória, no Rio de Janeiro, com atmosfera seresteira e violoncelos imitando o violão de sete cordas; e Igreja Nossa Senhora Aparecida, em São Paulo, onde aparece uma das características dessa cidade, que é a junção de brasileiros vindos de todas as regiões do país. Nesta parte da obra, a orquestra tem seu auge alcançado pelos sons dos metais e sinos combinados (IDEM, p.15).

De 1941 é a importante peça *O espantalho*, subintitulado de *Impressões Sinfônicas*, cuja feitura foi inspirada por dois quadros de Cândido Portinari (1903 – 1962). Os dois quadros de Portinari geraram as duas partes da obra de Mignone. A primeira alegre, com crianças brincando e cores claras, a segunda, antagônica à primeira, triste e sombria, onde há animais e seres de aspecto repulsivo (REIS, 2012, p.13).

No ano de 1942, Mignone viajou para os Estados Unidos, como hóspede oficial do Departamento de Estado. Nessa viagem, visitou algumas das melhores escolas de música do país e regeu concertos, alguns de sua própria autoria. Participou da *League of Composer*, em Nova York, cujo tema foi a música latino-americana, incluindo algumas de suas obras, e a Convenção Bial da *Music Educators National Conference*, em Milwaukee.

Mignone era exigente, isto o fez passar por períodos em que pouco escreveu. Sua vontade de criar algo inovador o fazia aborrecer-se. Por vezes, abandonou projetos para conjuntos orquestrais e esqueletos formais, dizendo que já estavam em Chopin (1810 – 1849) ou em Falla (1876 – 1949). (MIGNONE 1947, p.65)

Às vezes tem pensado em quartetos, mas o respeito pela forma sublime, o anseio por sinceridade puríssima, o conhecimento frio dos mil e um andaimes e disfarces dos compositores em geral, os próprios defeitos, os lugares comuns, os “amaneirados” de um Beethoven, de um Mozart o desiludem. (IDEM, pp.65)

Esse trecho, extraído do livro escrito em comemoração ao cinquentenário de Mignone, *A parte do Anjo* (1947), mostra a expectativa positiva e confiante de Mário de Andrade quanto a uma nova descoberta de filão artístico de Mignone, aguardando, deste, novas obras. A respeito dessa expectativa disse: “Francisco Mignone está naquele estágio de recompensa dos que não podem mais criar o ruim”, tal era seu conhecimento técnico (IDEM, p.66). Liddy Chiaffarelli (IDEM, p.73) também afirma que Mignone era de uma concentração invejável, pois detinha-se por horas em um trabalho, ficando absorto nele por doze ou mais horas contínuas, provavelmente por causa dessa busca por perfeição.

Mário de Andrade esboçou uma ópera intitulada *O Café*, cujo texto concluiu em 1943. Fazia parte do projeto que Mignone a compusesse, porém com a morte de Andrade em 1945, o amigo não se sentiu à vontade para completá-la, embora a tenha iniciado diversas vezes. A ideia da obra era a de um grande esquema “socializador em música” que retirava participações individualistas, dando prioridade às execuções em conjunto e, com isto, uma grande participação coral (REIS, 2012, 16).

Durante os anos de 1945 e 1946, Mignone atuou como regente titular da rádio Globo e, em 1962, da rádio MEC. Foi diretor do Teatro Municipal do Rio de Janeiro entre 1950 e 1951 (IDEM, p.17). Em 1948, Mignone foi acometido por uma crise de saúde que o levou a “ter um encontro com a temática do divino” (MARIZ 1997, p.16). Desse encontro saíram peças como *Alegrias de Nossa Senhora*, oratório com texto de Manuel Bandeira (1886 – 1968) e, na sequência, sete missas para coro *a cappella*. Esse tema sacro retornou a Mignone, que já havia escrito *Festa das Igrejas* (1940), considerada por Barros (2013, p.47) como sendo, talvez, sua principal obra orquestral e por Mariz (1983, p.188) como sua mais bela obra.

Esse encontro com temas religiosos não era particular a Mignone. A poesia da segunda fase modernista (1930-1945) tinha como uma de suas temáticas essa inquietação social e

religiosa. Lembremos que o mundo passava por momentos de turbulências políticas, crises financeiras decorrentes das guerras¹⁶, como consequência desses fatos, o apego ao Divino. A proximidade de Mignone com poetas do Modernismo, como Mário de Andrade, Oswald de Andrade (1890 – 1954) e Manoel Bandeira, também o traziam para dentro dos temas religiosos.

É imprescindível lembrar que durante esses acontecimentos culturais, o Brasil continuava enfrentando crises sociais e econômicas, atingido pela situação que toda população mundial sofria. Essa crise culminaria na Segunda Guerra mundial (1939 – 1945). Em 1945, Vargas encerra o Estado Novo, abandonando o poder, vencido pelas forças de oposição, que não criam mais em suas propostas contraditórias, que, por um lado defendiam os ideais antifascistas e antiautoritários, e por outro, eram inspiradas no fascismo italiano. Ainda em 1945, Eurico Gaspar Dutra é eleito presidente e em 1946, uma nova constituição é elaborada (REIS, 2012, p.56).

A Constituição de 1946 manteve as conquistas sociais obtidas desde a década de 1930, mas repôs a exigência da democracia e do exercício dos direitos políticos como condições incontornáveis para a vida pública brasileira. Seu texto previa uma rotina democrática para as instituições republicanas, com eleições diretas para os postos de governo no âmbito do Executivo e do Legislativo e nas três esferas da federação — União, estados e municípios. Também garantia a liberdade de imprensa e de opinião, reconhecia a importância dos partidos políticos e ampliava o escopo democrático da República, incorporando, como eleitores, mais de um quarto da população com idade a partir de dezoito anos. Durante vinte anos, a Constituição de 1946 serviu de norte ao país e imputou um ritmo democrático à vida pública nacional: reconheceu no Parlamento um ator político decisivo — sobretudo nos momentos de grave crise institucional —, consolidou o funcionamento dos partidos políticos, fortaleceu a independência dos sindicatos, e garantiu a organização de eleições regulares e razoavelmente limpas, com resultados apenas marginalmente afetados por fraudes (SCHWARCZ e STARLING 2015 p, 314).

Em 1950, Getúlio Vargas volta ao governo do país. As tensões sociais continuaram e a crise econômica, que levava o Brasil à dependência de ajuda estrangeira, trouxe grande instabilidade ao governo, sendo considerada uma das consequências que o governo Dutra¹⁷. Em

¹⁶ 1ª Guerra mundial que durou de 28 de julho de 1914 e durou até 11 de novembro de 1918, e 2ª Guerra Mundial de 1939 a 1945.

¹⁷ A presidência de Dutra foi atrabiliária em política e desastrosa em economia. Para enfrentar a inflação gerada nos últimos anos de guerra, o governo não só promoveu a liberação indiscriminada de importações como tratou de subsidiá-las pelo câmbio sobrevalorizado. O remédio quase matou o doente. A inflação desacelerou, mas à custa do rápido esgotamento das milionárias reservas cambiais em libras esterlinas e em dólares, acumuladas durante a Segunda Guerra. Como se dizia, Dutra “queimou” as reservas nacionais por meio de uma abertura comercial que inundou o mercado interno de sobras de guerra e supérfluos — matéria plástica, Cadillac, ioiôs e bambolês — e não tomou providência alguma para ampliar a capacidade industrial do país. A tentativa de consertar o estrago veio em 1948, com o anúncio do Plano Salte (sigla formada a partir das iniciais de Saúde, Alimentação, Transporte e Energia), concebido para definir os investimentos públicos nessas áreas essenciais. O plano não avançou muito, e boa parte dele nem sequer saiu do papel (IDEM, p.331).

1954, Vargas suicidou-se, após exigência de renúncia pela oposição, que planejava golpe político. Café filho, então vice-presidente, assumiu o governo.

O suicídio de Vargas frustrou a oposição, que, desnorreada, viu escapar a oportunidade de acirrar a crise, desmoralizar o presidente com a renúncia e abrir caminho para o golpe militar — foi o último triunfo político de Getúlio. Sua carta-testamento não deixava dúvida sobre como o suicídio deveria ser entendido pela população: uma campanha subterrânea de grupos internacionais aliara-se à dos grupos nacionais para bloquear a legislação trabalhista e o projeto desenvolvimentista (SCHWARCZ e STARLING 2015 p, 342).

Após novas eleições presidenciais, Juscelino Kubitschek é eleito presidente, tendo como vice João Goulart. Houve a implementação de novo programa governamental, baseado em metas, cujo objetivo era o de acelerar o desenvolvimento econômico do país (REIS, 2012 p.57).

No cenário cultural, mais precisamente nos fins dos anos 30, novas experiências de vanguarda começaram a despontar nos compositores brasileiros, porém, estes precisavam encaixar essas novas tendências universais com o nacionalismo, ou seja, com a “alma nacional” (CONTIER 1997, p.26).

Dentro da temática modernista, que sofreu inúmeras discussões ao longo do seu desenvolvimento e assentamento, cabe o destaque vanguardista, de fato, do Maestro “Hans-Joachim Koellreutter (1915 – 2005). A música modernista foi revitalizada pelas investidas de Koellreutter, que protagonizou uma música sem preocupação com regionalismo, fez isto através do *Grupo Música Viva*, fundado em 1939, no Rio de Janeiro. (SOUZA 2014, pp.163)

Koellreutter teve figuração central nesse movimento heterogêneo que, por quase quinze anos, realizou concertos, irradiações, edições de partituras, cursos, concursos e publicações de textos, majoritariamente relacionados com as ideias modernistas europeias. É importante, portanto, puxar pela lembrança que a concepção musical predominante no período era o “nacionalismo”, de sua mais simples coloração estadonovista dos continuadores dos trabalhos de Villa-Lobos pós-30, ao mais avançado da nova geração, já próxima ao pensamento de Mário de Andrade e aproximando-se cada vez mais do Partido Comunista. Ao que tudo indica, durante o Estado Novo. (IDEM, p.164)

Em sua chegada ao Brasil em 1937, Koellreutter se deparou com os reflexos modernistas e nacionalistas apregoados durante a “Semana de 22”.

A Semana de Arte Moderna de 1922, com a conferência de Mário de Andrade *A escrava que não era Isaura*, e a irrupção sonora e criativa de Heitor Villa-Lobos, com suas *Danças Africanas* e *Quarteto Simbólico*, foram os momentos que marcaram o evento, bem como direcionaram novos ares estéticos e musicais na década de 1920. As artes primitivistas de Picasso, Kandinsky, Schwitters e Klee aportam em nossas terras e afetam as mentes criadoras de nossos artistas, fazendo emergir processos

antropofágicos, de mestiçagem e sincretismo, como em *Erro de Português*, de Oswald de Andrade, até o Manifesto Pau-Brasil de 1924. A música brasileira desse período caracterizou-se pela procura de uma identidade, mas, a partir de 1932, Villa-Lobos inicia a fase das demonstrações orfeônicas e projetos pedagógicos grandiosos de caráter populista e “de forma acelerada intensificará seus esforços na direção do nosso, praticamente abandonando a via do novo contemporâneo...” (Kater 2001: 39). É exatamente esse o quadro – ao final da década de 30 – que apresenta a música brasileira. (PORTO 2002, p.254)

A partir de então, Koellreutter criou um sistema estético-pedagógico a partir do *Música Viva*, com ideias que provinham das influências trazidas de seu mestre Hermann Scherchen (1891 – 1966) e dos movimentos musicais, dos quais participou na Europa, como: o *Círculo Música Nova* (1935) e o *Círculo de Música Contemporânea* (1936). (IDEM, p.255) Segundo Neves (2008, pp. 131), o ensino Koellreutter “se baseava em algumas premissas fundamentais, que não pressupunham necessariamente a adesão dos alunos a uma técnica musical específica” e mesmo que convertido ao dodecafonismo em 1940, prezava pela liberdade de expressão e domínio dos processos de composição, “especialmente, daqueles que respondessem às exigências da evolução da linguagem musical” (IDEM, p.132). Koellreutter criou também a *Revista Música Viva* em 1942, juntamente com Francisco Curt Lange (1903 – 1997). (PORTO 2002, p.255)

O grupo *Música Viva* teve importância para os compositores Cláudio Santoro (1919 - 1989), César Guerra-Peixe (1914 – 1993), Eunice Katunda (1915 – 1990) e Edino Krieger (1928 -), entre outros músicos, liderados por Koellreutter, na “criação de uma nova perspectiva da produção musical” (KATER, in Textos do Brasil p.89).

Enquanto movimento que foi, Música Viva gerou intensa dinâmica cultural, agregando ao amplo conjunto de atividades promovidas - concertos, audições experimentais, conferências, cursos, programas de rádio, edição de boletins e de partituras, etc. – temas contemporâneos para reflexão e oportunidades instigantes para debates. Todas essas iniciativas ofereceram-se como ricas alternativas de participação, provocando um aceleração na compreensão da arte, do músico e de seus respectivos papéis na sociedade de sua época (IDEM, p.89).

Em 1944, o *Manifesto 44* inaugurou a música realmente de caráter moderno no Brasil. Esse manifesto contrapôs a produção nacionalista de Villa-Lobos, as quais Porto (2002, p.255) classifica como tendo “caráter populista” (IDEM, p.255).

Uma nova vanguarda se configurou e tendências atonais, serialistas e dodecafônicas romperam com a estrutura tonal, formando a “nova escola de composição brasileira” (IDEM, pp.255). Mais tarde outras formas de composição, como o “cromatismo diatônico atonal

livre¹⁸”, descritas no *Manifesto de 46*, ficaram dentro das propostas do *Música Viva* (SOUZA, 2014 p.180).

Em contrapartida, olhando de volta para os primeiros nacionalistas, ou para os da corrente que defendeu Mário de Andrade, da mesma forma com que compositores eruditos se apropriaram da linguagem popular, quer seja pelo folclore ou ritmos, houve compositores populares de uma sensibilidade afinada com uma proposta modernista que se aproximaram por afinidade ao erudito, como Ary Barroso e Lamartine Babo (1904 – 1963) (NAVES 2010, 77). Esse espírito levou Ary Barroso a gerar o estilo musical conhecido como samba-exaltação. De certa forma essa foi uma espécie de “concepção musical compatível com o Modernismo, ou com o tipo de estética nacionalista de cunho monumental”, a qual fora desenvolvida por Villa Lobos na década de 30 (IDEM, pp.78).

A década de 60, conhecida como “anos rebeldes”, marcou toda uma geração de brasileiros. Essa foi a década em que a capital do Brasil mudou do Rio de Janeiro para Brasília, cuja inauguração foi em 21 de abril de 1960. Nove meses depois disso, Juscelino Kubitschek deu posse a Jânio Quadros, provavelmente com vistas a um retorno à presidência nas próximas eleições de 65. Jânio renunciou ao cargo numa tentativa de aumentar seu poder, mas sua estratégia deu errado e nenhuma manifestação pública houve em defesa de seu mandato. A posse à presidência de João Goulart, então vice-presidente, não foi do agrado dos militares e o Brasil beirava uma guerra civil. Como tentativa de conciliação, o Congresso tentou a adoção do regime parlamentarista, que fez com que João Goulart assumisse a presidência com “poderes amputados” (SCHWARCZ e STARLING 2015, p. 436).

O cenário totalmente inconstante foi favorável à reforma agrária e urbana, que se tornou inevitável. No campo político e financeiro, as reformas foram consequência dessa instabilidade geral.

A despeito da própria heterogeneidade e da conhecida dificuldade para desenvolver um programa de comum acordo, o improvável aconteceu: no final de 1961, as esquerdas formaram uma coalizão sem precedentes, voltada para a aprovação e execução imediata do projeto das reformas de base — e quiseram começar pela reforma agrária. A situação se complicava com a crescente radicalização das forças que compunham essa coalizão e que se negavam a negociar, pretendendo aprovar as reformas de qualquer maneira: mobilizando as ruas para pressionar os deputados ou “na marra”, como se costumava dizer, por meio da confrontação direta com o Congresso. Sem acordo, não havia jeito de se aprovar no Legislativo um programa que atingia a base de sustentação do poder na República, tinha viés distributivo de renda e vocação socialmente inclusiva. A reforma agrária avançava sobre o latifúndio,

¹⁸ Segundo Souza (2014, p.180), os conceitos desse princípio composicional não estavam bem esclarecidos no “Manifesto de 46”.

e impactava a produção e a renda do campo; a reforma urbana interferia no crescimento desordenado das cidades, planejava o acesso à periferia e combatia a especulação imobiliária; a reforma bancária previa uma nova estrutura financeira sob controle do Estado; a reforma eleitoral poderia alterar o equilíbrio político, com a concessão do direito de voto aos analfabetos — cerca de 60% da população adulta — e aos soldados, e com a legalização do Partido Comunista; a reforma do estatuto do capital estrangeiro regulava a remessa de lucros para o exterior e estatizava o setor industrial estratégico; a reforma universitária acabava com a cátedra, e reorientava o eixo do ensino e da pesquisa para o atendimento das necessidades nacionais. (IDEM, p. 366).

Em 1962, ano do *Poema das Cinco Canções*, as eleições renovaram o Congresso, o golpismo se articulou, mas no final deste ano o regime parlamentarista, mostrando desgaste, abriu as portas para o retorno do regime presidencialista, que foi aprovado por plebiscito popular.

No final de 1962, no entanto, os acontecimentos pareciam se precipitar, e a solução parlamentarista mostrava desgaste — graças, inclusive, à indisfarçada colaboração do próprio presidente. Jango assumiu seus poderes presidenciais, logo após o plebiscito aprovado em setembro de 1962 e realizado em 6 de janeiro de 1963, para que os brasileiros se manifestassem sobre a forma de governo. (SCHWARCZ e STARLING 2015, p.367).

No Brasil a tecnologia começou a avançar e a TV Tupi fez a primeira transmissão em cores em 1963; em 1964, um golpe militar tirou João Goulart da presidência e a ditadura militar teve início no Brasil. Em 1965 foi lançado o *I Festival de MPB*¹⁹, onde a música *Arrastão* de Edu Lobo e Vinícius de Moraes, interpretada por Elis Regina, foi a vencedora. O Museu de Arte de São Paulo, MASP, foi inaugurado em 1968.

Nessa mesma década, o mundo viu acontecer marcantes fatos: Em 1961 as pesquisas espaciais avançaram e o muro de Berlim foi construído; em 1963, aconteceu o assassinato de J. F. Kennedy; em 1965, houve o início dos protestos nos EUA contra a Guerra do Vietnã; e em 1969, o homem pisou na Lua.

Na década de 60, não somente mudanças financeiras, tecnológicas e sociais aconteceram. Esta década foi marcada, também, por alguns movimentos no contexto musical popular, como o movimento do *Tropicalismo* no Brasil, e nos Estados Unidos o *I festival de Woodstock*. Dentre esses movimentos destaca-se a *Bossa Nova*, esta teve vida curta e intensa surgindo em 1958 e durando até por volta de 1963. (SCHWARCZ e STARLING 2015, p.350).

Foi o tempo de inventar um gênero musical, criar uma novidade rítmica capaz de virar o samba do avesso, desfiar harmonias inusitadas e inaugurar um estilo conciso de interpretação. O movimento teve como precursores um grupo de músicos afinados

¹⁹ Música Popular Brasileira.

com as perspectivas abertas pelo cool jazz norte-americano — Dick Farney, Lúcio Alves, Johnny Alf, o conjunto Os Cariocas —, e nasceu das experimentações de uma turma de compositores, a maioria muito jovem, interessados em obter uma sonoridade que se mostrasse diferente do estilo rebuscado dos sambas-canções onipresentes na época e da sensibilidade musical convencional que orientava o repertório de então. Entre eles estavam Tom Jobim, João Gilberto, Vinicius de Moraes, Carlos Lyra, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli, Newton Mendonça, Sérgio Mendes, Eumir Deodato (ver imagem 107). E, é claro, na origem da Bossa Nova havia Nara Leão, que foi sua musa, anfitriã, adversária e, por fim, sua intérprete definitiva. No plano da linguagem, contudo, a Bossa Nova é Tom Jobim e João Gilberto. A atuação de Tom foi decisiva nos rumos da harmonia, isto é, no jeito como ele agregava um acompanhamento instrumental à melodia cantada. João Gilberto, por sua vez, inventou a “batida da bossa”: criou um jogo de equilíbrio entre o ritmo do canto e o ritmo do violão; nesse jogo, cada sílaba cantada ocupa um lugar milimetricamente exato com os ataques de acorde e os baixos do violão. (IDEM, 2015, p.350).

Praticamente inaugurando o movimento da *Bossa Nova*, João Gilberto gravou o primeiro disco (1958). Muita gente não gostou, mas houve o entendimento de que havia surgido um modo diferente de fazer música, em que “o samba ritmicamente simplificado numa batida era capaz de acomodar as harmonias mais sofisticadas” (IDEM, p. 351). O fato foi que, a partir desse ano, a *Bossa Nova* movimentou-se; e, como consequência, houve um despertar nos jovens da vontade de cantar, compor e tocar violão. Essa prática foi característica dos principais acontecimentos musicais da década de 60.

os afros-sambas de Baden Powell, a canção de protesto contra a ditadura, o Tropicalismo, o Clube da Esquina. Na esteira, desencadeou uma febre comercial tanto no Brasil quanto nos EUA e, de repente, tudo era bossa-nova: calçados, eletrodomésticos, óculos, leite em pó, e até um jeito esquisito de pentear o cabelo — a marca servia para associar os produtos à ideia de ousadia, juventude e modernidade. (IDEM p.351)

A *Bossa Nova* projetou o Brasil para o mundo, tanto que grandes nomes da música popular mundial, como Frank Sinatra, gravaram bossas (NAVES 2010, p.32), o que elevou o Brasil ao *status* de referência cultural. Enquanto o país estava sendo remexido pela política instável, a música impulsionou o brasileiro a criar um certo consenso ao redor da MPB. As letras que, falando de amor, muitas vezes traziam duplo sentido, tornaram-se hinos na voz do povo.

No cenário mundial da música erudita, os anos 50 e 60 foram mais vanguardistas que os das décadas anteriores.

Podemos detectar quatro grandes linhas de força ou tendências na música da primeira metade do século XX: em primeiro lugar, a continuação do desenvolvimento de estilos musicais que utilizavam elementos das linguagens populares nacionais; em segundo lugar, a afirmação de movimentos, incluindo o neoclassicismo, que procuravam englobar as novas descobertas do início do século em estilos musicais mais ou menos abertamente ligados aos princípios, às técnicas e às formas do passado (muito

especialmente, em certos casos, do passado anterior ao século XIX); em terceiro lugar, a transformação da linguagem pós-romântica alemã nas abordagens dodecafônicas de Schoenberg, Berg e Webern; em quarto lugar, aquilo que até certo ponto constitui uma reação contra esta abordagem cerebral, excessivamente sistemática, da composição, um regresso a linguagens mais simples, ecléticas, do agrado do público, neorromânticas ou redutoras. Alguns compositores atravessam estas diversas tendências, participando em maior ou menor grau numa ou várias de entre elas; os mais notáveis são Messiaen e Stravinsky. (GROUT e PALISCA, 2001, p.697).

Apesar de tantas mudanças ocorridas no cenário sócio econômico e no cenário artístico cultural, com amplitudes mundiais, quanto à produção de canções, Mignone manteve-se linear, e quanto aos passeios experimentais do compositor, suas canções foram as menos atingidas. As canções se mantiveram contínuas quanto às melodias, e se mostraram crescentes em “purificação” (MARIZ 1997, p.115). Para Francisco Mignone a década de sessenta também marcou importantes acontecimentos. Sua esposa Liddy foi declarada desaparecida em um trágico acidente aéreo em 1962. (KIEFER 1983, p.11).

Em suas experimentações fora do Nacionalismo, entre 1960 e 1970, Mignone compôs em estilo atonal, com destaque para o *Pequeno Oratório de Santa Clara* (1960), os versos eram de Cecília Meireles (1901 – 1964) e o libreto de Mello Nóbrega (1901 – 1978). De volta ao tonalismo e ao Nacionalismo, escreveu as últimas obras para o repertório dramático que são as óperas *Chalaça* de 1973, vencedora de concurso para obra teatral; e *O Sargento de Milícias*, de 1977, inspirada na obra *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida (1830 – 1861); além do bailado *Quincas Berro d'Água*, representado em 1980, e o bailado pantomímico *O Caçador de Esmeraldas* representado na IV Bienal de Música Brasileira Contemporânea em 1981 (MARIZ 1983, pp.193).

Após o desaparecimento de sua primeira esposa, Liddy Chiaffarelli Mignone, em um acidente aéreo no ano de 1962, Francisco Mignone casou-se pela segunda vez em 1964, com Maria Josephina Magalhães e Silva (1923 -), pianista paraense, que se tornou uma de suas principais intérpretes. Josephina Mignone fez com o maestro Mignone uma dupla, a qual chamaram *Duo Mignone*, e assim se apresentaram tocando vários arranjos do compositor para dois pianos ou à quatro mãos. No repertório desse duo, constavam obras de Francisco Mignone e de outros compositores; dentre os quais Ernesto Nazaré mereceu destaque. (MARIZ 1983 p.48)

Mignone tornou-se membro da Academia Brasileira de Música em 1965, sucedendo a Assis Republicano (1897 – 1960), ocupando a cadeira de nº 33, e desta entidade foi presidente entre 1980 a 1985. De 1981 até sua morte, presidiu a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais

(REIS, 2012, p.17). Mignone recebeu os títulos de Professor *Honoris Causa* da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na década de 1950; Professor Emérito da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1981; e, em 1985, o Prêmio Shell para a Música Brasileira Erudita e Prêmio Eldorado propiciado pelo jornal *O Estado de São Paulo e Organizações Eldorado*.

Ainda em sua velhice, continuou em plena atividade, escrevendo arranjos e realizando uma série de recitais. Nas últimas décadas em que viveu, Mignone continuou sua intensa atividade como compositor, dedicou-se à função de regente, conferencista e desenvolveu uma profícua participação com o *Duo Mignone*²⁰. Nesses últimos anos, deu prioridade às obras pianísticas: as 24 *Valsas Brasileiras*, os 13 *Choros* e as 14 *Pecinhas para mão esquerda*. Nessa época, também, escreveu a opereta infantil *Godó*, e deixou rascunhada o que seria sua última ópera: *Maria, a Louca*, com texto de Guilherme Figueiredo (1915 – 1997) (REIS, 2012, p.17).

Sobre a obra de Mignone, Coli diz:

Sua música é habitada por uma felicidade prazerosa. Mesmo nos momentos dramáticos, ela se entrega à alquimia feliz dos timbres, à sensualidade dos ritmos. A beleza melódica brota-lhe espontaneamente. É um mestre muito fino da orquestração. (COLI 2004, p.16)

E com essas palavras Mariz (1983 p. 195) fecha seu capítulo sobre Mignone: “A sua obra, volumosa e meritória, e o homem merecem todo o respeito e admiração do público musical brasileiro”.

Francisco Mignone compôs cerca de 700 peças (IKEDA, 1986, p.213), entretanto há registros de 1024 peças catalogadas (NASCIMENTO, 2007, p.9), pois algumas receberam mais de uma versão, e outras estão perdidas. Em sua escrita abordou desde os gêneros orquestral, instrumental, camerístico, dramático e sacro; arranjos diversificadamente com: solos, duetos, trios, conjuntos, óperas, balés e coros²¹. Sua versatilidade e criatividade são notáveis em sua obra, não somente na escolha dos arranjos, mas também quanto aos temas que vão do lirismo amoroso aos sacros (MARIZ 1983 p. 189). Após longa e bem-sucedida carreira, Mignone faleceu em 19 de fevereiro de 1986, no Rio de Janeiro, aos 88 anos.

²⁰ Dupla com Maria Josephina Mignone, sua segunda esposa, com quem tocava à quatro mãos ou a dois pianos.

²¹ Não é intenção alistar suas obras numa cronologia. Porém, caso seja do interesse de algum pesquisador, é possível obter o catálogo completo editado pela Academia Brasileira de Música, que disponibiliza esse material para consulta ou para *download*. Disponível em: <http://www.abmusica.org.br/pagina.php?n=colecão-digital&id=28>.

1.1.1. Chico Bororó

A música popular sempre encantou Francisco Mignone, porém, escrever neste segmento não trazia prestígio ao compositor, principalmente as de gêneros dançantes (MARIZ 1997, pp139). Então, Mignone achou uma maneira de ter suas músicas populares em execução, assinando-as com o pseudônimo de “Chico Bororó”. Dessa forma, ele conseguiu comunicar ao público seu ímpeto criativo.

A sociedade brasileira estava arraigada aos costumes e gostos europeus e, isto, trazia resistência à valorização do folclore nacional, “pois a música baseada em folclore já vinha obtendo aplausos na Europa”, contudo, devido aos “preconceitos pós-coloniais” tal compreensão ocorreu cinquenta anos depois no Brasil (MARIZ 1983, p.93). Contrapondo ao que Mariz comenta, o Brasil já via nascer o gosto pelos temas locais, nas obras de autores como Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno já escreviam baseados em temas do populares, e até estrangeiros, como Sigismund von Neukomm²² (1778 -1858), que inspirados na música brasileira escreveram lundus e modinhas. Contudo, o período ao qual Mariz fez referência, foi o nacionalismo romântico ou pós-romântico, do final do século XIX, durante o qual compositores dos Estados Unidos, Inglaterra, Rússia, e países do leste europeu buscaram uma identidade nacional, que tivesse aceitação do público geral (GROUT e PALISCA, 2001, pp.666).

A melhor forma de um compositor ser publicamente reconhecido, em particular no seu país, era imitar os compositores estrangeiros e competir com eles nos termos deles. Os produtos deste tipo de imitação eram também os mais exportáveis, mas faltava-lhes identidade étnica. Tomando como ponto de partida o folclore nacional ou imitando-o em música original, era possível desenvolver um estilo que tinha identidade étnica, mas podia não ser tão facilmente aceito pelo público tradicional e pelo público europeu em geral. Ainda assim, esta música de coloração nacional tinha também os seus atrativos, graças à novidade que constituíam os elementos exóticos. (GROUT e PALISCA 2001 pp.667).

O Brasil ainda se espelhava nos grandes centros de produção canônica musical, como a Alemanha e Itália, berço de compositores como Ludwig van Beethoven (1770 – 1827) e Giuseppe Verdi (1813 – 1901), assim, a elite brasileira pouco valorizava a produção de autores conterrâneos, nem apreciava a música folclórica nacional, o que dificultou o estabelecimento do Nacionalismo romântico no país. Somente com o Modernismo nacionalista, buscou-se sistematicamente a música de raiz folclórica, que de certa forma contrapunha as ideias de vanguarda modernistas. Isso porque a proposta nacionalista musical, tão defendida por Mário

²² <http://musicabrasilis.org.br/compositores/sigismund-neukomm>.

de Andrade não podia ser chamada, em tudo, de vanguardista, já que a valorização do nacional era algo apregoadado desde o Romantismo. Contudo, este preconceito quanto a música popular, baseada nos ritmos mestiços, se estabelecia no pensamento da “sociedade brasileira” (MARIZ, 1983), e embora tendo a mesma temática do nacional, a abordagem desta no romantismo era diferenciada da que surgiu no nacionalismo modernista brasileiro.

Essas elites procuravam imitar o modelo civilizatório tendo como paradigma a cidade de Paris. A reforma urbanística empreendida por Pereira Passos no Rio de Janeiro, sob o governo de Rodrigues Alves (1902- 1906), foi inspirada em Hausmann, prefeito de Paris, durante o III Império.

[...]

Os diálogos culturais com a arte francesa tornaram-se mais visíveis no ecletismo da concepção arquitetônica do Teatro Municipal, lembrando o Ópera de Paris. A Avenida Central era considerada pelos cronistas dos periódicos (jornais e revistas) como o símbolo ou a metáfora da reforma urbanística: o Rio civiliza-se, afirmava o cronista João do Rio. Essa reforma repercutiu nos discursos das elites: recusa e evasão. Ou seja, as elites teciam comentários altamente elogiosos a respeito das novas obras (Biblioteca Nacional, Escola Nacional de Belas Artes, Palácio Monroe) e, paralelamente, criticavam tudo o que representava o Brasil “atrasado” que deveria ser “destruído” (cortiços, por exemplo). Sob a perspectiva cultural, essas elites sentiam-se envergonhadas com a permanência dos entrudos, cordões carnavalescos que lembravam os bacanais do Império Romano, conforme palavras de Olavo Bilac. (COUNTIER, 2013, pp. 108).

O texto de Countier diz respeito às modificações arquitetônicas ocorridas no Rio de Janeiro e São Paulo, que foram espelhadas na cidade de Paris, comprovando o olhar da elite brasileira para os modelos europeus, principalmente para a França, no período da *belle époque*.

A música também manteve a mesma tendência de olhares voltados para a Europa, porém surgia uma corrente, que ainda não podia ser chamada de nacionalista, segundo os conceitos do movimento modernista, pois trazia uma forte influência da música pós-romântica feita na Europa, mas, que já encontrava nos temas populares um interesse, “e os sons emitidos pelos instrumentos tocados pelos chorões passaram a emocionar os artistas eruditos da época” (COUNTIER, 2013, p. 109). Neste período, o nacionalismo estava incutido no desejo de mostrar o valor da música brasileira, de seus autores, destacando o nacional pela produção de nível “internacional”, o que também é uma forma de nacionalismo. Faziam parte desta corrente Heitor Villa-Lobos, com harmonização de *Canções Típicas Brasileiras* em 1921; Alberto Nepomuceno (1864 - 1920); Luciano Gallet (1893 - 1931), com harmonizações de canções populares. Estes compositores descobriram um “novo Brasil” fortemente ligado ao chamado primitivismo musical e sua aproximação à linguagem musical “primitiva” ou “popular” deu o ponto de partida necessário à escrita com temas nacionais. Como precursores desta escrita tem-

se Carlos Gomes (1836 – 1896), em 1851, com a peça para piano solo *A Cayumba* e, em segundo lugar, a peça de Itiberê Cunha (1846 – 1913), *Sertaneja*. Ainda se menciona Ernesto Nazaré (1863 – 1934), que rompe barreira do erudito e o popular; Francisco Braga (1868 – 1945), compositor do *Hino à Bandeira*; e Barroso Neto (1881 - 1941) (MARIZ 1994, pp.118).

O espaço para uma escrita nacionalista modernista surgiu, mas o Nacionalismo ainda não estava estabelecido como movimento. A linguagem coloquial e a vida cotidiana seriam valorizadas a partir do momento em que ele se estabelecesse. Na música, isso aconteceria com a valorização do “popular”, ou seja, da música executada nos bailes e ajuntamentos informais com fins musicais.

Mignone iniciou sua carreira com a temática do popular. O período Chico Bororó durou até parte do tempo de sua permanência na Itália, local onde foi estudar e de onde enviou diversas peças, todas no estilo que estava em alta nos teatros e salões paulistanos. Na época, existia uma espécie de luta entre a música feita no interior e as canções italianas, diferenciação presente, também, entre as músicas do Rio de Janeiro e as de São Paulo.

Os elementos necessários à escrita popular de Chico Bororó, autor de *Abaxo, ó Piques*, são atribuídos às experiências obtidas por ele como acompanhador em orquestras de baile. Posteriormente, chegou o momento em que essa música brasileira foi desejada e incentivada por intelectuais e artistas, como na Semana de 22. Por volta de 1914, quando Mignone decidiu se dedicar, também, à música erudita, já se discutia uma atualização estético social da música brasileira (CONTIER 1997, p.14).

Assinando como Chico Bororó, as composições de Francisco Mignone apresentavam a predominância das valsas, dos cateretês, maxixes e, por vezes, ritmos de tangos brasileiros. Ao longo dos anos trinta, o compositor enveredou por esses ritmos em peças para piano solo, assinando não mais com seu pseudônimo Chico Bororó, mas como Francisco Mignone, pois a música com temas e ritmos populares já era vista com apreciação pelos eruditos convertidos ao nacionalismo de Andrade.

Jovem ávido por experiências novas na música, Mignone chegou para estudar na Europa. Ali, andou pela Itália e Espanha em busca de material, um fanal inspirativo, pois mesmo que suas raízes fossem europeias, sua experiência no contexto popular lhe proporcionava uma cosmovisão ampla da música. Mais tarde, essas viagens lhe dariam subsídios melódicos e rítmicos para sua escrita. Mesmo que muitos críticos descrevam a escrita

de Mignone como fortemente influenciada pelas escolas italiana e francesa, o que se vê, é um jovem talentoso descobrindo suas possibilidades criativas, buscando, dentro de seu conhecimento, usar o que lhe era próximo e o agradava. De fato, a música de Mignone era eclética, não seguia apenas um estilo, enveredava-se em fazer a música que lhe vinha à mente, no início, tentando usufruir do que aprendera, depois, com a liberdade de quem já dominava os conceitos musicais e a inventividade dentro de si. A música da sua juventude tinha a base certa para o Nacionalismo que viria, mais tarde, como movimento.

Curiosamente, foram duas composições da época de sua formatura – ambas com temática brasileira – as que lhe abriram as portas para os estudos na Europa. Em um recital bem-sucedido, a *Suíte Campestre* (1918) e o poema sinfônico *Caramuru* (1917) despertaram a atenção dos representantes de uma entidade de apoio musical ligada ao governo paulista o que terminou por granjear-lhe o financiamento para uma viagem com estadia em Milão (BARROS, 2013 pp 1).

Ainda que o estudo de música erudita tenha influenciado Mignone, remetendo-o ao estrangeirismo e estilos canônicos, o espírito nativista do Chico Bororó esteve presente no processo de produção de suas peças eruditas nacionalistas, onde o gosto natural do compositor por linhas melódicas e rítmicas da música que costumava fazer nos salões, aparece. Observaremos isso, se notarmos que desde o início de sua carreira na música erudita, usava ritmos e melodias que remetiam a temas folclóricos ou de gosto popular, das quais *Idílio Campestre* (1918) para piano solo, e a célebre *Congada* de 1924, configuram exemplos dessa tendência inicial.

As canções do período Bororó retrataram a alma paulistana da época e por isso mereceram destaque e regravação²³. O Trio d'Ambrósio foi quem resgatou e transcreveu para trio de piano, harpa e violino algumas das peças de Chico Bororó. Esta gravação inclui um caderno com a transcrição dessas músicas em versão para piano solo (MARIZ 2011 p.73). Fazem parte desse período e dessas gravações 19 canções. Dentre estas, as duas primeiras obras assinadas por Mignone, o tango *Não se impressione* e a valsa *Manon*, de quando o compositor tinha 17 anos.

As outras músicas são: *Celeste*, em parceria com Alberto Fiuza (fl.1918); a valsa *Alma em pena; Ahi! Pirata*, desta, curiosamente, Mignone anotou na partitura que “naquelas priscas

²³ Essas peças foram gravadas pela primeira vez em julho de 1928, isto é, aproximadamente uma década após a sua criação. O pai do compositor, Alfério Mignone, foi o responsável por essas gravações iniciais, realizadas na Casa Parlophon, em São Paulo, entre 1928 e 1931, ao todo 19 composições. No mesmo período foram gravadas mais oito obras suas, seis com a gravadora Odeon na voz de Francisco Alves, e duas na Colúmbia. (MARIZ 2011 p.73)

eras, eu era o pirata das belas paulistas...” (MARIZ, 2011, p.74); *Muié... é Café e Sertaneja*, com versos de Beltrão Limeira (fl.1918), esta última, dividida em duas partes, uma sentimental e outra dramática (IDEM p.74). *Sertaneja* foi escrita na Itália e gravada por Francisco Alves²⁴ (1898-1952). Continuando a lista: com letra de Décio Abramo (fl.1918), *Miami, Mandinga doce* e a valsa *Coca*, cuja letra dizia: “Ela é tão bonitinha / mas tem uma triste sina / toma cocaína, toma cocaína” (IDEM, p.74); as valsas *Suave tormento*, com letra de Alberto Fiuza, e, *No cinema*; um solo de clarinete, *Flor de Jurema*; e *Saudade de Araraquara*.

Cito ainda outras peças de Chico Bororó, a saber: *Dê-me um beijo*, um curioso “one-step” de 1917, bom estudo dessa dança norte-americana da época; *Abaixo, ó Piques*, um maxixe; *Ponteando a viola*, tango-maxixe de muito agrado do compositor, que anotou no exemplar do acervo: “O velho Mignone saúda o jovem Chico Bororó”; *Festa na roça*, um tango batuque de 1921, recorda a atmosfera da famosa *Congada* que celebrou o compositor; *Chora, caboco*, tango-maxixe, teve texto de João do Sul, um dos pseudônimos de Fernando Lobo; *Num vorto a pé*, cateretê com linha melódica à moda caipira, editado em 1924 e com letra de Salvador Moraes (Mariz, 2011, p.75).

Entre os anos 1924 a 1929, motivado mais pelos estudos e pelas experimentações houve um certo distanciamento de Mignone da música brasileira. Não havia um real desinteresse de Mignone quanto a música nacional, mas Mário de Andrade criticou esse afastamento, dizendo que a música “universal” era incentivada pela prefeitura de São Paulo e Empresa Teatral Ítalo-Brasileira, que realizavam a Temporada Lírica do Teatro Municipal de São Paulo com obras deste cunho, conseqüentemente, este estilo era o que agradava ao público que frequentava o Teatro Municipal (COUNTIER, 1997, p.19). Mignone usufruía de bolsa de estudos patrocinada por órgãos governamentais, isto explicaria seu afastamento da música brasileira, pois necessitava dar audiência às obras que enviava da Itália, elas deveriam mostrar seu aprimoramento artístico, e dar público ao Teatro Municipal.

A crítica de Mário de Andrade era sempre ferrenha, caso as composições não buscassem linguagem nacionalista. Mignone, que estudava na Europa durante esse período de busca de identidade nacional, foi alvo dessas críticas, por sua obra italianizada. Andrade procurava instigar o nacionalismo em Mignone, pois via o promissor Chico Bororó, “metamorfoseado numa produção marcadamente italiana ou despaisada durante os anos 20” (IDEM, p.16). Para o autor de *Macunaíma*, era necessária uma reformulação do ensino com vistas a modificar, no futuro, o gosto do público e as práticas artístico-culturais das elites

²⁴ Foi um dos mais populares cantores do Brasil na primeira metade do século XX, e considerado por muitos o maior do país. A qualidade de seu trabalho lhe rendeu em 1933, pelo radialista César Ladeira, a alcunha de “Rei da Voz. Foi, ainda, peça decisiva como grande intérprete para a construção de vários gêneros populares da música (GIRON 2002).

politicamente dominantes, e, para que houvessem intérpretes brasileiros capazes de executarem os programas do Teatro Municipal, sem necessidade de contratação de estrangeiros para isto (IDEM, pp. 19).

Após esse período, o Brasil viu despertar um dos maiores compositores da corrente nacionalista emergente, surgiu uma nova fase do autor de *Alma Adorada*, um momento de liberdade expressiva e de colocar em prática tudo o que adquiriu de experiência e de técnica. O Brasil se abriu para uma fase nacionalista, o que refletiu sensivelmente na aceitação do público e dos intelectuais à obra de Mignone, bem como de outros nacionalistas (KIEFER 1983, p.19). Assim, Chico Bororó retornou adulto, rebuscado, com experiência de escrita que o possibilitou ousar na tão controversa linguagem nacional, influenciado pelo canto e ritmo dos negros, pelos portugueses, pelas novas formas de escrita provenientes dos cânones culturais europeus e pela música nacionalista que se estabelecia, mas que Mignone já experimentara, de certa forma, como Chico Bororó. Com o Nacionalismo em construção, Mignone aproximava-se novamente dos temas que praticara como Bororó, seguindo as novas tendências apresentadas

Nesta fase de construção do programa nacionalista, o compositor deveria inspirar-se nos temas, formas, técnicas do imaginário popular, consoantes regras herdadas do neoclassicismo (princípios polifônicos, variações-suítes, modalismo, polirritmia, politonalidade). A busca do “nacional” ou do particular favoreceria decretar a independência cultural no Brasil em face das principais tendências musicais europeias (COUNTIER, 1997, p.15).

Nesse contexto apareceu um Francisco Mignone Nacionalista, quando este, marcadamente, inaugurou esta fase com a *1ª Fantasia Brasileira* seguida das *Lendas Sertanejas nº1, 2 e 3* para piano. Sua formação e gostos da juventude afloraram refinados pelos anos de estudo e experimentos na Europa. Mais tarde, Mignone voltaria a assinar algumas peças como Chico Bororó, talvez em reconhecimento ao papel que a música popular desempenhou em sua juventude e que se tornara uma fonte de sua produção de caráter nacionalista. Reconheceu com isso a importância de sua escrita como Chico Bororó, cujo período merecia valorização e não demérito. O ano foi 1929, data-chave nas obras musicais de Francisco Mignone que definitivamente se engaja no “Programa em prol da modernização da música erudita nacional e brasileira” (IDEM, p.23).

Já em 1962, depois de passar pela “fase negra”, que enfatizou temas afros, e de escrever com temas sacros, percebia-se que a dicotomia era presente no pensamento do autor da *Missa 1ª em Si bemol*, “Será que foi o diabo que virou santo?” (MARIZ, 1997 p.16).

Olhando para o alto ele descobriu esses horizontes inéditos, e voltando a vista para a terra que pisava, esquecido finalmente das angústias que o haviam assaltado em períodos anteriores de sua vida, voltou a ser o que despreocupadamente tinha sido, nos seus primeiros anos de São Pulo. Redescobriu o Brasil das modinhas, das valsas, dos choros. Essa é, como já vimos, a atmosfera que envolve as duas últimas óperas, *O Chalaça* e *O sargento de Milícias*. Ambas cantadas, em primeira mundial, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, nos últimos anos de vida do compositor.

Num curto bilhete que me mandou, em 1978, ele diz: A ópera tá pronta. Irá esse ano? *Chi lo sà?* A música voltou ao Chico Bororó. Escrevo para o povo e para o público. (MARIZ 1997, pp16).

Nesse momento de sua carreira, não era mais importante com que nome assinaria suas obras, importava se seriam realizadas e se agradariam ao público.

1.1.2. Consolidação da obra composicional

O anjo e o demônio são maneiras pessoais de ser: o anjo busca me salvar de mim mesmo e o demônio é que me faz ser mal para mim mesmo. O anjo é que procura me realizar. O demônio me esconde em minhas tendências mais instintivas. (MIGNONE, 1947, p.49).

As reflexões sobre a obra de Mignone e a fase de amadurecimento composicional do artista, não é objetiva identificar, nem pontuar exatamente quando isto ocorreu, mas mostrar os momentos áureos da escrita de Mignone ao longo da carreira do autor.

Mignone, rendido ao apelo nacionalista, passa a escrever com temas brasileiros, não mais como o *menino Bororó*, mas, agora, como o *senhor Bororó*; sem preocupar-se com críticas, assumindo escrever o que lhe convinha em conformidade com o que seu público desejava ou com seu próprio gosto. A aquisição de uma linguagem própria e a assinatura, em traços de escrita que são peculiares e constituem “um fio condutor que fazem entender ser o mesmo criador de obras rigorosamente espalhadas no tempo” (MARTINS, 1997, p.37), mostram um Mignone com caráter de escrita. Esta realidade parece indicar sua maioridade como autor e compositor, revelando um equilíbrio de ideias e ideais.

Mas além do nacionalismo intransigente, deverei fazer música determinadamente socialística, fazer arte social, arte para a comunidade. Por que? Porque isso concorda com as minhas qualidades pessoais: Minha abundância, minha clareza, meu visualismo. E concorda até com meus instintos. (MIGNONE 1947, pp.46)

Na obra pianística de Mignone, destacam-se as valsas, geralmente escritas em séries como aponta Kiefer (1983 p.46). Dentre elas as *Doze Valsas de Esquina*, também as *Doze*

Valsas Choro, feitas entre 1938 e 1942, nas quais buscou reproduzir a maneira de tocar dos chorões, as *Seis pequenas valsas de esquina* de 1964 e as *Doze Valsas Brasileiras* de 1979. Nelas vem à tona aquela brejeirice comum às composições populares do jovem Chico Bororó.

Mignone foi um grande compositor para orquestra. Kiefer (1983, p.60) contou 80 peças “concebidas para orquestra, seja para solista e orquestra, ou solistas, coro e orquestra (incluídas aqui as óperas)”. Porém, segundo o *Francisco Mignone Catálogo de Obras* (ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA, 2016), as obras orquestrais de Mignone ultrapassam a contagem de Kiefer. Na escrita orquestral, Francisco Mignone também se tornou referência para os mais jovens compositores. Bruno Kiefer (1923 – 1987) foi um destes jovens autores, que fez ampla pesquisa sobre a escrita musical de Mignone (MARIZ, 1970 p.109).

Nessa escrita orquestral, Francisco Mignone obteve reconhecimento, contudo, dentre suas contribuições, destacam-se as obras vocais, que configuram cerca de 220 canções, quase um terço da totalidade de suas peças, (MARIZ 2002, p.105). Algumas peças vocais de Mignone ainda são executadas até hoje, porém, apenas um repertório limitado, se observarmos a grande quantidade destas. Dentre elas, destacam-se os ciclos de canções sobre alguns poemas modernistas, como as que escreveu com texto de Manoel Bandeira (1886 – 1968), *Quatro Líricas*; e seguindo a linha nacionalista, algumas das peças baseadas em poemas e melodias folclóricas como *Quadrilha* (1938) composta sobre os versos de Carlos Drummond de Andrade (1902 – 1987) e algumas peças de sua juventude como *Cantiga de Ninar* (1925).

Mignone, em idade avançada e carreira produtiva, era convicto de suas habilidades e técnica, sentindo-se capaz de absorver qualquer corrente de vanguarda musical ou mesmo de criar uma. Em carta à Mariz datando de 1980 escreve:

... Na idade provecta a que cheguei, posso afirmar que sou senhor e dono, de direito e de fato, de todos os processos de composição que se fazem e usam hoje e amanhã. Nada me assusta e aceito qualquer empreitada desde que possa realizar música. O importante para mim é a contribuição que penso dar às minhas obras. Posso escrever uma peça em dó maior ou dó menor, sem dor nem pejo, assim como posso elaborar conceitos de música tradicional, impressionista, expressionista, dodecafônica, serial, cromática, atonal, bitonal, politonal, e quiçá, se me der na telha de vanguarda com toques concretos, eletrônicos ou desfazedores de múltiplas faixas sonoras. Tudo se pode realizar em arte, desde que a obra traga uma mensagem de beleza e deixe no ouvinte a vontade de querer ouvir mais vezes a obra. Não acontece isso também nas outras artes? (MARIZ, 1983, p.193).

Com essa declaração, fica clara a liberdade de escrita que Mignone adquiriu ao longo de sua carreira composicional, e seu comprometimento com a diversidade estética, com a beleza e com o significado musical (MARTINS, 199, p.36).

Reconhecimento, Mignone consegue desde bem jovem, visto que ganhou diversos prêmios por suas composições, o que levou sua obra ao êxito. Porém a maturidade, que o fez elevar seu nível de confiança, veio com a liberdade expressiva e o aumento de prestígio da crítica. Quando um autor chega a esse nível de confiança em sua obra, e consegue o engajamento artístico e o reconhecimento pela crítica e pelo público, é possível afirmar que ele alcança o ápice de sua carreira.

1.1.3. Mignone e a canção

Com cerca de três séculos de existência, a canção brasileira certamente é um celeiro de investigação dentro da Musicologia. Embora existam recentes estudos sobre o canto na língua nacional e a catalogação das canções brasileiras²⁵, estes assuntos ainda configura um vasto campo de pesquisa. As discussões sobre gênero, procedência, e possível intercambiabilidade entre o popular e erudito na gênese de algumas modalidades da música brasileira, têm se tornado assunto de interesse. Alguns pesquisadores já se punham a levantar suas hipóteses, desde a década de que houve a promoção para se estabelecer o Modernismo nacionalista, dentre estes pesquisadores está Mário de Andrade, que escreveu sobre particularidades da música brasileira, vide *Modinhas imperiais* (1930), e *Aspectos da música Brasileira* (2012), fato que o tornou um dos impulsionadores da pesquisa da música nacional e nacionalista em seus primórdios.

Dentro da vasta obra de Francisco Mignone, não é difícil concluir que dava importância às canções, tal era seu gosto por escrevê-las, fato notável devido sua grande quantidade de obras nesse gênero musical. Observando a escolha dos versos que musicou, percebe-se que o autor de *Seis Líricas* (1932) tinha sensibilidade aflorada; e, pela escolha das personalidades a quem dedicou obras como *Seis Líricas* e *Poema das Cinco Canções*, a saber Vera Janacópulos (1892 – 1955) e Magdalena Lébeis (1912 – 1984) respectivamente, e outras cantoras como a soprano argentina Hina Spani (1896 – 1969), nota-se que apreciava uma canção bem cantada e cheia de emoção.

Cedo em sua vida, Mignone começou a escrever canções, vide a época de Chico Bororó, quando elas eram seu principal produto criativo. Sua obra vocal fornece excelente

²⁵ A UFMG tem mantido constante pesquisa sobre as canções brasileiras, dentre a iniciativa de pesquisa foi criado um site acessível em: www.grude.ufmg.br.

exemplo de sua criatividade e versatilidade. As mais de duzentas canções salientam suas qualidades, pois nelas há variação na escrita, estilo e língua. Quanto à língua dos textos e sonoridade intrínseca a eles, Mignone escreveu aproximadamente 30% das canções com textos brasileiros, 30% tem características do modernismo nacionalistas (fase negra do autor), 15% são espanholas, 15% são francesas e 10% são italianas (MARIZ 1997 p.115).

As canções de Mignone foram escritas, em sua maioria, em estilo livre. A exemplo disso sua estada na Espanha lhe inspirou canções como: *Las Mujeres son las Moscas*, *El Clavellito em tus Lindos Cabellos* e *Porque Lloras Morenita?*, consideradas por Vasco Mariz (1983, p.189) de “esmerada feitura”, e cheias do estrangeirismo espanhol. Tome-se, ainda como exemplo da liberdade de escrita de Mignone, algumas das canções de cunho nacionalista como *Noturno Sertanejo (1931)* e *Canto de Negros (1932)*, exemplos notadamente diferentes em estilo.

Em termos gerais, a canção como música vocal tem uma longa trajetória histórica, seus registros mais antigos dentro da música ocidental, fundem-se com os da música da igreja cristã, os quais já eram uma herança dos cantos dos povos antigos, dentre estes, de Israel.

As melodias greco-romanas e as salmodias judaicas que chegaram até os cânticos medievais e, mesmo o canto gregoriano, não tentam expressar nada do texto além dele mesmo. Após o século XIV foram compostas canções sobre formas poéticas fixas (virelai, rondeaux, baladas, etc.), as quais começaram mais e mais a se transformar em canções polifônicas, depois chamados madrigais, com textos, na maioria, de amor cortês. Os trovadores podem ter sido os tataravôs da canção no sentido de um caminho que leva do cantar ao tocar e vice-versa, isto é, de uma busca original de realizar essa íntima união entre texto e música, que foi e sempre será a virtude e o mistério da canção (PICCHI, 2010, p.21).

Proveniente do romantismo alemão, basicamente do canto popular, a canção de câmara se desenvolve desde o século XVII até a metade do século XIX. O lied Alemão configurou, portanto, a principal manifestação, sendo antecessor direto da canção de câmara, tinha como característica composição estrófica e silábica e, simplicidade de caráter, aproximando-o do popular (PICCHI, 2010, p.22). Nesse ínterim o piano passa a ter papel fundamental “que vai muito além de um instrumento "acompanhador"”. Quanto ao papel do piano, trata-se de verdadeiro diálogo e mesmo de uma música a três vozes: a humana e as das duas mãos do pianista” (MASSIN, 1983, p.76).

Podemos nos apropriar da definição dada por Picchi (2010, p.23) em sua tese, para mostrar um dos aspectos da canção de câmara, que são aqui priorizados.

A canção, interação ideal de um texto poético e um texto musical, fundamentalmente uma linha vocal acompanhada por um piano, é o que, afinal, aqui se trata por canção de câmara. De um modo geral pode-se dizer que a canção de câmara é definida como uma peça breve, com texto poético ou em versos e melodia preponderante. As mais das vezes possui certa simplicidade de efeitos vocais seguindo, com direiteza, a enunciação fraseológico-rítmica do texto.

Vista de um modo geral, a canção guarda as características iniciais, dentro do universo histórico retratados nos livros de referência. Com uma visão menos generalista, podemos observar que no Brasil, mesmo sem provas documentais, as primeiras produções sonoras no recente país descoberto, se deram na fusão entre o canto indígena e seus instrumentos rudimentares, os hinos religiosos dos jesuítas portugueses e os “cantos coletivos de lazer” (TATIT 2004, pp.19). A conclusão de Tatit, não foge a lógica, se visarmos a formação do povo brasileiro, porém, acostumados a essa visão generalista e eurocêntrica, ainda não podemos inferir todas as afirmações, pois estas configuram pesquisa em andamento nos ramos musicológicos e históricos.

Em seu desenvolvimento geral a música brasileira segue, pois, obedientemente a evolução musical de qualquer outra civilização: primeiro Deus, depois o amor, depois a nacionalidade. A Colônia realmente não conseguiu nunca se libertar da religiosidade musical. Duas espécies de escravos Portugal tinha que consolar aqui: o negro e o colono brasileiro. O incenso e o batuque místico imperaram com violência; e os próprios jesuítas, por certo mais libertários e propulsores máximos aqui da religião verdadeira, serviram menos ao Catolicismo que à colonização, com seus processos de catequese, suas procissões, semanas santas, igrejas e musicaria (ANDRADE, 2012, p.10).

Com a escravidão e a vinda de uma população provenientes de terras africanas, a partir do século XVII, o negro passou a ter importância étnica na sociedade brasileira. Assim, cerca de 20 mil indivíduos procuraram adaptar sua cultura às da sua nova posição e lugar. Seus batuques eram na maioria de lazer, mas traziam uma identidade religiosa totalmente entranhada em seus cantos responsivos. Essa música negra originada do que chamavam de *umbigada*, foi que deu origem ao atual samba (TATIT 2004, p 22).

O popular e o erudito na música, muitas vezes se aproximam, e hoje muito mais, através das novas abordagens de pesquisa.

Inerentes à nossa própria formação cultural, tais hibridismos em música foram vistos a partir de pelos menos duas grandes perspectivas ao longo do século XX, nas quais se alternou entre a marginalidade e a sua valorização e adoção como parâmetro estético-musical. A saber: as perspectivas modernista e pós-modernista. Em ambas, tentou-se resolver questões que emergiram em sua esteira, tais como às distinções expressas na forma das tão ou mais problemáticas polarizações entre nacional e internacional, identidade e alteridade e, como já mencionado, a tão recorrente divisão hierarquizada entre erudito e popular. (FRANCISCHINI, 2010, p.873).

Sendo assim, podemos assentir que não foi somente a música dita popular que teve seus primórdios em outros povos, a música erudita também era importada enquanto o Brasil recheava a Europa com suas riquezas provenientes das Minas Gerais. Os colonizadores religiosos se esforçavam para refinar a música, enquanto catequizavam os índios ou mulatos distanciando-os dos batuques herdados de seus ancestrais, afinal, suas origens eram pagãs e precisavam de ajustes às novas práticas da religião aprendida. Com isso, “compositores mestiços” (TATIT 2004, p.25), dentre os quais destacam-se José Emerico Lobo de Mesquita (1746 – 1805), Francisco Gomes da Rocha (1845- 1808) e Marcos Coelho Neto (1763 – 1823) que “deixaram uma obra musical, com função religiosa de grande valor” (IDEM, p.25). Veio mais tarde o padre José Maurício Nunes Garcia (1767 – 1830) que foi mestre-de-capela, organista e professor da Capela Real de D. João VI (1767 – 1828), sua obra foi valorosa para a música erudita no Brasil. (IDEM, p.25).

À medida que os negros passavam a fazer parte do cenário do Brasil, e suas músicas do contexto diário, a influência dos brancos também se entranhou nas rodas de batuques. Elementos tais como o estalar de dedos, típicos do fandango ibérico e a introdução de acompanhamento de viola, o que dava um certo ar cancionista, eram agregados às rodas de batuques mudando os rituais negros em música de diversão. Assim nasceu o lundu, popularizado pelas pequenas peças teatrais cômicas e que se encarregaram dessa difusão do gênero. Nessas rodas havia o ritmo dos batuques e a melodia do canto que muitas vezes servia como refrão, a isso tudo Tatit (2004, p.25) chama de “Cancionalização” dos batuques africanos (TATIT 2004, pp.25). O lundu tornou-se assim o primeiro gênero afro-brasileiro de canção popular. O lundu e a modinha²⁶ sofreram uma certa eruditização: o lundu ao substituir o acompanhamento usual de cordas dedilhadas pelo piano e ganhar os salões (NAVES 2010, p.62); e a modinha ao alcançar êxito em terras portuguesas, e lá ser modificada no contexto erudito europeu (NAVES, 2011, p.61). Andrade e Naves concordam que a modinha ganhou sotaque erudito ao se familiarizar com pequenas árias:

Ao lado de toda essa dispersão francamente cultural, nos salões burgueses, desde os fins do sec. XVIII, se veio formando um gênero nacional de canção amorosa, em que a influência europeia era também fortíssima, a Modinha. Não preciso me estender sobre ela, pois que os ingleses terão dela um conhecimento suficiente, consultando o artigo Song, do *Grove's Dictionary*. (Ver também: "Modinhas Imperiais", edição Chiara to, S. Paulo). Pelos meados do século passado a Modinha passou dos salões

²⁶ No Brasil, a palavra “modinha” possuía dois significados, um deles, relacionado a qualquer tipo de canção, à exemplo dos portugueses, e o segundo, a um tipo de canção rural, como a moda caipira ou a moda de viola, caracterizado pelo canto em intervalo de terças (REIS, 2012, p.35).

burgueses pro seio do povo, e aí conseguiu caracterização nacional definitiva. Neste aspecto novo e que se tornou mais interessante e original (ANDRADE 1934, p.18).

A maior referência da modinha foi Domingos Caldas Barbosa, poeta satírico que recorria ao improviso. Domingos foi para Portugal na década de 1770, onde se tornou compositor de modinhas e lundus e se apresentava na corte de dona Maria I. Severiano (p.17) descreve um processo curioso: Caldas Barbosa introduz a modinha em Portugal, que já se modifica ao ser incorporada por músicos "de formação erudita, que passaram a trata-la de forma requintada, sob nítida influência da música operística italiana". As transformações não param por aí, pois, depois de passar por esse processo, a modinha teve contato com as arias portuguesas, tomando então a forma camerística que passou a caracteriza-la. Com a vinda da corte de dom João VI para o Brasil, em 1808, a modinha retomou modificada, expressando como nenhuma outra música a temática amorosa (NAVES 2010, p. 61).

Entre 1792 e 1797 foi editado em Portugal o *Jornal de Modinhas*, publicado pela Real Fábrica e Impressão de Música de Francisco Domingos Milcent (fl. 1765-1797) e Pedro Anselmo Marchal (fl. 1791-1796), enquanto sócios até 1793 e depois por Milcent até sua morte em 1797. Posteriormente à sua participação no *Jornal de Modinhas*, Marchal abriu uma nova *Fábrica de Impressão de Música*, que tinha a exclusividade de suas obras (MORAIS, 2009, p.7). Este jornal muito contribuiu para a divulgação das modinhas em terras portuguesas.

Portugal também sentiu essas influências no contexto popular. A partir de 1775 Lisboa conheceu Domingos Caldas Barbosa²⁷ (1739-1800) autor e intérprete de lundus, modinhas e entremezes, que usava “expressões do universo mulato brasileiro em suas obras”. *Modinhas do Brasil* é o exemplo de um caderno do final do século XVIII encontrado pelo etnomusicólogo Gerard Béhague em 1968 cujo conteúdo inclui canções de Domingos Caldas Barbosa. Segundo Tatit (2004, pp. 66) isso tornaria factual o início da modinha no Brasil; e a música popular estaria colocando o Brasil no plano musical internacional, porém esses fatos não são conclusivos, pois ainda existem controvérsias sobre, quem o fez e como de fato a modinha tramitou entre Brasil e Portugal.

As modinhas possuíam como característica o ritmo sincopado, semicolcheia-colcheia-semicolcheia (), caracteristicamente brasileiro. Inicialmente, a modinha era mais espirituosa e leve, com a chegada do Romantismo, no século XIX, tornou-se mais sentimental, caracterizada pela singeleza, intimismo e a doçura (REIS, 2012, p.36).

No âmbito erudito, a música brasileira caminhou pelo Romantismo na busca por internacionalização da qual Carlos Gomes (1836 – 1896) talvez seja o melhor exemplo. Com

²⁷ Patrono n. 3 da Academia Brasileira de música, brasileiro, estudou em Portugal. Atribuem a ele a criação da modinha.

influência clara italianizadas de Giuseppe Verdi, Gioachino Rossini (1792 – 1868), Domenico Gaetano Maria Donizetti (1797 – 1848), Carlos Gomes trouxe a êxito modinhas como *Quem Sabe?* (1859). (TATIT 2004, p.29).

O lundu, assim como a modinha e a valsa brasileira, elitizou-se e ganhou voz passando a fazer parte do repertório apresentado em salas de concerto e tornando-se um estilo de canção (NAVES 2010, pp.62). A duplicidade entre o erudito e o popular se mantinha mais no âmbito social do que no intelectual. A classe dominante se mantinha nas salas de concerto ou nas salas principais das casas, mas, de certo, o gosto sempre tendia para o alegre ritmo que saía das antessalas mostrando que havia um certo mesclar de ideias musicais.

Contrapondo-se ao percurso da ritmização étnica pelo qual as refinadas elaborações melódicas do choro, de um Pixinguinha por exemplo, apropriavam-se do lundu, do partido alto, do maxixe, da polca ou da rabanera. Aliás, a visita ao mundo popular, que já era uma constância desde os tempos de Anacleto de Medeiros ainda persistia com todo vigor nas partituras de Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth. O enorme convívio de Villa Lobos com “chorões”, seresteiros e sambistas de sua época apenas confirma a tradição da via erudito-popular.

O mais importante, entretanto, são as estratégias de luta social, identificadas por Wisnik, que manifestavam, de um lado, na “expressão da marginalidade dos grupos dominados” (que se concentravam nos fundos da casa para não chamar a atenção da polícia) e, de outro, na “expressão da cidadania cultural no domínio da *Polis* burguesa” dos grupos localizados na sala principal) e que faziam da residência da Tia Ciata²⁸ um lugar de integração tensa das particularidades socioculturais (TATIT 2004 p.32).

No Brasil, o contato entre a modinha e a valsa trouxe influências para os dois gêneros. A modinha, antes binária ou quaternária, começa a utilizar o compasso ternário e a valsa um clima modinheiro, em que os baixos lembram os violões seresteiros formando, assim, a valsa brasileira (REIS, 2012, p.35).

Um fator importante na divulgação e memorização da canção popular do início do século foi o surgimento do fonograma. Este se tornou uma fonte de registro das canções, visto que a maioria dos compositores de música popular, nessa época, não sabiam usar o registro gráfico; apesar disso, algumas peças de choro e modinha não tinham esse problema. Porém, os cantores estavam acostumados ao canto acústico, e, sendo assim, o fonograma não facilitou memória da estética apreciada na época em sua totalidade, pois a aparelhagem de gravação e

²⁸Hilária Batista de Almeida, conhecida como Tia Ciata (Santo Amaro da Purificação, 1854 — Rio de Janeiro, 1924) foi uma cozinheira e mãe de santo brasileira, considerada por muitos como uma das figuras influentes para o surgimento do samba carioca. Foi iniciada no candomblé em Salvador por Bangboshê Obitikô e era filha de Oxum. No Rio de Janeiro, era Iyakekerê na casa de João Alabá. Também ficou marcada como uma das principais animadoras da cultura negra nas nascentes favelas cariocas. (MOURA 1995 pp.136).

captação tinha algumas limitações e para que se obtivessem boas gravações era necessária uma voz mais impostada, e caso o cantor desejasse uma nuance mais natural, poderia comprometer a captação

As gravações do início do século buscavam a voz potente, pois era a única fonte que poderia ser captada pela tecnologia de então. Por volta das décadas de 1930-40, ouvem-se vozes potentes, mas já livres da tradição operística. (VALENTE 1999, p.68)

Passados os anos de colonização e império, posteriormente ao nascimento da canção brasileira, por volta dos anos vinte e trinta, ouviu-se o nacionalismo apregoado em plena voz na Semana de 22 pulsando nas composições, nem que fosse somente por tentativa.

Em artigo de 1924 para Ariel, revista musical do Modernismo brasileiro, Milhaud a propósito, faz uma crítica contundente à influência francesa no meio musical brasileiro. O que nos leva a entender por que ele valoriza muito mais as figuras de Ernesto Nazareth e Marcelo Tupinambá do que a de Villa Lobos. Isso se explica pelo fato de que o compositor francês tenderia a se interessar principalmente pela música popular urbana, mostrando-se pouco afeito ao estilo de Villa-Lobos, que, segundo ele, seguiria a orientação de Debussy (NAVES 2010, p.64).

Os ritmos recém incorporados à música brasileira tiveram sua fonte de pesquisa rítmico-melódica na então música miscigenada e popularizada nas canções oriundas dos lundus, polcas, modinhas, marchinhas, sambas, e valsas brasileiras, por exemplo. Mesmo que, sempre houvesse vertentes estilísticas e que controversas opiniões a este respeito existam, não se pode negar a realidade de algo comum entre as canções brasileiras: o fato de terem nascido de tripla raiz - a europeia, a africana e a indígena. Dentro desse universo, entre erudito e o popular, surge o preconceito aparente e, por outro lado, o interesse dos eruditos quanto a música feita nos quintais das “tias” e que passaram a movimentar, também, os bailes urbanos.

Esse intercâmbio sócio cultural é um fator importante nessa reflexão, pois de ambos os lados poderá haver apropriação e ressignificação de determinados recursos culturais

Este conceito, chamado de apropriação, é central na obra de Chartier: “A apropriação tal como a entendemos visa uma história social dos usos e das interpretações, relacionados às suas determinações fundamentais e inscritos nas práticas específicas que o produzem” (2002, p. 68). Ainda segundo o autor: “as divisões sociais não se ordenam obrigatoriamente segundo uma grade única do recorte social, que supostamente comanda a desigual presença de objetos como as diferenças nas condutas” (Ibidem, idem). Desta forma, imaginar que o consumo de uma determinada produção musical, considerada erudita, de alto nível — ainda que “alto nível” seja um dado bastante subjetivo —, é privilégio das classes dominantes é um preconceito discutível. Da mesma forma o inverso! Quando Bakhtin, em A cultura popular na idade média e no renascimento, afirma que Rabelais faz do riso um instrumento de transgressão dos cânones literários vigentes, está afirmando também que ele faz uso consciente das possibilidades subversivas do popular. (FRANCISCHINI, 2010, p.876).

Mignone, participante ativo de uma geração de compositores nacionalistas, não deixou de sofrer essas influências. Como já comentado em Chico Bororó, ele se criou em meio a esses bailes populares. Tal contexto contribuiu para que ele desenvolvesse uma alma musical miscigenada e, portanto, autenticamente nacionalista. Mesmo que não fosse permitido admitir as fontes ou a inclinação para o popular.

Ao selecionar o popular rural como universo sonoro bem mais disciplinado e autêntico para merecer seu elaborado tratamento musical, a forte escola nacionalista brasileira – que contou ainda com expoentes como Francisco Mignone, Luciano Gallet, Lorenzo Fernandez e Camargo Guarnieri, dentre outros – deixou claro que percorria uma trajetória artística independente, que em hipótese alguma poderia ser associada ao som que vinha das ruas, dos quintais e dos bailes urbanos. Nem os encontros fortuitos de Villa-Lobos com seus amigos da faixa popular podem ser confundidos com alguma espécie de adesão ao cenário efervescente das canções de época (TATIT 2004, p.40).

A busca por técnica somada à sua experiência como músico popular forneceu a Mignone o embasamento necessário à sua escrita nacionalista. Assim, a canção foi para ele o gênero mais frequente dentro da escrita de sua obra, mesmo que contendo influências recebidas por ele ao longo de sua carreira. É fatural que ele nunca deixou de escrever canções independente de estilo e tendências, talvez, por isso, elas sejam tão numerosas, demonstrando o imenso apreço que lhes devotou nos seus 70 anos de vida composicional.

Em 1930, sua primeira canção de cunho nacionalista foi escrita, com versos de Ricardo Guimarães, intitulada *Quando na roça anoitece*, em que se nota atmosfera seresteira e melodia “bem brasileira” (MARIZ 2002, p.96), soa como uma cantiga sertaneja com acompanhamento imitando um violão. Mignone estava de volta ao Brasil e rendido ao nacionalismo, se já não o era nos tempos do Bororó, apropriou-se agora dos elementos que o seduziram anteriormente e um período de grande produção cancionista se iniciou. (KIEFER 1983, p.20)

Nem todas as canções que seguiram essa temporada fértil de criatividade foram nacionalistas. Obras como *Sei Felice, mio tesor* e *L'ardor che mi strugge* são tipicamente italianas e a série *Rubayat*, com versos em francês e um certo orientalismo, conseguiu trazer o “espírito lírico persa” (MARIZ 2002, p.97). Mignone, mesmo em fase de efervescente nacionalismo, escreveu canções sem esta pretensão, como *Se Tuas mãos* e *Improviso*, enquanto se aprimorava no nacionalismo com *Trovas* e *Berceuse Negra*. (IDEM, pp.97)

De suas andanças pelo dodecafonia cita-se a série *A menina boba* com versos de Oneyda Alvarenga (1911 – 1984) e *A boneca de Cristal* de Jacques d'Avray, pseudônimo do

senador Freitas Valle. (IDEM, p.101). “Depois de *Menina boba*, não realizou mais experiências de vanguarda em canções, embora o tenha feito em música instrumental” (IDEM, p.104).

Destaca-se como uma de suas melhores realizações na sua produção de canções, *Festa na Bahia*. Esta peça tem texto de Ribeiro Couto (1898 – 1963) e é de exigente performance tanto do intérprete como do acompanhador, e de necessária sincronia entre eles para que sua execução seja perfeita (MARIZ 1997, p.118).

Como citado na introdução, Mignone musicou vários poetas de sua convivência como Carlos Drummond de Andrade (1902 – 1987), Onestaldo de Pennafort (1902-1987), Suzana de Campos (1894 – 1945), e usou textos populares do Brasil e de outros países, alguns textos são de sua autoria. Ao ser analisada a coletânea *Poema das cinco Canções*, verificar-se-á o lirismo, a sensibilidade, e o criativo estilo de escrita musical de Mignone. Os textos de Quintana doam as palavras e o sentimento impregnado nos versos, enquanto a música de Mignone os reafirma.

Francisco Mignone foi depois de Guarnieri (1907 – 1993) quem mais escreveu para voz. Sua obra em canções consta de 165 peças para voz e piano, 7 para canto e violão, 5 para canto e fagote, 5 para canto e instrumentos de câmara, 15 para voz e orquestra, e dez harmonizações. (MARIZ 2002, p.105).

O musicólogo Luiz Heitor Ferreira de Azevedo, em *A parte do Anjo*, diz que as canções de Mignone juntamente com suas peças pianísticas contam-se entre as mais populares do repertório brasileiro para estudo e para concerto (MIGNONE 1947, pp.16). Azevedo acrescenta que nenhum cantor no Brasil e no estrangeiro ignoravam suas canções, e estas faziam parte efetiva de seus concertos (MARIZ, 1997 p.15). Na mesma linha de pensamento, Andrade (MIGNONE 1947, p.63) afirma que com exceção de Carlos Gomes não sabia “de quem melhor escrevera para voz no Brasil” e testemunha que cantores lhe confessaram “serem elas as únicas brasileiras que não exigem esforços falsos, nada compensadores musicalmente e as únicas que não fatigam” (IDEM, p.63). A escrita de Mignone para voz é, para os cantores e pianistas de hoje, de difícil acesso, pois não existem muitas publicações, restringindo o número dessas canções àquelas que já foram editadas e salvaguardadas pelo tempo, quer no material impresso, quer na memória dos professores de canto.

1.2. Mário Quintana

*Neste mundo de tantos espantos,
cheio das mágicas de Deus,
O que existe de mais sobrenatural
São os ateus...*
(QUINTANA, *Espantos em Baú de Espantos*, 2006, p. 40).

1.2.1. O homem

Mário Quintana foi natural do Rio Grande do Sul, nasceu na cidade de Alegrete (RS), no dia 30 de julho de 1906 e é o terceiro dos quatro filhos de Celso de Oliveira Quintana, farmacêutico, e de D. Virgínia de Miranda Quintana. Por ordem de nascimento, os filhos do casal Quintana foram: Marieta, Milton, Mário e Celsinho, que faleceu aos seis anos (VASSALLO 2005 pp.8).

O menino Quintana foi alfabetizado por seus pais e aprendeu a ler aos seis anos soletrando as notícias do jornal *Correio do Povo*. Aos sete tinha noção do francês, mas vale ressaltar que iniciou os estudos na escola somente aos nove anos, frequentando o Colégio da Dona Mimi Contino. Foi, também, aluno do Colégio Militar de Porto Alegre, onde produziu os primeiros textos. Já na fase adulta, viveu solitário, com seus amores platônicos ou não, e seus pensamentos em versos (CASTRO, 1985 pp.29). Sempre morou em hotéis e foi desajeitado com as coisas de casa e do dia a dia. Ao tentar dirigir dizia que os postes corriam em sua direção, “coisa de poeta”, dizia sua sobrinha Elena Quintana no relato a Vassalo (2005 p.38).

Reconhecidamente alcoólatra, Quintana foi internado por amigos em uma clínica de recuperação; mas, curado, disse que o álcool o estava fazendo parar de escrever e por amar a poesia não bebeu mais. O poeta sofreu de insônia e, sobre isso, disse que “não tinha medo do sono eterno, mas da insônia eterna”. (VASSALLO 2005, p.24).

Depois de escritor já conhecido, Quintana estreou na literatura em 1940 com *A Rua dos Cataventos*, um livro de sonetos, “quando o verso livre era quase uma obrigatoriedade” (YOKOZAWA, 2006, p.27). Sua carreira como escritor de diversos gêneros literários, é de imenso valor para a cultura brasileira.

Um poeta que escreveu numa linguagem irmanada com aquela da comunicação diária quando os de 45 prescreviam a necessidade de uma linguagem distintamente poética, distanciada do prosaísmo dos anos de 22 (IDEM, p.26).

1.2.2. O poeta

Mário Quintana poetizou sobre coisas da vida cotidiana e do amor; tratando de objetos simples como o relógio em *O Tempo* e brincadeiras infantis. Além disso, suas sombras e medos, estão metaforizados em seus versos, demonstrando o quanto ele viveu a poesia e para a poesia.

[...] tirou de letra muitas lições da modernidade literária e do modernismo, como é o caso da distinção entre temas poéticos e não poéticos, da adesão do escritor a temas e à expressão verbal de sua realidade imediata e do mais simples cotidiano (YOKOSAWA, 2006, p.28).

Balançado por uma sensibilidade desembestada, Mário Quintana via poesia em tudo quanto era objeto, até nas coisas de que ele não gostava. E o Mário não gostava, por exemplo, de guarda-chuvas, telefones, canudinhos e máquinas de escrever. [...] Ele abominava os relógios despertadores. Relógios de parede ele amava (VASSALLO 2005 p.22).

Quintana por vezes usava de seus revezes para poetizar, um exemplo é o poema *Confessional*. Nele, o escritor fala sobre soltar-se no mundo, enquanto rememora seu tempo de infância em que não podia sair à rua e brincar do lado de fora. As imagens de suas recordações fundiram-se ao afã de brincar na rua com as outras crianças, as quais podia observar pela janela. Para o poeta, a infância fora triste e sem a graça das cores, era “preto-e-branco”, os livros e suas histórias lhe trouxeram as fantasias de um mundo em cores.

CONFESSIONAL

*Eu fui um menino por trás de uma vidraça
- um menino de aquário.
Via o mundo passar como numa tela cinematográfica,
mas que repetia sempre as mesmas cenas,
as mesmas personagens.
Tudo tão chato que o desenrolar da rua acabava me
parecendo apenas em preto-e-branco,
como nos filmes daquele tempo.
O colorido todo se refugiava, então, nas ilustrações
dos meus livros de histórias, com seus reis
hieráticos e belos como os das cartas de jogar.
E suas filhas nas torres altas - inacessíveis princesas.
Com seus cavalos uns verdadeiros príncipes na
elegância e na riqueza dos jaezes.*

*Seus bravos pajens (eu queria ser um deles...)
 Porém, sobrevivi...
 E aqui, do lado de fora, neste mundo em que vivo,
 como tudo é diferente! Tudo, ó menino do aquário,
 é muito diferente do teu sonho..
 (Só os cavalos conservam a natural nobreza.)*

(Mario Quintana, in A vaca e o hipogrifo p.48)

Quintana foi peculiar, destacando-se dos autores de sua época. Preferiu ser ele mesmo a se adequar a alguma das escolas poéticas. Embora hoje seja conhecido como poeta da segunda fase modernista, autor mostrou-se desarraigado dessa vertente poética, mesmo usando comumente como estes a temática do dia a dia. Quintana, também não foi alheio ao espírito poético de seus contemporâneos, pois este era contrário à valorização do progresso técnico científico em detrimento da valorização do humano e suas individualidades (YOKOSAWA, 2006, p.27). Houve em Quintana um misto de realidade e sonho entretecidos com um toque de humor, o que resultou em versos que agradaram ao público. Seus livros e antologias poéticas alcançaram sucesso de vendas conseguindo atingir todas as camadas sociais.

Num contexto em que grande parte da lírica se afasta do leitor “culto” médio e se torna coisa para especialistas, Quintana consegue gozar dos favores da atenção pública e não ser apenas o poeta de um grupo culturalmente privilegiado e seletivo. (YOKOZAWA 2006, p.70)

O senso de humor discreto de Quintana, por vezes até irônico, inspiraram poemas que trataram de suas mais profundas desventuras. O *Poeminha do Contra* mostra esse tom de ironia de seu autor.

*Todos estes que aí estão
 Atravancando meu caminho
 Eles passarão, eu passarinho.
 (In Caderno H. p.131)*

Diante desse humor, disse o poeta ao receber o título de Cidadão Honorário de Porto Alegre: “Antes ser poeta era uma agravante, depois passou a ser atenuante, diante disto, vejo que ser poeta é agora uma credencial.” (VASSALLO 2005, p.41).

Mário Quintana gostava de guardar coisas: uma velha máquina de escrever Remington; em sua parede os pôsteres: uma cena de *O Garoto: Chaplin e o menino*, e Greta Garbo; fotos da atriz e poetisa Bruna Lombardi; e muitos papéis (CASTRO 1985 p.15). Quintana alimentou amores platônicos, dentre estes, à atriz Greta Garbo “que o fazia levitar”.

A essa estrela distante, Mário Quintana dedicou versos, enlevado por sua admiração e encantado por um amor poético. Desse amor também alimentou a admiração por Cecília Meireles e a amizade por Bruna Lombardi (VASSALO, 2005, p. 33), como demonstrou no poema a baixo.

DAS UTOPIAS

*Se as coisas são inatingíveis
Ora... não é motivo para não querê-las
Que tristes os caminhos
Se não fora a presença distante das estrelas.
(In Espelho mágico in VASSALLO 2005 p.33)*

O próprio Mário Quintana tinha um senso crítico e reflexivo em seus escritos. Ao falar do “poeta”, Mário Quintana diz da sua beleza que transcende à figura do homem comum, é um animal nobre como um “cavalo de circo” (QUINTANA 2012, p. 165); ou imagem imponente tal qual o Taj-Mahal; é como algo imprevisto, tal qual perfil de uma árvore diante da luz do “primeiro relâmpago da tempestade”; e até imortal, pois “O poeta é belo porque os seus farrapos são de tecido da eternidade” (QUINTANA, 2013, p.59). Em *Se o poeta falar num gato*, declara que embora o poeta vagueie por vários assuntos, os mais diversos possíveis, mesmo que fale em um gato, “todos os poemas são de amor” (IDEM, 2013, p.27). O poeta é aquele que tem o poder de transformar as palavras em beleza, porém, embora revestido de tão sublime temática do amor, seu fazer poético também tem seus percalços, pois se o pintor tem as cores, os músicos e bailarinos sua expressão “só o poeta tem de lidar com a ingrata linguagem alheia...” (IDEM 2012, 166). Mesmo perpassando pela interpretação de outrem, cabe ao poeta o descobrir tesouros enterrados, como um arqueólogo em busca de raridades, de coisas deixadas pelo tempo, de haveres cravados no passado, “decifrando as cinzas de uma morta” (IDEM, 2013, p.19), ou, ao final do mundo cibernético, quando os poetas perderão seu poder comunicativo

Os únicos poetas que os sobreviventes entenderão
São os que hoje ainda falam no cricrilar dos grilos, no frêmito
Do primeiro
Amor...
Redescobridores encantados da poesia
Esses pobres homens não serão nem ao menos arqueólogos
E nós descansaremos, finalmente, em paz! (IDEM, 2012, p.57).

Ainda sobre o poeta, Quintana diz que sua função não é circunscrever ideias, porém unificá-las, pois encontra pontos em comum nas mais contrastantes coisas, mesmo que seja

entre céu e terra, pois “O reino do poeta é uma espécie de Reino unido do Céu e da Terra” (QUINTANA, 2012, p. 85).

PARÊNTESES

*(Em meio ao turbilhão do mundo
O Poeta reza sem fé)*

(In A Vaca e o Hipogrifo)

1.2.3. A obra

Nomeada pelo próprio Mário Quintana de *Quintanares*, a obra é singular, tão particular, que encontra no termo *quintanares* sua melhor definição. Alguns críticos tentaram classificar a obra de Quintana, dentre os quais Figueiredo (1976, p. 18) destaca a classificação de Guilhermino César²⁹ (1908 – 1993) realizada em duas etapas: Na primeira, o som é o elemento encantatório, onde estão *Rua dos Cataventos* (1940), *Canções* (1946), e *Sapato Florido* (1948). Na segunda, da qual as demais obras fazem parte, a interpretação lírica de Mário Quintana é mais plástica do que musical.

Outro crítico citado por Figueiredo (1976, p.20) é Gilberto de Mendonça³⁰ (1931 -), que classifica a obra de Quintana quanto aos fatores de produção, dividindo-a em dois blocos: o primeiro constituído dos livros de poemas de verso livre e os de verso metrificado, que são: *A Rua dos Cataventos*, *Canções* e *O aprendiz de feiticeiro*; o segundo é constituído de textos de “poemas em prosa” (Figueiredo, 1976, p.20) compreendendo *Sapato Florido* e *Caderno H*. Para Mendonça, *Espelho Mágico* (1945) editado em 1951 é um livro de transição. É importante, porém, lembrar que as considerações de Figueiredo se limitam ao período em que escreveu sobre Quintana, que posteriormente expandiu sua obra, tendo outros livros editados, inclusive, algumas obras inéditas *post mortem*.

Outra autora importante na análise sobre a obra de Quintana é Yokozawa (2006) que investigou o livro *Canções* juntamente com *A rua dos Cataventos*. Essas duas primeiras obras líricas de Quintana, são usadas por Yokozawa como exemplos que contêm simbolismo poético.

²⁹ Guilhermino César da Silva foi poeta, romancista, crítico, ensaísta, historiador e professor. (<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2839/guilhermino-cesar>).

³⁰ Gilberto Mendonça Teles é um poeta e crítico literário brasileiro. É conhecido por seu importante estudo sobre o modernismo e a vanguarda poética. (<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2596/gilberto-mendonca-teles>).

Um exame desses livros permite verificar quais são as convenções simbólicas neles presentes e observar como elas coexistem e são adaptadas à filiação modernista de tais publicações. A par dessas convenções, é possível examinar quais delas permanecem, assimiladas e reinterpretadas pelo poeta, como traços definitivos de sua obra. (YOKOZAWA, 2006, p.133)

A pesquisadora procurou comparar o simbolismo antagônico entre as duas coletâneas e confirmou o tom alegre em *Canções*, enquanto que em *A rua dos Cataventos*, aparece o lado mais nebuloso do poeta alegremente.

Em *Canções*, o espírito crepuscular que dita a atmosfera da maioria dos sonetos de *A rua dos Cataventos*, é substituído pela alegria festiva do canto sazonal e pelo ritmo encantatório da tradição popular. Assim, ainda que o adjetivo “triste” apareça qualificando o poeta em *A canção que não fora escrita* (C, p.32) e em *Canção azul* (C, p.34) e ele se defina como “um homem fechado”, a quem o mundo tornou “egoísta e solitário” e cuja poesia “é um vício triste, / Desesperado e solitário” que ele faz “tudo por abafar” (C, p.54), não obstante uma melancolia suave perpassa algumas canções, é a “alegria atônita”, a celebração lírica e musical da natureza, o clima lúdico das adivinhas, a ternura do acalanto, o ritmo das cantigas de infância, o espírito de renovação da natureza, da vida e da esperança que dão o tom dominante desse segundo livro de Quintana.³¹ (YOKOZAWA 2006, pp149)

Na coletânea *Poema das 5 Canções*, Francisco Mignone usou do simbolismo³² alegre, e um tanto quanto infantil entranhados nos poemas de Quintana, nas linhas melódicas que construiu. Dentre as poesias citadas por Yokozawa (2006), ganharam destaque: *Canção da Garoa* e *Canção para uma valsa lenta*, as quais, também, fazem parte de *Poema das 5 Canções* de Mignone.

A obra de Quintana é essencialmente lírica. Ele lançou às letras sua intimidade, mostrando por letras seus mais inusitados mistérios, os quais denunciam seus pensamentos em verso e prosa. O lirismo em Quintana transcende a seriedade, colocando sempre, um toque espirituoso em sua criação.

Para Quintana “Cada verso é uma pergunta do poeta e as estrelas... as flores... o mundo... são perguntas de Deus” (QUINTANA, 2012, p.18). Ele compara a introspecção egoísta existente no eu poético com a figura do Divino “Um poeta é o único poeta que existe no mundo. Deus é o Deus único e verdadeiro” (IDEM, 2012, p.40). Pela poesia consegue o poeta desviar-se por instantes, ou mesmo fugir, do tempo, “o velho” em cadeira de rodas. Essa poesia, que é um animal estranho (QUINTANA, 2012, p.96), “é dança, é alegria”, é o único meio de salvação para o poeta, quicá do mundo (IDEM, 2012, p.126). É em seus próprios versos

³¹ Yokozawa abrevia “Canções” referindo-se à coletânea de Quintana com a letra “C.”

³² Ao analisarmos as canções da coletânea citada iremos rever a pesquisa de Yokozawa (2006) para observarmos esse simbolismo.

que esclarece o fazer poético, que para ele, a poesia resultava do encontrar “uma moedinha perdida...” (IDEM, 2012, p. 41), e da alquimia de sentimentos, momentos e tudo mais que o poeta combinasse dentro de seu “caldeirão” de magia, pois com sua habilidade de mago fazia surgirem em palavras, os versos.

ALQUIMIAS

*Naquela mistura
fumegante e colorida
que a pá
não para de agitar
vê-se
o infinito olhar de um moribundo
o primeiro olhar de um primeiro amor
um trem a passar numa gare deserta
uma estrela remota um pince-nez perdido
o sexo do outro sexo
a mágica de um santo carregando sua própria cabeça
e de tudo
finalmente
evola-se o poema daquele dia
— que fala em coisa muito diferente...*

(in Esconderijo dos Tempos p.45)

Quintana retrata os poemas de diversas maneiras: “é uma bola de Cristal”, onde o próprio nariz pode ser enxergado (QUINTANA, 2012, p.135); “é uma nau de Descobrimento” (IDEM, 2012, p.175), “um objeto súbito: Os outros já existiam” (IDEM, 2015, p.279); é algo que não carece interpretação, pois “Um poema já é uma interpretação” (IDEM, 2015, p.315); é “essa estranha máscara mais verdadeira do que a própria face” (IDEM, 2015, p. 535); “uma interjeição ampliada” (p. 551) Os poemas para Quintana, também são pássaros que ora estão livres, “que chegam não se sabe de onde e pousam no livro que lê” (QUINTANA, 2); ora presos como passarinho engaiolado

[...] E que, para apanhá-lo vivo, era preciso um meticuloso cuidado que nem todos têm. Poema não se pega a tiro. Nem a laço. Nem a grito. Não, o grito é o que mais o mata. É preciso esperá-lo com paciência e silenciosamente como um gato (IDEM, 2012, p.209).

Mário Quintana concorreu três vezes à Academia Brasileira de Letras e não foi eleito, mas de alguma forma foi reconhecido com títulos de doutor *honoris causa*, e com o prestigiado prêmio *Machado de Assis* pelo conjunto de sua obra (VASSALLO 2005, pp.20). Em 1966 ao

ser recepcionado na Academia Brasileira de Letras por Manoel Bandeira e Augusto Meyer, Bandeira recitou um poema dedicado ao amigo:

MEU QUINTANA

*Meu Quintana, os teus cantares
Não são, Quintana, cantares:
São, Quintana, quintanares.*

*Quinta-essência de cantares...
Insólitos, singulares...
Cantares? Não! Quintanares!*

*Quer livres, quer regulares,
Abrem sempre os teus cantares
Como flor de quintanares.*

*São cantigas sem esgares.
Onde as lágrimas são mares
De amor, os teus quintanares.*

*São feitos esses cantares
De um tudo-nada: ao falares,
Luzem estrelas luares.*

*São para dizer em bares
Como em mansões seculares
Quintana, os teus quintanares.*

*Sim, em bares, onde os pares
Se beijam sem que repares
Que são casais exemplares.*

*E quer no pudor dos lares.
Quer no horror dos lupanares.
Cheiram sempre os teus cantares*

*Ao ar dos melhores ares,
Pois são simples, invulgares.
Quintana, os teus quintanares.*

*Por isso peço não pares,
Quintana, nos teus cantares...
Perdão! digo quintanares.*

(Manuel Bandeira in Pensador³³)

³³ <https://pensador.uol.com.br/frase/MTYyNTE/>. Acessado em: Mai. 2018.

Bandeira foi amigo comum de Quintana³⁴ e Mignone, o que pode ter proporcionado encontros entre eles. O gosto destes autores por saraus também foi fator que apontou ao conhecimento em volta deles. O que se conclui é que desses, prováveis encontros, leitura e música configuraram os assuntos das conversas.

1.3. Magdalena Lébeis

*"A presença de **Magdalena Lébeis** nos anos 1940 a 1970 no Theatro Municipal de São Paulo e Rio de Janeiro e na Sociedade Cultura Artística representou momentos do mais alto conteúdo de arte, expressão, beleza, que remanesceram indeléveis na memória de quem teve a ventura de ouvi-la".*

Marília Siegl

Aluna de Vera Janacópulos, a *mezzo* soprano brasileira Magdalena Lébeis (1912 – 1984) seguiu o legado de sua mestra deixando, assim como ela, grande acervo de anotações³⁵ sobre técnica vocal e sobre a música de sua época (VASCONCELOS 2012, pp.12). Lébeis dedicou-se à música, principalmente de compositores brasileiros, o que a tornou renomada cantora do modernismo no Brasil. A ela Francisco Mignone dedicou a obra *Poema das Cinco Canções*.

³⁴ Cronologia das obras de Mário Quintana

1940 - A Rua dos Cataventos

1946 - Canções

1948 - O Batalhão das Letras e Sapato Florido

1950 - O Aprendiz de Feiticeiro

1951 - O Espelho Mágico

1973 - Caderno H.

1976 - Pé de Pião e Apontamentos de História Sobrenatural

1977 - A Vaca e o Hipogrifo

1980 - Esconderijo do Tempo

1983 - Mário Quintana: Os Melhores Poemas

1984 - Lili Invento o Mundo; Sapato Furado; Nariz de Vidro, reeditado em 2003 com reformulações; e Sapo Amarelo

1985 - Nova Antologia Poética

1986 - Baú de Espanto, A Cor do invisível e 80 anos de Poesia (Antologia selecionada por Tânia Franco Carvalho)

1987 - Da preguiça como Método de Trabalho e Preparativos de Viagem

1988 - Porta giratória

1990 - Velório sem Defunto

1997 - Mário Quintana de Bolso

2005 - Mário Quintana: Poesia Completa, organizado por Tania Franco Carvalho

³⁵ O trabalho de Anne Cristina Duque Estrada Meyer, *Vera Janacópulos e a música do século XX trajetória e sociabilidade de 2016*, traz esse material pedagógico e artístico de Vera Janacópulos catalogado; e, o trabalho de Emerson Adriano Gomes Vasconcelos, *Magdalena Lébeis e o registro sistemático de um processo pedagógico: Resgate histórico e análises iniciais*, cataloga o material de sua aluna Magdalena Lébeis.

Embora cantora, Lébeis formou-se primeiramente em piano. Estudou com Marieta Lion (fl. 1930), com Furio Franceschini³⁶ (fl. 1908) e Mademoiselle Burron (fl.1930), cantou na inauguração da Rádio Eldorado e do Teatro Cultura Artística; fez parte da programação da Rádio Gazeta. Magdalena Lébeis atuou regularmente na vida artística, entre 1940 e 1960. (IDEM, p.14)

É possível comprovar a inclinação de Magdalena Lébeis às artes, primeiramente por ter sido educada em meio a serões literários dos quais grandes figuras da época participaram. Essa esfera certamente lhe proporcionou contatos valiosos para a construção de sua carreira artística, e o poder aquisitivo de sua família proporcionou os subsídios financeiros para que se dedicasse a ela. O *Solar dos Lébeis*, como chamaram a residência dos pais de Magdalena Lébeis, foi palco de serões literários,

Neles se apresentavam tanto os principais artistas que viviam em São Paulo como também aqueles que passavam pela cidade. Olavo Bilac, Vicente de Carvalho (este, segundo Vicente de Carvalho, chegou a escrever uma peça para ser apresentada no solar). Guiomar Novaes - cuja casa se localizava em frente ao solar dos Lébeis – Mário de Andrade, Guilherme de Almeida, além de personalidades como Assis Chateaubriant, figuravam entre os frequentadores dos saraus. ... Francisco Mignone. (VASCONCELOS, 2012, p.15)

A presença de Mignone no Solar dos Lébeis mostra o gosto da época por encontros literários e musicais. Vasconcelos (2012 p.15) relata que Paulo Bonfim, neto da família dos Lébeis e sobrinho de Magdalena, se referiu à casa dos avós como “um verdadeiro centro cultural”.

Lébeis cantou no espetáculo *Noite de São Paulo*. Lá conheceu a pedagoga vocal Vera Janacópulos, que um ano e meio depois se tornou sua professora por 17 anos. Dessas frutíferas aulas, Magdalena registrou sistematicamente mil e seis delas, formando praticamente um tratado sobre estética e técnica vocal do séc. XX. (VASCONCELOS p.18)

Em seu trabalho, Vasconcelos (2012) pesquisou os cadernos de aula de Magdalena Lébeis, quando discente de Vera Janacópulos. As observações desta quanto a clareza da voz e autenticidade na performance, deixaram ainda mais clara a ideia sobre as qualidades vocais preferidas do Modernismo, na época que Mignone escreveu o *Poema das Cinco Canções*.

Foi hoje um dos dias mais felizes da minha vida!... Dona Vera deu hoje mais uma audição que foi bem concorrida. Cantei *Jalousie et fierté*, *Nanny*, *Le Manoir de*

³⁶ Compositor, diretor de orquestra, publicou várias obras didáticas adotadas em todas as escolas de música do país. Seus cursos eram frequentados não apenas por alunos, mas também por professores, e suas reduções de peças clássicas para coro constituem trabalhos de inestimável valor. (CENNI 2003, p.443)

Rosemonde, e *Mon amour*. Cantei do meu gosto como eu desejava cantar; com desenvoltura, voz clara, boa dicção com toda ardência de min'alma. Ao acabar percebi nos olhos de Dona Vera um sincero contentamento. (LÉBEIS, segundo caderno de aulas, 1940, pp 169. Apud VASCONCELOS, 2012, p.30).

Vera Janacópulos aprovou a performance de Lébeis, mostrando a ligação entre ambas, e, também, a valorização delas por uma estética vocal dentro do gosto para a interpretação da música do Modernismo nacionalista. Vale ressaltar, que a voz natural, clara, com boa dicção e paixão são as qualidades desejáveis à música de câmara, e às exigências da performance de canções.

Lébeis durante todo seu percurso artístico, valorizou especialmente a música brasileira, fato que facilmente se comprova diante do grande número de aulas feitas com Vera Janacópulos dedicadas ao repertório nacional, pela numerosa e especialmente valiosa coleção de partituras da artista (com edições raras, além de peças copiadas a mão da coleção Vera Janacópulos), pelas dezenas de peças anotadas por Lébeis, pelas obras brasileiras autografadas por seus respectivos compositores, pelas obras dedicadas a Lébeis por nomes da estatura de Souza Lima, Camargo Guarnieri, José Vieira Brandão, Lina Pires de Campos, César Guerra-Peixe, Oswaldo Lacerda e Francisco Mignone, pelos numerosos programas de concerto feitos por ela, cujo conteúdo demonstra a periodicidade de apresentações públicas do referido repertório, primeiras audições de obras de Camargo Guarnieri e de Villa-Lobos e pelos registros das aulas públicas ministradas por Lébeis, que também documentam a enfática valorização da canção de câmara brasileira, revelando compositores e obras. (IDEM, p.49).

Dentre as preferências de Lébeis esteve a música de câmara brasileira, da qual Mignone é representante. Em seu caderno, na aula 452, ano de 1943, constou o estudo da música *O doce nome de você*. Vasconcelos (2012 pp.77) propõe uma análise das anotações de Lébeis a quem for estudar esta canção. Nas palavras usadas por Lébeis, o pesquisador observou as ênfases no texto e na performance.

Tanto Janacópulos como Magdalena Lébeis mostraram conhecimento de fisiologia. (VASCONCELOS 2012, p.58). As duas, também procuraram com embasamento na fundamentação poética da obra, tentar obter, do texto e da performance, a expressão, a fim de dar uma maior compreensão da obra proposta. (IDEM, p.75)

As duas cantoras citadas, e a quem Francisco Mignone dedicou as obras, *Seis Líricas* e *Poema das Cinco Canções*, nos dizem mais a respeito de Mignone do que o simples fato da apreciação deste por suas vozes e personalidades. A apreciação de Mignone por essas cantoras pode ensinar sobre a estética vocal de sua preferência e possivelmente do nacionalismo e da canção do séc. XX.

O aprofundamento nas questões técnicas dessas duas pedagogas da voz, mostram a preocupação que Mignone demonstrou quanto a execução de suas canções, e mais ainda, o quanto ele apreciava a boa performance, visto ser exatamente na performance, o ponto forte do trabalho de ambas.

Há grande possibilidade de que Francisco Mignone e Magdalena Lébeis tenham se cruzado nos encontros culturais promovidos pela família dos Lébeis, possibilitando, assim, o conhecimento e a admiração adquirida por Mignone por esta cantora. É provável, inclusive, que Mário Quintana os tivesse encontrado no *Solar dos Lébeis* em meio aos serões literários.³⁷ O registro de Vasconcelos (2012) cita Francisco Mignone como frequentador sem, contudo, afirmar o encontro dele com Lébeis.

³⁷ A pesquisa sobre Magdalena e Vera ainda é bem recente, acreditamos que até a entrega dessa dissertação já se tenha desenvolvido outras fontes de informação que sejam relevantes incluir nesse trabalho.

2. POEMA DAS CINCO CANÇÕES³⁸

Do livro *Canções* de Mário Quintana, Mignone retira o texto para este ciclo de canções. A significação ideológica nas obras de Quintana faz com que a temática usada por ele, que é uma reflexão crítica sobre a situação do homem no mundo, sua adequação e busca de suplantação, seja retratada em versos quase musicais, pois soam qual melodia, revelando as circunstâncias vividas. Nesse livro, Quintana escreve livre de formas, sendo o som seu principal argumento construtivo.

Quintana nos mostra que a poesia é encantamento, e onde acaba a estrutura começa o mistério. O poeta é o portador da revelação deste mistério. Sua vivência nos dois planos, o temporal e o eterno, a presença constante do Anjo, fazem com que o poeta diga: “A cada suspiro que dou, o meu Anjo da Guarda perde mais uma peninha da asa.” (FIGUEIREDO, 1976, p.11).

Nesta coletânea, Mignone fez um trocadilho entre poesia e canção, com isso, insere seu próprio fazer poético na música que elaborou para as “canções” de Quintana, chamando a coletânea de “poemas”. Vamos notar que há uma percepção afetiva de Mignone ao texto de Quintana, em razão do texto ser anterior à música. Este *pathos* criado, e o entendimento semiótico das poesias de Quintana, promoveram a inventividade poético-musical deste ciclo.

2.1. Procedimentos analíticos

A abordagem desta pesquisa se alicerça sob uma visão ontológica, onde procurar-se-á buscar nos diversos saberes, subsídios que proporcionem ao intérprete a reflexão sobre as peças, quanto à sua construção e caráter. Autores como Boaventura de Souza Santos (1940 -), Herbert Marcuse (1898 – 1979) e Gianni Vattimo (1936 -), vêm desenvolvendo esse linha de estudo nas abordagens de seus escritos. No Brasil, o professor de filosofia Ivo Tonet (fl.1980 – 2018), tem utilizado esta visão ontológica como método científico.

Segundo este método, o interprete deverá apropriar-se dos diversos saberes adquiridos ao longo de sua vida, relacionando-os de tal forma que consiga ver a peça estudada de maneira

³⁸ Compositor: MIGNONE, Francisco Paulo. Dedicatória: À Magdalena Lébeis. Ano: 1962. Autor da Letra: Mário Quintana (1908-1994). Edição: Rio de Janeiro: s.ed., 1962; Rio de Janeiro: FBN/ DIMAS, [1999]. Estreia: 20 de julho de 1966, Rio de Janeiro. Aldeia de Arcozelo. Glória Queiroz (canto) e Francisco Mignone (piano). Há apenas uma gravação de cada canção de Poema das Cinco Canções pela Mezzo Soprano Glória Queiroz com acompanhamento de Francisco Mignone ao piano.

ampla, considerando as mais variadas formas de interpretação. Para tanto, deverá usar como subsídio informativo o contexto abordado no capítulo anterior, entendendo o momento histórico, político-social e econômico do país e do mundo, bem como o do próprio autor e as análises que serão descritas neste capítulo, ou seja, os aspectos inerentes à obra em si. Vale ressaltar que as informações fornecidas e as análises não esgotam os recursos à essa interpretação.

Por se tratar de arte musical, é de grande relevância que, munido desses diversos conhecimentos, este intérprete consiga correlacioná-los a fim de elucidar, para si, e, em sua performance, para os espectadores, as impressões outorgadas pelo autor, sem, contudo, subtrair-se da busca pela alteridade de sua impressão da obra. Nessa perspectiva, o intérprete torna-se mediador entre a obra musical e o espectador, que por sua vez usará de seus recursos de conhecimento e suas impressões pessoais para sua fruição. Assim, por suas múltiplas facetas, a concepção ontológica contribui para melhor aproveitamento da análise da obra musical.

Quanto à análise, levar-se-á em consideração tanto a música quanto o texto, pois entendemos que há um diálogo entre ambos, e, que houve uma reafirmação do texto poético de Quintana, na escrita musical de Mignone. Ainda por se tratar de elementos textuais e musicais, inferindo que há um discurso musical enunciado, e que há um trajeto a ser percorrido dentro desse discurso, usaremos, para esta abordagem analítica, elementos descritos na retórica. Da mesma forma que na gramática temos ideias descritas por frases, períodos, palavras; no texto musical, a existência de organização de ideias discursivas também está presente.

O estudo de Reis (2012), também irá nos apresentar argumentos relevantes para a construção da interpretação. A proposta de Reis é uma abordagem sistemática elaborada conjuntamente entre pianista e cantor a fim de extrair com maior propriedade os elementos textuais e musicais da canção, e, para tanto sugere uma análise poética e musical.

A função da análise poética para os músicos tem por finalidade levar à sólida compreensão e absorção que resultará numa performance coerente, através do domínio da narrativa, uma vez que esta influencia diretamente o discurso musical, formando uma unidade. Trata-se de visualizar, sentir a canção, suas causas e efeitos na música. Paralelamente, como acontece no processo de preparação da performance, serão abordados itens de análise musical, como textura, dinâmica, andamento, que somados com os elementos textuais e estudados por ambos os intérpretes, visam uma compreensão mais aprofundada da obra, estabelecendo uma metodologia de estudo (REIS, in Anais, 2012, p. 178).

Texto e Música

Sinteticamente, a retórica é a técnica de comunicar gramaticalmente correto, elegante e eloquentemente, cujo início remonta 485 a.C. A palavra retórica é proveniente do grego *ρητορ* (rhetos), concernente ao proferir, exprimir-se. Sendo assim, a *ρητορική* (rhetoriké), é a arte do discurso (SILVA, 2014, p.23).

O primeiro tratado de Retórica, remonta da Magna Grécia, em Siracusa, atual Itália. Foi escrito em 465 a.c. por Tísias (480 a.C. – 467 a.C.) e Córax(s. V a. C.), dois oradores que se dispuseram em defesa das vítimas dos julgamentos emitidos pelo tirano daquela localidade (PACHECO, s.d. p. 2). A retórica antiga, foi então, desenvolvida e sistematizada por estudiosos como: Aristóteles (384 - 322 a.C.), Cícero (106 - 43 a.C.), Anónimo (106 - 43 a.C.) e Quintiliano (35 d.C. - aprox.95 d.C.).

A elaboração de pequenos tratados sobre a "arte retórica" era uma prática comum na Grécia antiga. Todos os sofistas e oradores proeminentes elaboraram em alguma parte de suas vidas pequenos textos que pudessem servir de orientação para seus alunos. Mas a retórica só receberia uma sólida base teórica através da obra daquele que foi o mais influente e mais versátil dos filósofos gregos: Aristóteles (IDEM, p.4).

Durante o império romano a retórica teve grande prestígio. Pois em um império dependente do direito para conquistar a unificação e onde a prática judicial era de especial importância, e considerando-se a influência grega na cultura romana, era esperado que a retórica e seus praticantes obtivessem elevação a um patamar ilustre. Muitos dos mais famosos oradores romanos – dos quais destacamos *Marcus Tullius Cicero* e *Marcus Fabius Quintiliano*, escreveram significativas obras sobre a retórica. Após a caída do império romano, a retórica foi perdendo importância gradativamente e, mesmo mantendo-se como prática, não era considerada objeto de estudo. Na filosofia e na ciência ocidentais viu-se tal tendência agravada pela ascendência do pensamento cartesiano e positivista (PACHECO, 2006, p.6).

Agostinho (354 d.C. – 430 d.C.) talvez tenha sido o maior professor de retórica da Idade Média, mesmo que não tenha sido lembrado por essa profissão. Uma de suas obras, *De musica*, trata da retórica e da música como as possibilidades discursivas capazes de tocar o ouvinte, achegando-os à Verdade divina. Outro filósofo da Idade média que trabalhou essas duas artes foi Boécio (475 d.C. - 524 d.C.) nas obras *De institutione musica* e *De differentiis topicis*, onde desenvolveu as razões matemáticas dos sons e sua combinação, e a contribuição

destas para a prática musical, a esse entendimento chamou *musica speculativa* (SILVA, 2014, p.24).

Com o *De magistro*, escrito por Tomás de Aquino no século XIII d. C., houve o ensino e a organização das artes liberais, as quais referiam-se aos ofícios; disciplinas acadêmicas ou profissões; ou, ainda, artes, praticadas pelos homens livres. Tomás de Aquino manteve a divisão destas ofícios/artes em dois grupos, o *quadrivium* e o *trivium*. O *quadrivium* reunia as disciplinas mais nobres, a Astronomia, a Aritmética, a Geometria e a Música. Essas disciplinas estavam relacionadas ao conhecimento de Deus e sua ação na Criação. Segundo a tradição Pitagórica, especulava-se que a música advinha da projeção da harmonia do próprio universo e, por isso, fazia parte desse primeiro grupo. O *trivium* reunia disciplinas menos importantes, já que envolvia as relações entre os homens, eram a Gramática, a Lógica e a Retórica (IDEM, p.24).

Durante longo tempo, a retórica foi destituída de sua condição racional, sendo relegada a mera prática mundana composta de artifícios estilísticos triviais. Com o pensamento humanista, do qual Francesco Petrarca (1304 – 1374) é um de seus pioneiros, houve inversão de valores, e com isso o *trivium* ascendeu a uma posição de prestígio, provocando um aprofundamento no estudo da retórica.

mais interessante é que, nessa mudança de direção, a música permaneceu sendo estudada dentro do, agora menos importante, *quadrivium*, entretanto, ela também passou a ser praticada dentro da outra disciplina: a retórica. Nesse contato, ela passava a apreender a comunicabilidade da retórica, o que provocou, pouco a pouco, mudanças extremas na maneira de se fazer e pensar a música.

O ápice desse desvencilhamento de paradigmas antigos foi, sem dúvida, a *seconda pratica*, na música italiana. Cláudio Monteverdi, Vincenzo Galilei, entre outros, se dedicaram a desenvolver uma música que tivesse como objetivo central o serviço aos intentos expressivos, na maior parte das vezes por meio de um acurado estudo do texto verbal e das possibilidades musicais para reforçar os significados desse texto. Da retórica musical que desejava ampliar a persuasividade do texto cantado, para uma aplicação dessa música em um contexto instrumental, bastou que Antonio Vivaldi levasse adiante o fazer retórico da música em sua prolífica e inovadora produção instrumental (SILVA, 2014, p.25).

A Reforma protestante respondia aos novos paradigmas humanístico, tentando o rompimento, e contrários a esses, desejava estar mais de acordo com a Bíblia, lida a partir dos textos originais gregos e hebraicos, contando com novos métodos de interpretação. Seguindo essas tendências

[...] Bach quis levar sua música a um novo patamar, onde cada nota serviria para glorificar a Deus. Tendo sido educado e trabalhado nessa nova Alemanha protestante, Bach tinha os recursos retóricos ao seu dispor para expressar seus intentos teológicos

na música. Sua obra prima nesse sentido foi a Paixão de Cristo Segundo São Mateus, gigantesca cantata repleta de figuras retórico-musicais e de modulações de afeto que obedecem a uma grande estrutura homilética, onde o texto bíblico, na tradução de Lutero, é alternado com comentário do coro, que representam a interpretação dos fatos pela assembleia. Atendendo aos princípios vigentes da *Figurenlehre* e da *Affektenlehre*, Bach constrói seu discurso passando minuciosamente por todas as etapas do trabalho retórico (SILVA, 2014, p.27).

A retórica musical era algo comum entre os músicos do século XIII, embora a obra de Bach (1685-1750) tenha sido considerada um apogeu de sua prática. No Classicismo de Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) e Ludwig van Beethoven (1770 – 1827), o pensamento retórico continua pertinente através dos conceitos de comunicabilidade possivelmente existentes nas estruturas musicais. Somente no romantismo, a filosofia que havia sido desenvolvida por René Descartes (1596-1650), encontrou aplicabilidade mais plena, desenvolvida através das reformas no pensamento e, para a música, na educação (IDEM, p.28). A partir de então, a ciência passou a ter predominância, “a lógica com suas propriedades coercivas tornava inútil qualquer discurso retórico que visasse à argumentação” (IDEM, p.30), a música deixou de ser analisada por significados, pois a nova circunstância a levou a dois caminhos antagônicos e, ambos, distantes da concepção original de retórica. A partir dos conceitos criados por Descartes, a fim de compreender sobre as afeições e sua força sobre os espíritos, fez-se tentativas de conciliação dentro do paradoxo criado.

O primeiro rumo foi atribuir significados e estados emocionais que deveriam ser compreendidos na escuta da música e justificariam a relevância da música enquanto linguagem, mesmo que sem logos, mas com capacidade única de manipulação e classificação do pathos. A segunda maneira de superar o problema imposto foi, indo em rumo oposto, a aceitação da total incapacidade da música em ter um discurso adequado a esse nível de racionalidade. Sendo assim, bastaria a ela lidar com seus próprios recursos, por fim, integralmente estéticos (SILVA, 2014, p.30).

Porém, chega o ponto em a racionalidade humana não abarcaria todas as nuances do saber, distanciando-o a compartimentos distantes.

Deveríamos, então, tirar dessa evolução da lógica e dos incontestáveis progressos por ela realizados a conclusão de que a razão é totalmente incompetente nos campos que escapam ao cálculo e de que, onde nem a experiência, nem a dedução lógica pode fornecer-nos a solução de um problema, só nos resta abandonarmo-nos às forças irracionais, aos nossos instintos, à sugestão ou à violência?” (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005, p. 3).

Contribuindo para o pensamento cientificista, Georg Friedrich Hegel (1770 – 1831), principalmente com a Enciclopédia das Ciências Filosóficas, privilegiou a lógica indutiva e contribuiu com a redefinição do pensamento dialético. O estudo da retórica deixou de ser

praticado, “sua própria definição sofreu grandes distorções, afetando a concepção que todos, especialmente os músicos, tinham de suas possibilidades e importância” (SALVA, 2014, p. 32).

Segundo Aristóteles a comunicação argumentativa supõe: um orador, cuja dimensão chamou de *ethos*³⁹; um auditório cuja disposição de envolvimento emocional chamou de *pathos*⁴⁰; e um discurso que chamou de *logos*. Para Perelman (2005, p.27), “ao auditório que cabe o papel principal para determinar a qualidade da argumentação e o comportamento dos oradores”, o que faz com que o papel do auditório seja essencial nas escolhas argumentativas e elocutivas. Nesse fator, a inclusão do público, o auditório, é que está a contribuição da Nova Retórica para a análise retórica atual. Quanto aos efeitos da música como discurso é impossível garantir a obtenção do resultado pretendido por seu autor de forma integral. Contudo, a não obtenção desse entendimento integral não condiz a uma inocuidade da obra da arte, ou mesmo do ensino, ou de um discurso. O que se espera, porém, é reflexão sobre a objetividade da retórica, que cria a expectativa, “não do que será necessariamente, mas do que possivelmente é alterado no auditório” (SILVA, 2014, p.38).

Alguns traços comuns entre as definições de retórica desde Aristóteles à observada por Charles Perelman⁴¹ (1912 – 1984) em uma abordagem comumente chamada de *Nova Retórica*:

Em primeiro lugar, a retórica exerce a persuasão por meio de um discurso. Não se recorre a um experimento empírico nem à violência, mas procura-se ganhar a adesão intelectual do auditório apenas com o uso da argumentação; em segundo lugar, a retórica se preocupa mais com a adesão do que com a verdade. O objetivo daquele que a exerce é obter o assentimento do auditório à tese que apresenta. A verdade ou falsidade da mesma é uma questão secundária; em terceiro lugar, a retórica se utiliza da linguagem comum do dia-a-dia, e não de uma linguagem técnica ou especializada. Isso ocorre porque a retórica é dirigida a todos os homens, e não a um setor específico da população; em quarto lugar, a retórica não se limita a transmitir noções neutras e assépticas, mas tem sempre em vista um determinado comportamento concreto resultante da persuasão por ela exercida, já que se propõe a modificar não só as convicções, mas também as atitudes (PACHECO, 2006, p.1).

O estudo de Cano (2002), *Música y retórica en el Barroco*, traz aspectos do estudo retórico que podem ser aplicados a análise musical, que, em vista dos pontos em comum com o pensamento vigente podem ser aplicadas a música de qualquer tempo. A linguagem cotidiana,

³⁹ *ethos* parte da retórica clássica que estuda os costumes sociais.

⁴⁰ *pathos* qualidade do que é emocional, perpassando em todos os personagens do fazer artístico, autor, intérprete e espectador.

⁴¹ Chaïm Perelman foi um filósofo de direito, importante teórico da Retórica do sec. XX. Suas obras são: Sobre a justiça – 1945; Retórica e filosofia: por uma teoria da argumentação na filosofia – 1952 (em colaboração com Lucie Olbrechts-Tyteca); Tratado da argumentação: a nova retórica – 1958 (em colaboração com Lucie Olbrechts-Tyteca); O campo da argumentação – 1970; Lógica jurídica: nova retórica – 1976; Retóricas – 1989; Ética e Direito – 1990. https://pt.wikipedia.org/wiki/Chaïm_Perelman. Acesso em: Mai. 2018.

a que se refere Pacheco (2006), pode ser considerada a música de qualquer época, desde que pensada dentro dos moldes de sua época, ou mesmo a qualquer abordagem ontológica, visto que a música, de alguma forma, trará modificações patéticas pelas impressões afetivas causadas ao público. Outro aspecto é que em vista da sua função comunicativa, como mensageira a música tem valor universal. Mesmo que o código e o entendimento se modifique pelo tempo, pela localidade, ou qualquer outro ponto onde exista diferenças culturais, a música sempre levará uma mensagem.

Sendo assim, podemos considerar o que Cano (2002), discorre sobre a retórica musical, aplicando à música moderna de Francisco Mignone, refletindo sobre suas impressões, partes do discurso e linguagem figurativa. Isso torna válido esta pesquisa, porém também torna amplo e flexível o entendimento e a aplicação desta.

As partes do discurso

O *logos* se refere à racionalidade dos argumentos e à organização do discurso. A retórica, então, é arte relativa ao *logos*, e foi dividida por esses autores em cinco partes⁴²: *Inventio*, *Dispositio*, *Elocutio*, *Memoria*, *Pronuntiatio*.

Tab. 1 Partes do logos

<i>Inventio</i>	Descobrimiento ou invenção dos argumentos ou teses, no caso da oratória ou literatura, ou das ideias musicais ou temas no caso da música. São os argumentos que sustentarão o discurso e suas proposições.
<i>Dispositio</i>	Distribuição dos argumentos ou das ideias musicais nos lugares adequados do discurso (literário, oratório, ou musical), distinguindo a função que cada momento tem para o exercício da persuasão e efetividade do discurso, as quais são encontradas na <i>inventio</i> .
<i>Elocutio</i>	Na oratória e na literatura, é a fase onde o discurso é verbalizado. Esta se distingue, especialmente, pela <i>decoratio</i> , ou o conjunto de procedimentos que propiciam o “desvio” das normas habituais de expressão em favor de outras, esteticamente chamativas, gramaticalmente inusitadas e estilisticamente caracterizantes, conhecidas pelo nome de figuras retóricas. Na música ocorrem processos análogos, sendo o das figuras retórico-musicais (<i>decoratio musical</i>), um dos fenômenos fundamentais da retórica do Barroco.

⁴² Todas as definições de figuras retóricas foram tiradas de Cano (2000) *Música y Retorica en el Barroco*, tradução nossa.

<i>Memória</i>	Processos e mecanismos para memorizar o discurso e, por extensão, o modo operativo de cada uma das fases retóricas.
<i>Pronuntiatio</i>	Ou execução do discurso diante do público (performance). Nela se fazem considerações sobre a gesticulação e manejo vocal ideais para alcançar a eficácia do discurso. No caso da música, esta é a seção da retórica donde se fazem recomendações aos executantes de como “dizer” a música

A *inventio* possui subdivisão segundo a área temática ou o *locus*.

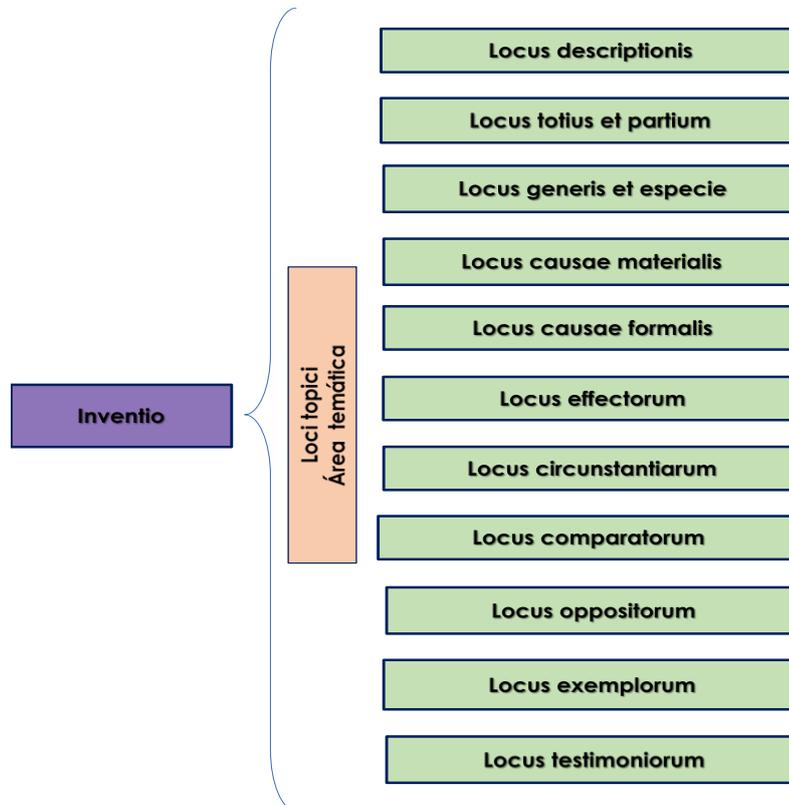


Fig. 1 Exemplos de áreas temáticas da *inventio*

As afeições permeiam o fazer musical dentro de cada fase do sistema retórico. Na *inventio* as afeições estão fundamentalmente na *locus descriptionis*, donde os afetos, os movimentos corporais e o espírito que os origina, são analisados quanto aos seus efeitos e, associados à melhor maneira de representá-los musicalmente.

Na *Dispositio* é que se estabelecem o momento e a qualidade com que cada tipo de afeto intervém segundo sua intensidade. O *Exordium* e a *Confutatio*: *Ethos* ou afetos de baixa intensidade; a *Confirmatio* e *Peroratio*: *Pathos*, ou afetos da mais alta intensidade; *Elocutio*: na

decoratio é onde se estabelecem as figuras retorico-musicais apropriadas para a representação de determinado afeto.

Na *Pronuntiatio*, recomenda-se ao intérprete que seja inundado das mesmas paixões contidas na música a fim de criar empatia com seu público, causando-lhe os mesmos afetos. Esse princípio é fundamental à prática dos afetos musicais.

As palavras têm o papel de envolver, despertar e mover as paixões do ouvinte a fim de convencê-lo à sua tese. Em vista disso, o bom orador usará a arte retórica, estudando os afetos contidos nelas. Da mesma forma, o discurso musical tem este objetivo, e por isso, este tipo de discurso tem sido, cada vez mais, analisado dentro da perspectiva da retórica.

A *Elocutio* está dividida em *Electio*, que elege ou seleciona as palavras e expressões; e *Compositio*, que combina o material selecionado. A *Compositio*, por sua vez, requer quatro *virtudis elocutionis*: *Puritas* ou limpeza, que preza pelo uso correto da linguagem; *Perspicuitas* ou clareza, que busca a precisão da compreensibilidade do discurso; *Decoratio* ou ornamentação, que introduz elementos figurativos (figuras de retórica), que irão enfatizar trechos para melhor compreensão do discurso; e *Aptum* ou adaptação, que ajusta o discurso de acordo com a situação. (CANO, 2000, p. 93)

Na *Elocutio*, o autor eficiente, fará um bom uso de exemplos, analogias, metáforas, alegorias. No discurso musical é possível ocorrer algo semelhante, pois o autor poderá fazer uso de temas conhecidos ou referências a autores e obras apreciadas pelo público.

Na música a principal virtude trabalhada na *Elocutio* é a *Decoratio*. No discurso musical, a *Decoratio* pode aparecer como notas de passagem, trinados, apogiaturas, escalas ascendentes e descendentes, saltos, suspensões, e cadências, por exemplo.

Na *Pronuntiatio*, as ênfases escritas terão realce na performance do intérprete ou do próprio autor. Isso se dará através de alterações no tom da voz, dramatizações, linguagem gestual, ironia ou humor. Logo, é possível afirmar que tanto na *elocutio* como na *pronuntiatio* o objetivo é de trazer a voga emoções, criando o *pathos* no público.

Para que o intérprete seja bem-sucedido (*Pronuntiatio*) é fundamental entender e conhecer a estrutura do texto musical, a fim de que comunique ao público os afetos envolvidos nele. Outra dimensão fundamental para o sucesso da interpretação é a credibilidade do público.

Para Aristóteles, três são os elementos que conferem esta credibilidade emocional: a sabedoria, a virtude e a benevolência. São eles que constituem o caráter do orador, seu

ethos. Este *ethos* é a condição para que as paixões sejam devidamente despertadas nos ouvintes. A atitude e o julgamento dos ouvintes só podem ser verdadeiramente penetrados se suas paixões estiverem acesas (ASSUMPÇÃO, 2007 p.15).

O intercurso do caráter, atitude do autor e do intérprete constitui o *ethos* que juntamente com o *pathos* integram fundamentalmente a interpretação. Os afetos evocados pela canção ocorrem duplamente, pois trata-se de discurso verbal e musical, o que também ocorre nas ênfases dadas pelas figuras de linguagem e construção do discurso.

A *dispositio*, que é a sessão do sistema retórico onde as ideias e argumentos descobertos na inventio são ordenados e distribuídos nos momentos do discurso mais oportunos e eficazes, segundo suas características. É dividida pelos retóricos em seis partes: *Exordium*, *Narratio*, *Propositio*, *Confutatio*, *Confirmatio*, *Peroratio*.

Tab., 2 Partes da *dispositio*

<i>Exórdio</i>	Momento preparatório, introdução, transição ou rompimento do silêncio, enunciando o ponto de partida do discurso. Tem papel de preparação do ouvinte ao que será abordado, ganhando sua confiança. Na poesia antiga, tocava-se um prelúdio à lira, que tinha servia de introdução ao canto. Compreendia dois momentos: 1) <i>Captatio benevolentiae</i> , onde o orador seduz o público usando de estratégias, a primeira que relacionada ao discurso que virá (<i>la causa</i>) e a opinião (<i>doxa</i>). 2) <i>Partitio</i> , onde anunciará o conteúdo, organização e plano que será desenvolvido no discurso.
<i>Narratio</i>	Exposição das premissas que antecedem a ideia principal. Apresenta os fatos, informa aos juízes do caso em questão. É fundamentalmente um relato de ações ou descrição de lugares, métodos, circunstâncias etc. Uma boa <i>narratio</i> deverá ser objetiva, clara e breve, sem argumentações, digressões ou desvios e, principalmente, verossímil.
<i>Propositio</i>	Desenvolvimento da tese principal. Exposição do argumento ou motivo da peça musical.
<i>Confutatio</i>	Contestação ou defesa da tese principal em que se sustenta o discurso. Se apresenta os argumentos (<i>argumentatio</i>) que confirmam nosso ponto de vista, e refutam aqueles os contradizem. Se caracteriza por conter um grande número de ideias contrárias ou antíteses. Geralmente é o mesmo orador que formula as possíveis antíteses, com propósito de adiantar-se de seus adversários, feito isso, as analisa desacreditando e ridicularizando-as, a fim de descarta-las, deixando seus oponentes sem oportunidades. Para a argumentação, é recomendável começar com os argumentos mais fortes, depois os mais débeis (humorísticos ou competitivos) e finalmente os mais poderosos. Novamente se recorre ao <i>ethos</i> , para que o ouvinte veja a construção lógica dos argumentos, sem que sinta haver manipulação afetiva pelo orador. Na música pode ser expressada pela exposição do argumento com mudança de ritmo, andamento, tonalidade, etc., ou mudança total de argumentos musicais.

<i>Confirmatio</i>	Reexposição do argumento principal após o debate em que se deixa clara a solidez argumentativa e a fragilidade das teses dos opositores. O orador reapresenta seu ponto de vista original, porém, desta vez, usando uma maior carga afetiva. Na <i>Confirmatio</i> se procura mover, no ouvinte, o <i>pathos</i> , ou os afetos de maior intensidade.
<i>Peroratio</i>	Conclusão do discurso, desfecho. Se resume ou enfatiza o que foi exposto, ou se anuncia algum tipo de conclusão. Em algumas ocasiões se finaliza usando os mesmos elementos do início do mesmo, noutras, se recorre novamente ao <i>pathos</i> , e então se vira para o auditório com maior convicção e persuasão. As vezes poderá conter um momento de transição (<i>transitus</i>), outras vezes desvios, afastamentos ou retornos, que relaxando ou incrementando o discurso, refrescam, recreiam, ou até distraem a atenção do ouvinte. Musicalmente falando, podem trazer elementos do discurso principal, como, por exemplo, uma <i>coda</i> ou <i>codeta</i> .

As partes da *Dispositio* podem ser omitidas, invertidas, fundidas, subdivididas e modificadas, tanto quanto a particularidade de cada discurso o queira. É importante salientar que a *Dispositio* não é um esquema formal preestabelecido, mas uma estrutura de organização dos momentos distintos, os quais são caracterizados pela função que desempenham no discurso musical. As inter-relações entre cada período da *Dispositio* são, muitas vezes, determinadas por elementos como: articulação, dinâmica, tempo, agógica, personagem, etc., que comumente não são especificados na partitura, e ficam a critério do intérprete. A *Dispositio* pode ser, ainda, considerada como o mapa das afeições.

Sendo os afetos, bem usados pelo intérprete em seu discurso, e visto sua essencialidade para uma abordagem interpretativa que mova o público, julgamos ser a retórica musical um relevante subsídio para esta. Outros fatores tornam a abordagem retórica musical interessante, o primeiro é a diversidade de olhares que ela poderá trazer, pois, mesmo havendo uma afeição do público em geral, certamente existirão particularidades afetivas que caberão ao indivíduo. O segundo diz respeito ao universo existente entre o que foi pensado (*inventio* e *elocutio*), o que foi escrito (*dispositio*), o que de fato foi transmitido (*pronuntiatio*) e como o público recebeu, ou percebeu o discurso, que no caso, é a música.

Ao longo das análises procuraremos fazer a interlocução do texto poético com o texto musical, procurando entender a linguagem própria de cada autor, no caso, Mignone e Quintana. Para isso a análise retórica será de real ajuda ao intérprete, visto que também trará sua parte no *ethos* e no *pathos* que resultaram na *pronuntiatio*.

Ao analisarmos os textos em *Poema das Cinco Canções* percebemos que o próprio Quintana faz referência ao fazer poético, sendo ele mesmo crítico de si mesmo e de suas palavras, as quais nem sempre são claras ou objetivas, mas, pelo contrário, dão margem ao pensamento interpretativo de quem as lê.

Pode-se afirmar, por isso, que o principal procedimento criativo de Mario Quintana é a reflexão sobre o próprio fazer poético. Para o escritor, o poema é como que a ponta de um iceberg, não apenas da poesia que o poeta contém dentro de si, mas de toda a poesia. O poema é, ao mesmo tempo, um disfarce do poeta: ele parece falar de alguma coisa (aparente) mas, na verdade, está a tocar em um tema bem mais profundo e certo (HOLFFELDT in QUINTANA, 2006, p. 11).

Esse fato tornará subjetiva a análise desses poemas, pois existem diversas formas de observação, sendo possível, apenas especular qual seja a real mensagem por detrás das palavras, se é que ela existe. Portanto, considerando a perspectiva ontológica, os múltiplos olhares serão favoráveis ao contexto da obra.

Partimos da afirmação de que o mundo é repleto de signos, de que nosso conhecimento não tem limites bem definidos; poderíamos, então, dizer que neste universo de signos, a comunicação é passível de ser também ilimitada, mesmo que no âmbito do meramente possível, assim como no mais abstrato modo de ser possível? Ao admitirmos esta amplificação do alcance da comunicação, deve-se, também, aceitar a hipótese de que a música comunica algo, uma vez constituída de signos. Tão logo ela nos apareça, em sua materialidade sonora, já está significando algo. Ela comunica pura e simplesmente ideias musicais. As ideias que vêm da música, por meio dos signos, fazem com que, de alguma forma, nossa mente navegue num oceano de sentidos. (OLIVEIRA, 2007, p.12)

Existe uma aproximação da abordagem retórica com a semiótica⁴³ através da tentativa que ambas têm em compreender os signos. Esta aproximação pode ser percebida de duas formas: a primeira, fazendo alusão diretamente ao *pathos*, ligado ao entendimento empírico do ouvinte, que se dá na *pronuntiatio*; e, a partir dos autores e sua escrita, ou do intérprete e seus destaques, observando os afetos envolvidos no decorrer da composição da peça. A segunda, observa o *ethos*, e poderia ser em dois momentos: o primeiro na escrita propriamente dita, na *dispositio*; ou no instante das escolhas das ênfases pelo intérprete, que neste caso, seria na *elocutio*, em ambos os casos, a escolha segundo a vivência de cada interlocutor.

⁴³ A Semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido. [...] Seu campo de indagação é tão vasto que chega a cobrir o que chamamos de vida [...] a Semiótica busca divisar e deslindar seu ser de linguagem, isto é, sua ação de signo. (SANTAELLA, 1990, p.9)

2.2. Análises

Ao iniciarmos este trabalho, contávamos, apenas com uma versão manuscrita do *Poema das 5 canções*, porém, durante visita à cantora Glória Queiroz, em abril de 2018, foi possível examinar a cópia usada por ela, no período que gravou as mesmas juntamente com o compositor. Através dessa descoberta, foi possível explicar as divergências entre o primeiro manuscrito e o áudio das canções e observar algumas notações que ajudaram a elucidar as nuances interpretativas. Essas diferenças serão alistadas durante as análises. Para diferenciar os manuscritos, passaremos a chama-los pela ordem de descoberta, assim, o manuscrito oriundo da Academia Brasileira de Música será o de nº 1, ou primeiro, e o encontrado em posse de Glória Queiróz o de nº 2, ou segundo.

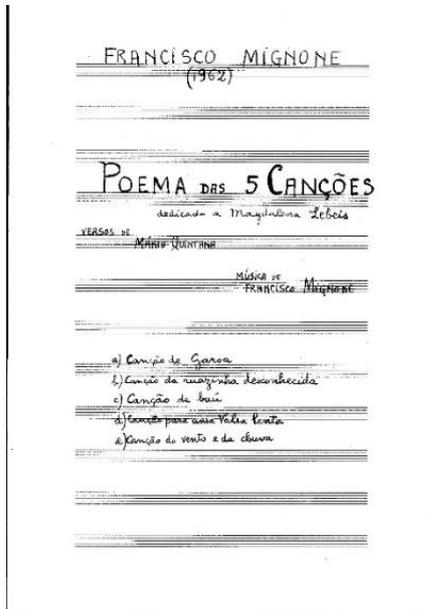


Fig. 2. Capa do manuscrito 1

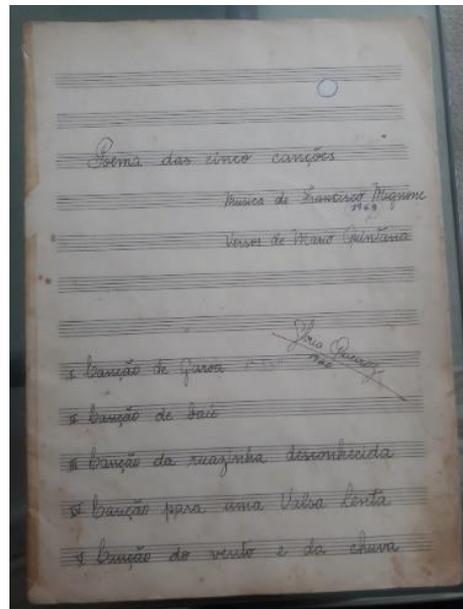


Fig. 3. Capa do manuscrito 2

No livro *Canções*, Quintana usa a musicalidade dos versos para trazer à tona a leveza⁴⁴ com que encara os problemas da vida. Esta característica é perceptível em seu lirismo poético, pois a leveza com que Quintana trata dos mais diversos assuntos, de alguma forma, aproxima o leitor de qualquer faixa etária e classe. O toque de humor e, por vezes, de sarcasmo e ironia frente à alguma adversidade, transforma em riso alguns dos pesares quotidianos.

⁴⁴ A leveza deve ser entendida como a conceitua Ítalo Calvino (1990): uma forma de o artista, ao elaborar verbalmente este mundo que nos esmaga pelo pesadume, subtrair-lhe o peso (não a realidade), de modo a contrapor-se àquela literatura que adere à espessura, à concreção das coisas, dos corpos e das sensações (YOKOSAWA, 2006, p.90).

A musicalidade dos versos de Quintana, explica por si, o título *Canções*. Como na arte musical, a sonoridade das palavras, evocam sentimentos similares, ou seja,

Assim, ouvimos uma sinfonia e somos arrebatados, ela nos desperta emoções, comunica-nos um significado e nos conduz a determinado estado sem passar pela compreensão intelectual. Na lírica, o sentido, nascido da união entre tecido sonoro e semântico, está também no som, de modo que muita vez escutamos ou lemos um poema e, sem antes termos dele um entendimento intelectual, sentimos-nos por ele tocados.

[...]

Os meios de que se vale essa poesia para se fazer musical são outros que aqueles da música propriamente dita. Rima, assonâncias, aliterações, estribilhos e marcação rítmica são alguns recursos sonoros que fazem com que a palavra poética cante, ainda que em leitura silenciosa do gabinete, e exerça poder encantatório semelhante ao do gênero musical (YOKOSAWA, 2006, p. 87).

As poesias escolhidas por Mignone para esse ciclo, retratam bem a musicalidade e leveza encontradas nos *quintanares*⁴⁵. Coube ao autor de *Poema das Cinco Canções*, levar em conta essas características dos versos, o que se tornou desafiador ao musicá-los de fato, pois seria necessário que em nada se perdesse da lírica poética, de sua musicalidade e leveza.

Bruno Kiefer musicou dois dos poemas de Quintana, também, presentes nesta coletânea, a saber: *Canção da Garoa* e *Canção para uma valsa lenta*. Algumas “canções” de Quintana receberam versões infantis, algumas destas disponíveis em sítios na web. É notável a presença de vocábulos em português, alemão, italiano, inglês e francês, para designar caráter, agógica ou dinâmica, as vezes numa mesma canção. Isso demonstra a liberdade de expressão de Mignone, que devido a diversificação de seus estudos, podia usar a palavra que melhor expressasse o seu pensamento, às vezes, até redundante, independente da língua.

The image shows a musical score for 'Canção da Garoa' by Mignone. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The score is in 3/4 time and features lyrics in Portuguese, German, and French. Several annotations are present:

- Movimentado e fluente** = 72 a 76 (circled in red)
- A tempo** (circled in red)
- Redundância de termos** (blue text with arrows pointing to repeated notes)
- mp (fließend)** (circled in red)
- dim.** (circled in red)
- restez un peu** (circled in red)
- p cantando** (circled in red)

The lyrics include: "Sem-pre vi - va. Sem-pre".

Fig. 4. Uso de palavras em diversas línguas. *Canção da Garoa* comp. 1-5.

⁴⁵ Nome dado a seus versos e modo de pensar pelo próprio Quintana.

Mignone soube variar em suas escolhas, ao verter em música as canções poéticas de Quintana, como poderemos ver no quadro a baixo.

Tab. 3. Características gerais do Poema das Cinco Canções

Canção	Centro tonal ou modal	Compasso	Andamento	Forma	Caráter	Tessitura vocal
Canção da Garoa	Lá mixolídio	2/4	Moderato $\square = 72$	A B A'	Leve e tedioso	Ré3 a fá susinado 4
Canção da Ruazinha Desconhecida	Fá susinado frígio	3/4, 2/4, 4/4, 5/4	Moderato $\square = 76$ a 80	A B A'	Com aflição	Dó susinado 3 a sol 4
Canção de Baú	Fá menor Expandida?	3/4, 4/4	Movimentado e fluente $\square = 72$ a 76	A B A'	Deprimente e lamentoso	Dó 3 a fá 4
Canção para uma Valsa Lenta	Mi menor	3/4	Tempo de valsa $\square = 126$	Estrófica	Seresteiro	Ré susinado 3 a fá susinado 4
Canção do Vento e da Chuva	Voz em mi dórico Há ambiguidade para o piano	2/4, 3/4, 5/8	Vivo $\square = 176$, Alegre $\square = 138$, Presto volante, Mais devagar $\square = 88$ a 80 e Ainda mais devagar	Rapsódia livre (Sem forma definida)	Tempestuoso e calmo	Ré 3 a sol 4

2.2.1. Canção da garoa

CANÇÃO DA GAROA

*Em cima do telhado
Pirulin lulin lulin,
Um anjo, todo molhado,
Soluça no seu flautim.*

*O relógio vai bater:
As molas rangem sem fim.
O retrato na parede
Fica olhando para mim.*

*E chove sem saber porquê
E tudo foi sempre assim!
Parece que vou sofrer:
Pirulin lulin lulin...*

Primeira da coletânea, *Canção da Garoa*, traz versos que remetem à imaginação solitária do autor em dias chuvosos. O clima dos versos é sossegado, cria uma ambiência levemente tediosa, natural aos dias de chuva. A canção tramita em lá mixolídio, que vem enunciado no acorde do baixo. Sobre esse campo modal, a melodia descreve uma cadência plagal em si, mi menor e ré dórico. O ritmo é brasileiro com sotaques do impressionismo de Debussy. A forma da peça é A B A', sendo A dos compassos de 1 a 18, B de 19 a 28 e A' de 29 ao final. A tessitura vocal abrange do ré 3 ao fá sustenido 4.

O aspecto maior do primeiro tetracorde de lá mixolídio (é o mesmo tetracorde de lá maior: lá, si, do sustenido, ré) e menor do segundo tetracorde (é o mesmo que de mi menor: mi, fá sustenido, sol, lá) evocam duplos afetos. Comparados à análise feita por Tarling (2005, p.77) a tonalidade maior do primeiro tetracorde de lá mixolídio traz o caráter lamentoso, triste, e ao mesmo tempo brincalhão, e o segundo em mi menor, a natureza pensativa e sofrida. Estes afetos, que aparece nos versos de Quintana, também são rememorados musicalmente.

Em sua poesia lírica, Quintana usa diversas figuras de forma enfática, estas figuras foram igualmente destacadas por Mignone, e são: O Anjo, significando o divino, imaterial; o flautim, para mostrar o contato desse divino com o material; a casa retratada pelo telhado, simbolizando a prisão da carne, o terreno, a própria casa; a garoa, o relógio e o retrato na parede, mostrando a temporalidade humana e sua limitação ante os acontecimentos externos.

Moderato ♩ = 72

p bem ligado *ppp*

6 *p*

Em ci-ma do meu te-lha-do, Pi-ru

Fig. 5. Figuras descritivas em *Canção da Garoa* comp. 1-10.

As indicações “leve” no compasso 11 e “sempre leve” no 13 (fig.6, em azul), juntamente com a dinâmica pianíssimo descrevem o caráter brando da garoa e a leveza do anjo molhado sobre o telhado.

18 *p*
tim. O re - lo-gio vai ba - ter: As mo-las ran-gem sem fim.
ppp non legato *p sempre*

Fig. 7 Figuras descritivas, em *Canção da Garoa* comp. 18-23.

A partir do compasso 18, Mignone passa a evocar, na voz e no piano, de forma bem-humorada, a imagem do “relógio na parede” (fig. 7, em vermelho) e o sentimento de marasmo, aborrecido, deixado pelos sons que fazem as molas rangendo (azul), com figuras rítmicas constantes, que ainda rememoram o movimento do relógio. A dinâmica é (*ppp*) *non legato*; do compasso 19 ao 21 há uma mudança da harmonia chamando a atenção para o ranger das molas (azul). Há mudança de oitava nos compassos 22 e 23 em descendência de altura mostrando o rangendo sem fim das molas, e para isso, Mignone usou acordes de mi meio diminuto (quinta diminuta e sétima menor) descendo em oitava da mão direita (em azul) por dois compassos, em piano (*p*), afirmando a intenção de Quintana. O trecho, também, pode ser considerado politonal com a melodia em Ré dórico.

24 *declamato* O re - tra - to na pa - re - de fi - ca o-lhan-do pa-ra mim.
(étouffée) *1 tempo*

Fig. 8. Figura descritivas em *Canção da Garoa* comp. 24-28.

A partir do compasso 24 novamente o elemento descritivo se destaca nas mínimas (♩ em vermelho) do piano e na voz com as notas repetidas (dó bequadro 4), cantadas ao ritmo das palavras (destaque em azul), com o fim de representar a natureza estática do “retrato na parede”, cuja figura também é reafirmada no texto de Quintana, quando este diz: “fica olhando para mim”. O texto representativo do caráter, “declamando”, reforça a ideia do ritmo empregado nas palavras. A distância entre as dissonâncias da mão esquerda demonstra a ambiência evasiva de uma mente, enquanto assiste o relógio e o retrato.

O uso de dó bequadro, fazendo a terça menor do acorde da tônica, reforça o caráter queixoso (TARLING, 2005, p.77) dos afetos representados nesse trecho.

The image shows a musical score for measures 28-32 of 'Canção da Garoa'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a bass line with a pedal point on the note 'Ré' (D) in the left hand, alternating with 'Lá' (A) in the right hand. The vocal line has a melodic line with triplets and a bass line with a pedal point on 'Ré'. The score is annotated with a red circle around the 'I tempo' marking, a blue circle around the piano accompaniment, and a red circle around the vocal line. The notes 'Ré' and 'Lá' are labeled in red and blue respectively.

Fig. 9. Alternância de campo harmônico, em *Canção da Garoa* comp. 28-32.

Essa seção termina no compasso 28, o qual também dá início ao *tempo primo*, voltando à imagem dos pingos da garoa. Esse trecho repete na mão direita o trecho inicial do piano, porém há mudança na mão esquerda. A partir do 29, enquanto a mão direita faz intervalos de quarta, quinta, ou sexta, a mão esquerda faz um pedal na nota ré dobrada em oitava, e intervalos de quinta justa harmônica (lá - mi), culminando na nota si, que faz intervalo melódico de quinta justa com mi. O campo harmônico é alternado entre lá e ré, que seriam I e IV graus respectivamente. Esse acompanhamento da mão esquerda se encerra no compasso 33. Nesse trecho descrito, as notas graves do baixo deixam o ambiente meio macambúzio.

33

cho-ve sem sa - ber por - que. E tu-do foi sem-pre as-sim! Pa - re-ce que vou so -

ppp tocar muito ligado e com indiferença

Fig. 10. Nuances harmônicas e retorno ao pensamento inicial em tercinas e do relógio. em *Canção da Garoa* comp. 33-37.

A partir do compasso 33 surge a ideia rítmica inicial, em tercinas, na mão direita que alternam uma terça menor (mi - sol) e quinta justa (ré - lá), desta feita recordando o relógio através da repetição alternada. Na mão esquerda, o último grupo de acordes quebrados da sequência descrita anteriormente.

No compasso 34 inicia-se uma nova movimentação harmônica, o baixo, na mão esquerda, passa a fazer intervalo de nona maior (si 1 – do# 3) em colcheias, que ao serem executadas juntamente com as quiálteras da mão direita fazem um movimento polirrítmico, que faz a harmonia, mesmo permanecendo no campo de lá, alternar, na mão esquerda, a dissonâncias de segunda (em azul) e a consonância da terça dó #, enquanto a sexta e a oitava se alternam com a quinta e sétima na mão direita. Esse movimento é parcialmente variado no compasso 36 quando a alternância da mão direita passa a ser entre a quinta com a sétima, e a oitava. A última nota desse compasso (lá bemol) faz uma passagem para a V grau, mi menor, que virá no compasso seguinte. A repetição da melodia, com algumas alterações, reforça o trecho “e tudo foi sempre assim”.

38 *dim. mas sem retardar.* **pp** *apagado, mas sempre em tempo* **ppp**

frer: Pi-ru-lin lu-lin lu - lin. Pi-ru - lin lu-lin lu -

m. esq.

3 3 3 3 3 3 3 3

42 lin.

pppp *apagadíssimo*

tirar os pedais Ped. *

Fig. 11. Dinâmicas finais em *Canção da Garoa* comp. 38-47.

A partir do 38, há um grande pedal em lá com a quinta, por quase cinco compassos, terminando no início do segundo tempo do compasso 42. A mão direita trabalha em um acorde repetitivo, em tercinas da tríade de lá. Elas seguem a mesma sequência vista no compasso 37 com intercursos da mão esquerda fazendo apogiaturas em intervalos cromáticos. A voz volta a evocar os pingos da garoa com a onomatopeia “Pirulin lulin lulin” desta feita usando cromatismo. O texto da expressão no compasso 39 com anacruse “diminuindo, mas sem retardar”, depois, no 41 com anacruse “apagado, mas sempre em tempo”, e finalizando, o piano em intervalos extremamente dissonantes, dissolvidos pela grande distância das duas mãos, em **pppp** “apagadíssimo”, sugere a continuação sem fim dos pingos da garoa ou o cessar da mesma. Nos acordes finais, lá maior no compasso 42, reafirmando o campo, e em 43 um acorde montado com nona menor (do dobrado sustenido 3 – ré # 4) na mão esquerda, e nona maior (fá# 4 - sol# 5) na mão direita, que se sobrepostos formam um acorde de quartas, iniciado com a nota ré.

Análise retórica

A escolha da análise retórica está baseada à *priori* no entendimento de que a música, que em si já estabelece um *status* de linguagem e, por isso, no entendimento de que o discurso musical estabelece uma relação compositor(s) - interprete(s) – ouvinte (s), que configura uma abordagem interpretativa dos afetos relacionados ao texto musical e seus efeitos nessa caminhada relacional. Em segundo lugar, por se tratar de canções vocais, o texto traz elementos para o discurso propriamente dito. Em terceiro, porque o texto poético é passível de interpretação interdisciplinar, desde o campo linguístico ao semiológico e no caso deste ciclo, *Poema das Cinco Canções*, na musicalidade do texto. Portanto, essa abordagem se torna interessante para aqueles que procuram o entendimento além da escrita, e apesar desta, do que permeia as intenções, o envolvimento dos personagens envolvidos no fazer musical.

Como vimos anteriormente, é na *dispositio* que encontramos a distribuição dos argumentos retóricos musicais expressos de forma patética, e por isso será o objeto principal de nossa abordagem. Reitero o entendimento, de que a música, por ser uma linguagem, poderá ter múltiplos olhares, os quais numa visão semiológica, poderia mostrar aproximação ou distanciamento nas interpretações. A variação destas, estaria na construção do ser integral, tornando-a complexa para uma unidade de argumentos e considerações.

A divisão retórica da *dispositio* poderia ser dividida da seguinte maneira:

O *exordium* dá-se na anacruse do compasso 1, um intervalo de quinta harmônica rompe o silêncio.

A *narratio* do compasso 1 ao 8 traz o início da melodia que será cantada, diferenciando por vir oitava acima.

O *propositio* inicia no compasso 8 com o começo da parte vocal indo ao compasso 18.

A *confutatio* inicia no compasso 18 com o piano, até o compasso 28. Nesse trecho a linguagem muda, colcheias em *staccato* contrastam com as frases em legato do *peroratio*, seguido do trecho em monodia no dó 4 e acordes longos no piano com apogiaturas.

A *confirmatio* inicia a partir do compasso 28 quando o piano repete a melodia da *narratio* com algumas modificações, principalmente na mão esquerda do piano, que passa a ser

um pedal em ré com a sexta aparecendo na última colcheia do compasso (dos compassos 29 ao 32). Seu final é no compasso 42.

O *peroratio* compreende o final do compasso 42 ao final da peça.

Tab.4 Sugestão de *Dispositio* em *Canção da Garoa*

<i>Partes do discurso (Dispositio)</i>	Compassos
<i>Exórdio</i>	Anacruse do 1
<i>Narratio</i>	1 ao 8
<i>Propositio</i>	8 ao 18
<i>Confutatio</i>	18 ao 28
<i>Confirmatio</i>	28 ao 42
<i>Peroratio</i>	42 ao 47

O discurso musical segue o esquema do discurso verbal, procurando reafirmá-lo.

As principais figuras de linguagem encontradas são:

*Epiphonema*⁴⁶ (anotação do título de uma peça, que descreve como esta irá se desenvolver) está presente no início da peça.

Anabasis (linha melódica ascendente), que pode significar exaltação, mas que nesta canção está com uma função de chamada de atenção. Encontra-se nos compassos 1, 5 a 6, 9, 11, 13 a 15, 28 a 30 no piano e 9, 13, 17, e 35 na voz.

Catabasis (linha melódica descendente), que expressa situações deprimentes, trazendo o sentido expresso no contexto geral da peça. Encontra-se nos compassos 3, 7, 12, 16, 17, 31 e no final da peça 43 a 45, no piano. Na voz a figura encontra-se nos compassos 11, 15, 22 a 23, 37 com anacruse. Observa-se que no compasso 16 a 17 o piano faz *catabasis* enquanto a voz faz uma *anabasis*.

No final da *anabasis* do compasso 15 temos uma *fuga hypotiposis* (linha melódica ascendente ou descendente, rápida, de breve duração) descrevendo a ligeireza do soluçar do flautim descrito no verso.

⁴⁶ Todas as definições de figuras retóricas foram tiradas de Cano (2000) *Música y Retórica en el Barroco*, tradução nossa..

A *Circulatio* (linha melódica que oscila ao redor de uma nota) é bem característica em alguns trechos da peça, reforçando o marasmo descrito por Quintana nos versos. Ocorre nos compassos 19 a 21, e nos compassos 38 a 42.

Encontramos a figura *saltus duriusculus* (salto maior que uma sexta), nos compassos 34 a 37 formado nona maior no acompanhamento, que está em ostinato, da mão esquerda no piano. Nos compassos 10 e 12 o *saltus duriusculus* ajuda a descrever o tom de estranheza ou espanto causado pelo “anjo sobre o telhado”. Nos compassos 34 a 37 evocam os afetos de apatia frente o ranger das molas, o sentimento de melancolia diante dos segundos contados pelos sonidos do relógio.

A figura *exclamatio* (salto melódico inesperado, ascendente ou descendente e superior a uma terça) aparecem nos compassos 14 e 36. Em 14 a *exclamatio* aparece para enfatizar o soluço do anjo. Em 36 para ressaltar o “pa” de “**p**arece que vou sofrer” e que inicia uma *catabasis*, mostrando o caráter melancólico da peça.

Nos compassos 38 a 42 encontramos *Passos Duriusculus* (linha melódica criada por intervalos de segunda, pequenos ou grandes demais para a escala), neste mesmo trecho pudemos observar uma *Circulatio* (linha melódica que oscila ao redor de uma nota) ao redor da nota fá#, e a repetição de “Pirulin lulin lulin”, dos compassos 38 a 40 em 40 a 42, configurando uma *Epizeuxis* (repetição imediata de um fragmento dentro de uma mesma unidade) reafirmam pensamento fixo no chuvisco da garoa e da figura do anjo com seu flautim. Essa mesma repetição é considerada, também um *Traductio* (fragmento repetido com alguma modificação). Da anacruse do compasso 43 ao 45, ocorrem o *Passus Duriusculos*, a *Circulatio* em torno de fá# constituindo também uma *Epizeuxis*, por ser uma repetição imediata dos compassos anteriores, porém no piano, diferenciado pela oitava, perfaz, também uma *Traductio*.

A figura denominada *Symblema* (dissonância em tempos curtos, pode aparecer em tempo forte resolvendo no tempo ou parte fraca, *Symblema Directa*, ou consonância-dissonância-consonância, *Symblema Cadens*), aparece nas apogiaturas e ritmos bem rápidos, fusas e semifusas, que são encontradas em diversas partes do discurso.

Encontramos figuras de repetição *Palilogia* (repetição exata) e *Traductio* (repetição alterada), onde estas estão diferenciadas por pequenos detalhes como apogiaturas acrescentadas ou uma nota apenas. As *Pallilogias* na parte vocal estão nos compassos 9 a 10 comparadas ao 13 e 14, que também estão em *Traductio* nos compassos 17 e 18, e 35 a 36 na *Confirmatio*,

onde inicia um trecho que podemos chamar de *Distributio Recaptulativa* (retorna à tese exposta na *Propositio* repetindo trecho). Essas figuras aparecem no piano também, as *Traductios* estão na mão direita compassos de 1 a 4 repetidas em 29 a 32, e nas duas mãos entre os compassos 9 e 13.

Em alguns trechos podemos destacar a figura *Paragode de Kitcher* (descrição musical de ações), quando o texto diz “em cima do meu telhado” a melodia faz uma *Anabasis* descrevendo uma ação de subida ao telhado, mesmo que esta ação seja mental; a estagnação da melodia frente ao ranger das molas e do retrato na parede descreve esta figura, mesmo que seja pela ação de estar parado.

Outra figura descritiva é a *Assimilatio* (simulação de um instrumento por outro), que ocorre principalmente nos intercursos de apogiaturas, no piano, em regiões agudas, simulando os leves glissandos do flautim. Temos, também, a figura chamada de *Synechdoche-methonime* onde a *confirmatio* repete trechos que são encontrados na *Propositio* e *Narratio*. Observamos essa figura principalmente na linha vocal.

Nas figuras acima observamos a preocupação de Mignone, reiterando o texto pela música. Numa visão semiótica há de se levar em conta o entendimento empírico do ouvinte quanto a estilos; tensão e relaxamento da harmonia e do próprio texto; temas associados com figuras humanas e ações. Essa abordagem elucidará o *pathos* comprovando a análise retórica.

Para designar o andamento inicial, Mignone usa o termo *moderato* com semínima a 72 no metrônomo. Apesar de não haver uma sugestão em palavras, pelo autor, de uma agógica diferenciada na parte B, ao colocar “I tempo” como indicação para o retorno da parte A’, observa-se que havia uma expectativa, de que os interpretes (piano e voz), seguissem o impulso sugerido pelos versos da parte B, ora marcados pelas “molas do relógio, ora pela figura estática do “retrato na parede”. A sonoridade dos versos, sobretudo da onomatopeia “Pirulin lulin lulin” tanto lembra a sonoridade dos pequenos pingos de chuva (*Assimilatio*), como do flautim que toca o “anjo molhado” sobre o telhado e que chamam a atenção do leitor ou ouvinte desses versos. Mesmo não havendo onomatopeias representando o barulho do relógio na parede, esse som é facilmente imaginado por quem entra em contato com o poema. Mignone, por sua vez, soube retratar esses pormenores, ora na linha vocal ora no acompanhamento ao piano, a fim de representar sonoramente, a paisagem⁴⁷ formada pelos versos.

⁴⁷ *Soundscape* conceito desenvolvido por Raymond Murray Schafer.

Epiphonema a Magdalena Lebeis

Canção da Garoa

Mario Quintana Francisco Mignone (1962)

Moderato $\text{♩} = 72$

Exordium *Anabasis*

Narratio

Symblema *Anabasis*

Catabasis *Anabasis*

Palilogia

Saltus Duriusculus

Propositio

11 *Exclamatio*

Saltus Duriusculus

Traductio de 9

15 *Traductio de 9 e 13*

Confutatio

Fig. 12. Figuras de retórica musical em *Canção da Garoa* comp. 1-19

20 *declamado*

lo-gio vai ba - ter: ___ As mo-las ran-gem sem fim. O re-tra-to na pa - re-de

p sempre (*étouffée*)

27 *v* 3

fi - ca o - lhan - do pa - ra mim.

I tempo

Traductio dos comp. 1 a 4

Confirmatio

30 *p*

Symblema

E

Fig. 13. Figuras de retórica musical em *Canção da Garoa* comp. 20-32.

33

Exclamatio

Palilogia de 15

Traductio de 9 e 13

cho-ve sem sa - ber por - que. — E tu-do foi sem-pre as-sim! Pa - re-ce que vou so-

ppp tocar muito ligado e com indiferença

Saltus Duriusculus

Passus Duriusculus

Circulatio

Epizeuxis/ Traductio

Symblema

38

dim. mas sem retardar.

pp

apagado, mas sempre em tempo

ppp

frer: Pi-ru - lin lu - lin lu - lin. Pi-ru - lin lu - lin lu -

m. esq.

Passus Duriusculus

Circulatio

Epizeuxis/ Traductio

42

lin.

pppp *apagadíssimo*

tirar os pedais

Red. ***

Peroratio

Fig. 14. Figuras de retórica musical em *Canção da Garoa* comp. 33-47.

No manuscrito nº 2 há um acréscimo de linha arpejo nos compassos de 18 a 23

Handwritten musical score for "Canção da Garoa" (Fig. 15). The score is in G major and 4/4 time. It consists of two systems. The first system has three staves: vocal line with lyrics "tim. So-luça no seu flau-tim. O re lojo vai bater: as", piano accompaniment with an 8-measure arpeggiated section, and a bass line. The second system also has three staves: vocal line with lyrics "molas rangem sem fim. O re-trato na pa-re-de Fica olhando para", piano accompaniment with a "p sempre" marking and a "(declamado)" section, and a bass line. The piano part includes markings like "ppp non legato" and "8º".

Fig. 15. Manuscrito 1 de *Canção da Garoa* comp. 15-26.

Handwritten musical score for "Canção da Garoa" (Fig. 16). This version is similar to Fig. 15 but includes an additional arpeggiated line in the piano part for measures 18-23. The score is in G major and 4/4 time. It consists of two systems. The first system has three staves: vocal line with lyrics "tim. So-luça no seu flau-tim. O re-lo-jio vai ba-ter: as", piano accompaniment with an 8-measure arpeggiated section and a note "a mão esquerda muito legato", and a bass line. The second system also has three staves: vocal line with lyrics "mo-las rangem sem fim. O re-trato na pa. ré - de fica olhando para", piano accompaniment with a "(declamado)" section, and a bass line. The piano part includes markings like "ppp non legato" and "8º".

Fig. 16. Manuscrito 2 de *Canção da Garoa* comp. 15-26.

Há divergências nos compassos 36 e 37, onde o manuscrito 2 apresenta semínimas marcando semínimas deslocando o acento, e no texto 1, apenas as tercinas. Na sequência desses compassos, de 38 a 42, o manuscrito 1 apresenta pedal com intervalo de quinta, no baixo do piano e o segundo apenas as tercinas e apogiaturas.



Fig. 17.
Manuscrito1
de *Canção da
Garoa* comp. 36-37.

Fig. 18. Manuscrito1 de *Canção da Garoa* comp. 38-47.

Fig. 19. Manuscrito 2
de *Canção da Garoa*
comp. 36-37.

Fig. 20. Manuscrito 2 de *Canção da Garoa* comp. 38-47.

2.2.2. Canção da ruazinha desconhecida

CANÇÃO DA RUAZINHA DESCONHECIDA

*Ruazinha que eu conheço apenas
Da esquina onde ela principia...*

*Ruazinha perdida, perdida...
Ruazinha onde Marta fia...*

*Ruazinha em que eu penso às vezes
Como quem pensa numa outra vida...*

*E para onde hei de mudar-me, um dia,
Quando tudo estiver perdido...*

*Ruazinha da quieta vida...
Tristonha... tristonha...*

*Ruazinha onde Marta fia
e onde Maria, na janela, sonha...*

Canção da ruazinha desconhecida é a segunda na ordem dada pelo autor na partitura de Poema das Cinco Canções, porém é a terceira na gravação desse ciclo. Nos primeiros dois compassos há uma diferença da partitura para a gravação, o autor tocou como escrito nos compassos 18 e 19, porém com a mão esquerda duas oitavas abaixo.

A canção foi escrita em fá suspenido frígido e apresenta várias regiões com cromatismos. A intensão musical sugere a tónica altera a sensível (MIRKA, 2014, p.263). O carácter pedido no início da peça é *com aflicção*. As fórmulas de compasso utilizadas são: 2/4, 3/4, 4/4, 5/4. O andamento é moderato de 76 a 80 bpm, há sugestão de agógica em alguns trechos com as palavras *col canto*, indicando que o pianista siga a forma das palavras, as quais são determinadas pelo cantor, a outra indicação é *alargando* e *pouco allargando*. A dinâmica é *pianíssimo (pp)* em quase toda peça, com exceção de alguns *crescendo*. A tessitura vocal abrange o dó suspenido 3 ao sol 4. A parte do piano é leve e com muitas apogiaturas em nonas, e de oitavas passando a triades na mão esquerda. A estrutura formal pode ser dividida em A B A', sendo A do início da peça ao compasso 13, B de 14 a 17 e A' de 18 ao final.

Para Quintana “só a poesia supera os limites do espaço finito” (FIGUEIREDO, 1976, p. 72), ou seja, o homem que está sujeito à sua existência, dentro de um espaço. A figura da

rua que sugere a vida comunitária como limitação, também indica a transcendência desse espaço, pois na mesma rua em que “Marta fia” num estado de conformidade, “Maria, na janela, sonha” num afã de sair da comunidade, mesmo que em pensamento. Para Figueiredo (1976, p. 87) o próprio Quintana chama de Maria a todas as suas amadas. O sonho de Maria que está à janela, lugar de sua ligação com a transcendência para além de sua casa, é o que a faz experimentar o exterior de seu mundo (casa).

Para essa mesma “rua”, o poeta diz que mudar-se-á “quando tudo estiver perdido”, ou seja, na morte. Com isto afirma que não quer pertencer a esta comunidade conformada, sonhadora e passiva, admitindo, porém que pensa nela ao dizer “Ruazinha em que eu penso às vezes como quem pensa numa outra vida...”.

Os acordes iniciais refletem o caráter da melodia vocal, que entrará a seguir “com aflição”. Esse sentimento é destacado no ritmo das palavras, deixando a cargo da interpretação do cantor (*allargando col canto*), a tarefa de impor a agógica, há um destaque dado pela fermata na penúltima nota do compasso 4, na palavra “principia”. Nesta canção a melodia, com notas repetidas, dá o ar aflitivo que são evocados pelo texto de Quintana ao recordar a infância, “que eu conheço apenas da esquina onde ela principia”, e que, pelas circunstâncias em que passou por ela, foi “perdida, perdida”. Até o compasso 8 o piano faz um ritmo monótono, basicamente marcando o tempo na mão direita, enquanto o baixo faz algumas colcheias com notas dissonante, retardando a consonância o que contribui para o caráter pedido por Mignone.

Nos compassos, fazer 6 a 8, o piano passa a fazer descida com terças cromáticas, enquanto a mão direita toca a nota si 3 e na sequência uma repetição da terça sol 3-si 3.

Fig. 21. Descida cromática em *Canção da ruazinha desconhecida*, comp. 5-9.

No compasso 9 uma voz dobra a melodia vocal (vermelho), enquanto as outras vozes repousam um acorde de mi menor (azul) por dois tempos, lugar onde Marta “fia” ressaltando o conformismo desta.

Fig. 22. Aspectos da melodia em *Canção da ruazinha desconhecida*, comp. 9-13.

Nos próximos compassos, de 10 a 13, enquanto o texto fala “ruazinha em que eu penso às vezes como quem pensa numa outra vida”, a voz para em torno da nota fá sustenido 3 (verde), ao passo que no piano as apogiaturas, ora ascendentes ora descendentes em distancias de nona, demonstram o pensamento, que parece distante, mas logo se próxima do real, demonstrado pelos acordes que ascendem, mas no final do compasso 12 para o 13 descendem cromaticamente.

Fig. 23. Acordes dissonantes em *Canção da ruazinha desconhecida*, comp. 13-17.

A narrativa musical confirma a triste realidade, que é constatada através do baixo grave e acorde acrescentado de dissonâncias, no piano, enquanto o texto diz “e para onde hei de mudar-me” (vermelho), nos compassos 14 e 15. No compasso 16, onde o texto diz “um dia” (azul), o acorde tem uma dissonância mais suave. No final de 16 e compasso 17 há o acréscimo

de nona menor e sétima menor, ao acorde de dó # menor com o baixo em fá sustenido, dando ao texto “quando tudo estiver perdido” (verde), um tom sombrio.

The image shows a musical score for the piece "Canção da ruazinha desconhecida". It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The score is in G major and 3/4 time. The piano introduction starts with a *p* dynamic and a tempo marking of *I Tempo*. The piano accompaniment is marked with *p* and *pp*. The lyrics are: "Rua - zi-nha da que ta vi da... Tris-to nha... Tris-to nha Rua - zinha on de Marta fi - a e on-de Ma-ri a, na ja-ne-la so - nha." The score is annotated with a red circle around the piano accompaniment from measure 18 to 31, a blue circle around the piano accompaniment from measure 32 to 35, and a green circle around the final chord in measure 36. The final chord is marked with *mf* and *pp*.

Fig. 24. Aspectos do piano em *Canção da ruazinha desconhecida*, comp. 18-31.

A partir do compasso 18, Mignone retoma o tema da introdução da peça, acrescentando um movimento contrário entre a melodia do baixo e da mão direita no piano (vermelho). Essa ideia irá permanecer nos próximos compassos, mesmo com a entrada da voz, que volta a falar da ruazinha que agora é “tristonha... tristonha”.

A canção é finalizada com a constatação de que esta é a “ruazinha onde Marta fia e onde Maria na janela sonha”, lugar onde Maria continua conformada em sua situação, e na mesmice de fiar, enquanto Maria transcende o espaço. Esse trecho é retratado pelo piano com a ideia inicial de movimento contrário, agora, porém, feito com intervalos mais distantes (azul). Uma nota mi sozinha, e depois, um acorde de fá sustenido menor com sexta, ambos com fermatas, encerram a canção de forma instável (verde), deixando a mente de quem ouve em suspensão.

Análise retórica

As partes do discurso retórico são distribuídos da seguinte forma:

O *exórdio* nos dois primeiros compassos, momento em que rompido o silêncio há uma preparação para a ambiência criada pelas notas tocadas ao piano.

A *narratio*, nos compassos 3 a 5, descreve a ideia do autor em expor a “ruazinha”, dizendo que a conhece apenas “da esquina onde ela principia, e musicalmente a voz traz, no ritmo das palavras uma monodia na nota dó sustenido 4.

A *propositio* está nos compassos 6 a 13, onde Quintana descreve o que sabe sobre a ruazinha e onde Mignone desenvolve a ideia da monodia, transpondo-a numa sequência de notas: si 3, e depois fá sustenido 3.

A *confutatio* se dá quando o texto apresenta a ideia de mudar-se para esta rua quando tudo estiver perdido. Para esse lugar Mignone usa notas em harpejo ascendente na voz, enquanto o piano fica em acordes por compassos cheios.

Na *confirmatio*, o retorno a ideia inicial do *exórdio* e da *narratio*, o autor traz a confirmação dizendo ser a “ruazinha da quieta vida tristonha” e musicalmente a ideia da monodia em dó# 4 e o piano continuando com o tema do *exórdio*.

Na *peroratio* a constatação da estagnação de Marta, iniciando o que seria a monodia em si 3, como foi quando apresentou Marta pela primeira vez, porém agora mostrando a transcendência de Maria ao apresentar uma nova ideia para esta. Nesse local Mignone usa de harmonia acústica usando sons dissonantes e bem distantes, criando um clima de evasão.

Tab. 5. Sugestão de *Dispositio* em *Canção da ruazinha desconhecida*

<i>Partes do discurso (Dispositio)</i>	Compassos
<i>Exórdio</i>	1 e 2
<i>Narratio</i>	3 ao 5
<i>Propositio</i>	6 ao 13
<i>Confutatio</i>	14 ao 17
<i>Confirmatio</i>	18 ao 23
<i>Peroratio</i>	24 ao 31

As figuras de linguagem que Mignone usou na *decoratio* desta canção, e que passaremos a destacar são:

Polysyndeton (quando um motivo de caráter enfático se repete sucessivamente de maneira similar), encontrada no piano, nos compassos de 1 a 5, depois de 6 a 8, de 20 a 23, e de 24 a 29.

Os compassos 1 a 5 e 20 a 23 constituem uma *traductio*, sendo a voz superior do piano dos compassos 20 a 23 uma *sinonímia* dos compassos 1 a 5. Podemos considerar essas figuras também como *paranomasias* se considerarmos o todo com a variação que há na parte do piano. Por se encontrarem na confirmatio os compassos 20 a 23 também constituem uma *distributio recaptulativa*. Entre os compassos 22 e 23, ambos com suas respectivas anacruses, há também uma *paranomasia*.

Há ocorrência de *symblesma* nos compassos 10 a 12 na mão direita do piano e em intervalos de nona menor perfazendo um *saltus duriusculus*. Essa figura também ocorre no último tempo do compasso 8, no segundo tempo do compasso 24, com intervalo de quarta justa, e no compasso 27, do primeiro para o segundo tempo fazendo uma sétima maior, e da última colcheia para o 28 onde a voz faz um intervalo de 7ª menor descendente. O *saltus duriusculus* dos compassos 8, 24, 27 e deste para o 28, podem ser considerados *exclamatio*. No compasso 8 e 24 ao falar de Marta, conformada e triste; no 27 e 28 destacando as palavras “janela sonha”, com dissonâncias que descrevem um sentimento doloroso (CANO, 2000, p. 141), no afã de um mundo externo de Maria, que está inconformada em estar dentro de casa.

Os compassos 20 a 23 fazem uma *distributio recaptulativa* de 1 a 5, onde as diferenças se dão pelo ritmo das palavras e pela mão direita do piano em um plano oitava acima.

Os compassos 5 a 8 fazem uma *gradatio* (repetição por grau conjunto ascendente ou descendente) dos compassos 3, 4 e início do 5, diferenciando o ritmo pelo fluxo das palavras, nessa canção, ou seja, Mignone preferiu não marcar um ritmo específico, mas seguir conforme o movimento natural das palavras. O mesmo se segue com os compassos 10 a 13 porém a figura é uma *synonimia* (repetição de um fragmento transposto a outro nível).

Nos compassos 3 e 4 temos a figura *traductio*, que amplia o significado do fragmento musical original, e em cujos *epiphonemas* (anotação no título da peça, cuja descrição ou comentário, indicam como a peça deve ocorrer), “com aflição, crescendo e allargando”, confirmam a proposta das *traductios* encontradas. A *traductio* também é encontrada nos

compassos 18 e 19 comparadas aos compassos 20 e 21, e 22 e 23, que embora não haja um *epiphonema*, demonstra gradação no caráter aflitivo do trecho.

Em alguns pontos temos *heterolepsis* (quando a linha melódica faz um salto até uma dissonância com o baixo, podendo aparecer dentro de um *passus duriusculus*) que ocorre no compasso 15, quando a voz chega ao sol bequadro 4, que fariam uma dissonância de 2ª menor, se as notas fossem próximas.

Nos compassos 14 e 15 uma anabasis, onde os afetos são perturbados com a ideia de mudar-se para essa ruazinha, e logo em seguida uma catabasis marcando a humilhação do autor ante sua impossibilidade de mudar seu futuro “quando tudo estiver perdido”.

Canção da Ruazinha Desconhecida

Mário Quintana

Francisco Mignone (1962)

Moderato $\text{♩} = 76 \text{ a } 80$

p com afeição *cresc.* *allargando* (muito curta)

Rua - zi-nha que eu co-nhe-ço a-pe- nas — Da es-qui-na on-de e-la prin-ci

p *cresc.* *all. col canto*

Exordium *Narratio*

Gradatio
Paranomasia

5 *cresc.* *pouco alargando*

pi - a Rua - zi-nha per-di da, per - di da. Rua - zi-nha on de Mar-ta fi - a Rua

p *cresc.* *pouco alargando col canto*

Synonimia
Paranomasia *Propositio* *Anabasis*

10 *pouco alargando*

zi-nha em que eu pen-so às ve-zes co-mo quem pen-sa nu-ma ou-tra vi-da. E pa-ra on-de

Saltus duriusculus *Confutatio*

Traductio

Fig. 25. Figuras de retórica musical em *Canção da ruazinha desconhecida*, com. 1-14.

Catabasis

15 *I Tempo*

hei de mu-dar-me, um di - a, Quan-do tu do es-ti ver per-di- do...

Synonimia
Traductio
Distributio Recaptulativa

Confirmatio

19 *p*

Rua - zi-nha da quei-ta vi- da... Tris - to- nha... Tris - to- nha Rua

Paranomasia

Traductio

Saltus duriusculus

24

zi-nha on-de Mar-ta fi - a e on-de Ma-ri-a, na ja-ne-la so - nha.

pp IC. *mf* *pp*

Peroratio

Fig. 26 Figuras de retórica musical em *Canção da ruazinha desconhecida*, com. 15-31.

Das cinco canções deste ciclo, esta foi a que apresentou maior alteração entre os manuscritos. Essas divergências aparecem desde a introdução da peça. No manuscrito 1 observamos a mão esquerda do piano em região aguda, tocando melodicamente as notas sol e fá3, enquanto a direita segura a terça lá – do sustenido. No manuscrito 2 as notas do baixo são as mesmas, sol e fá, porém acrescentadas da nota dó sustenido e em oitava grave, ao mesmo tempo, a mão direita faz movimento contrário em oitavas agudas, com acréscimo da nota dó sustenido. Nos compassos seguintes, 3 e 4, o manuscrito 2 resume na mão esquerda o que está no manuscrito 1, dobrando-os em oitava aguda.

Fig. 27. Manuscrito 1 de *Canção da ruazinha desconhecida* comp. 1-4.

Fig. 28. Manuscrito 2 de *Canção da ruazinha desconhecida* comp. 1-3.

Abaixo (vermelho), observamos a mesma ideia da nota si, repetida, divergindo nas oitavas em 2. Em 2 permanece a ideia do ostinato, sol bequadro – fá sustenido, o que em 1 muda para uma descida cromática de terças.

a tempo *crescendo* *pouco allargando*
 pia Ruazinha perdida, per-di-da. Ruazinha onde Maria
crescendo *pouco alargando col canto*
 Ruazinha em que eu penso às vezes Como quem pensa numa outra
pouco alargando *pouco allargando*

Fig. 29. Manuscrito 1 de *Cânção da ruazinha desconhecida* comp. 5-12.

muito esuf *cresc*
 Da esqui-na onde e-la prin-ci-pia Ruazinha pa-di-da, per-di-da... Ruazinha onde Maria
allargando col canto *crescendo*
poco allargando *poco allargando* *cresc*
 Ruazinha em que eu penso às vezes Como quem pensa numa outra
poco allargando *ppp* *ppp*
 É para on-de
 Mais D'AVAGAR

Fig. 30. Manuscrito 2 de *Cânção da ruazinha desconhecida* comp. 4-14.

Nos compassos de 8 a 12 No manuscrito 2, mesmo permanecendo a mesma ideia harmônica, ainda há a dobra de notas. No manuscrito 1, enquanto permanece o pensamento, Mignone usa as apogiaturas para o trecho “ruazinha em que eu penso às vezes, como quem pensa numa outra vida” com as notas mi sustenido - fá sustenido e sol bequadro - fá sustenido, em intervalos de nona; enquanto que em 2 permanece o ostinato, sol bequadro – fá sustenido, enquanto as notas mi sustenido – fá sustenido fazem um contraste os dois pares em oitavas diferentes, porém em intervalo de segunda. Os acordes do baixo são iguais em ambos manuscritos.

MAIS DEVAGAR (♩ = 63 a 66) com expansão, sem guitar!

Vi-da. E para un-ai bei de mudar-me, um dia, quando tudo estiver por-di-do... Ruazinha da que-ta

I: TEMPO

Fig. 31. Manuscrito1 de *Canção da ruazinha desconhecida* comp. 13-20.

com expansão, sem guitar

bei de mudar-me, um dia, quando tudo estiver por-di-do... Ruazinha da que-ta

I: TEMPO

Fig., 32. Manuscrito2 de *Canção da ruazinha desconhecida* comp. 15-22.

No compasso 13, onde está a palavra “vida”, Mignone opta pelo acorde de fá sustenido maior, mas no manuscrito 2 acrescenta a nota mi sustenido. Nos compassos 14 a 17, onde a voz canta “e para onde hei de mudar-me um dia, quando tudo estiver perdido”, no manuscrito 1 Mignone antecipa o baixo com apogiaturas em fá sustenido, dobrado à oitava grave, enquanto que em 2 esse fá vem após o primeiro tempo paralelo ao sol bequadro em oitavas agudas (amarelo). Essa ideia permanece nos próximos compassos, no manuscrito um, apogiaturas no baixo com acorde longo, e no 2 o contraste do grave e agudo, em intervalo distante, que se aproximado seria uma segunda menor, permanecendo a ideia inicial do sol bequadro com o fá sustenido (vermelho).

The image shows a handwritten musical score for the song "Canção da ruazinha desconhecida" (Manuscript 1), measures 21-31. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features a vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "vi-da... Tristonka... tristonka Rua-zinha onde Marta fi-a e onde Mari-a, na janela so-nha." A blue box highlights measures 21-24, which correspond to the text "fi-a e onde Mari-a, na janela so-nha." The piano part includes markings for "pp", "C", and "Ped.".

Fig. 33. Manuscrito 1 de *Canção da ruazinha desconhecida* comp. 21-31.

Fig. 34. Manuscrito 2 de *Canção da ruazinha desconhecida* comp. 23-31.

No trecho destacado em azul, nas figuras acima, a diferença está na mão direita do piano que faz segundas harmônicas (vermelho) intercaladas com notas mais graves; no manuscrito um apenas uma nota.

2.2.3. Canção de baú

CANÇÃO DE BAÚ

*Sempre-viva ... Sempre-morta ...
 Pobre flor que não teve infância!
 E que a gente, às vezes, pensativo encontra
 Nos baús das vovozinhas mortas ...*

*Uma esperança que um dia eu tive
 Flor sem perfume, bem assim que foi:
 Sempre morta ... Sempre viva ...
 No meio da vida caiu e ficou!*

Esta canção em fá menor expandida traz, evocando, o que sugere Marc-Antoine Charpentier (1643 – 1704), concordantemente com Jean-Philippe Rameau (1683 – 1764), os afetos deprimentes e lamentosos; e com Johann Mattheson (1681 – 1764) de tristeza e desespero

(CANO, 2000, p.64). As fórmulas de compasso são 3/4 e 4/4. O andamento é movimentado e fluente de 72 a 76 bpm, porém há sugestão de agógica durante a execução. A dinâmica decorre do *pianíssimo* (*ppp*) ao *mezzo forte* (*mf*) nos acordes finais. A tessitura vocal abrange o dó 3 ao fá 4. A parte do piano é leve e com acordes longos em vários trechos, em apenas um destes com extensão de nona nas duas mãos (compassos 12-13). A estrutura formal pode ser dividida em A B A', sendo A do início ao terceiro tempo de 13; B do último tempo de 13 ao terceiro tempo de 17 e A' do último tempo de 17 ao final, ressaltando que A' apenas relembra o tema inicial de A (*distributio recapitulativa*).

Em *Canção de Baú* observamos os aspectos antagônicos da vida e da morte, comuns na obra de Quintana, e que, aqui, são retratados em lembranças que estão presas ao passado, como as recordações e velharias contidas nos baús. A vida e a morte podem ser interpretadas como o par: ausência física versus a presença pela memória.

Comecemos pelo título do livro: o baú é um objeto em geral hermeticamente fechado, contendo coisas velhas e antigas. Nesse caso específico, o baú contém espantos, espantos surgidos a partir da convivência com a realidade. [...] Os objetos, aqui, surgem enquanto monstros pré-históricos. e o poeta se quer como um navegante descobridor (HOLFFELDT in QUINTANA, 2006, p.12).

Estava bem fechada no baú, a lembrança da “flor que não teve infância”. Ela está no pensamento e ao mesmo tempo presa ao passado fúnebre da “avozinha”. Ao surgir na memória do poeta ela se torna viva, porém a ausência a torna morta. A prisão temporal é retratada pela infância inexistente na vida da “flor”. A importância que Mario Quintana dá à infância, não se trata de passadismo nostálgico, mas a possibilidade de retornar a um momento em que o ser humano está com suas faculdades cognitivas em aberto. O poeta, enquanto criança, é capaz de surpreender a vida em todas as suas possibilidades, que no caso deste poema é transferido para a “flor” sem infância e sem a possibilidade de questionar a vida e dela aprender.

Na segunda estrofe observamos o afã do poeta na palavra “esperança”, e ao dizer que esta ficou no passado, “que um dia eu tive”, mostra a superação da ausência desta “Flor”, que era “sem perfume”, pois dos cinco sentidos do poeta, apenas a visão era contemplada. A perda de contato e os lampejos de lembrança são apresentados no verso “sempre morta... sempre viva”. Encerrando o poema, Quintana denota uma prisão temporal para “flor”, pois esta “no meio da vida caiu e ficou”. Possivelmente, nesse momento, a “Flor” se perdeu em sua juventude ou ficou no passado juvenil do poeta.

A tempo

4

p

Sem-pre vi-va. Sem-pre mor-ta. Po-bre flor que não te-ve in-fân-cia! E que a-gen-te, às

p santando

10

ve-zes, pen-sa-ti-vo en-con-tra Nos ba-ús das a-vo-zi-nhas mor-tas... U-ma es-pe-

Fig. 35. Aspectos descritivos em *Canção de Baú*, comp. 4-13.

Logo nas primeiras notas vocais, vemos um destaque na palavra “morta”, onde uma descida em semitom faz chegar a uma segunda, que logo após faz um salto de oitava aumentada. A linha descendente do baixo, acordes descendentes em semitom (vermelho), em conjunto com a forma circular da melodia mostram a nostalgia, embora as tentativas de se enterrar as lembranças nos “baús das avozinhas mortas” esteja sempre presente.

A figura das avozinhas se fará presente, por detrás da ideia de *Canção para uma valsa lenta*, onde Quintana remeterá seu texto às lembranças dessas “velhinhas”.

13 mor - tas... U - ma es - pe - ran - ça que um di - a eu ti - ve, Flor sem per - fu - me, bem as - sim

17 foi: Sem - pre mor - ta... Sem - pre vi - va. No mei - o da vi - da ca -

20 iu e fi - cou!

Fig., 34

Fig., 36. Aspectos descritivos em *Canção de Baú*, comp. 13-25.

Continuando com a mesma temática, de morbidez, de enterrar lembranças, Mignone repete as ideias do início, usando as linhas descendentes e dissonâncias cromáticas.

No trecho acima observa-se a linha vocal em descendência, enquanto o piano faz acordes com dissonâncias acrescentadas, onde se chega através de apogiaturas ou notas antecipadas (azul). O piano segue a ideia, a melodia passa a circular a nota fá enquanto o texto diz: “flor sem perfume, bem assim foi”.

Para finalizar, Mignone recapitula o tema inicial (dó - si bemol - lá bemol - fá) (verde), circulando em torno de fá, terminando em um acorde de fá menor com a nota mi³ na mão esquerda do piano, pois “no meio da vida caiu, e ficou”.

Análise Retórica

As partes do discurso retórico podem ser, assim, divididas:

O *exórdio* é breve, apenas a terça (lá bemol-dó) que introduz a canção. Nesse caso, a *narratio* sobrepõe o *exordio*, iniciando no mesmo acorde e terminando nos dois primeiros tempos do compasso 4. Na *narratio* já aparece o tema principal exposto no piano.

A *propositio* é principiada no último tempo do compasso 4, quando a voz inaugura o tema proposto na *narratio*. Termina no terceiro tempo do compasso 13.

A *confutatio* aparece no último tempo do compasso 13 e termina no terceiro tempo do compasso 17.

E fazendo um contraste com “sempre viva...sempre morta” do primeiro verso, a *confirmatio* tem “sempre morte... sempre viva”. Inicia-se no último tempo do compasso 17 e termina no 20.

O *peroratio* é introduzido no compasso 20, segundo tempo, no piano, relembra o início da peça com as notas do - si bemol - lá bemol descendentes no compasso 21, e segue até o final da canção.

Tab. 6. Sugestão de *Dispositio* em *Canção de baú*.

<i>Partes do discurso (Dispositio)</i>	Compassos
<i>Exórdio</i>	Anacruse de 1
<i>Narratio</i>	Da anacruse de 1 ao 4
<i>Propositio</i>	Anacruse de 5 ao 13
<i>Confutatio</i>	Anacruse de 14 ao 17
<i>Confirmatio</i>	Anacruse de 18 ao 20
<i>Peroratio</i>	20 ao final

Canção de Baú é iniciada com uma grande *catabasis* que percorre 4 compassos, dando a ideia do enclausuramento, cantado por Quintana, através da figura do baú. Durante a *catabasis* no início da canção, Mignone usa a *synonimia* (mesmo fragmento transposto em outra oitava) enfatizando o que será fechado nesse baú. Uma *catabasis* de 6 compassos encerra a canção, confinando a memória da flor ao baú da vida.

A voz inicia com um harpejo (anacruse de 5 e 6) formando uma *traductio* com a próxima sequência de notas, o mesmo acontece nos compassos 9 e 10, 18 e 19. Os compassos 18 e 19 também podem ser considerados *traductio* e *distributio recaptulativa* de 5 e 6.

Nos compassos 13 a 15 temos um exemplo de *passus duriusculus* (dissonância criada por grau conjunto, em intervalos de segunda, menores ou maiores que os da escala), nesse mesmo lugar podemos considerar uma *pathopoeia*, por se tratar de linha melódica onde os sentimentos são enfatizados. Nos compassos 8 e 9, também pode ser considerado *passus duriusculus*, levando em conta o caminho das vozes nos acordes.

Canção de Baú

Mário Quintana

Francisco Mignone

Movimentado e fluente ♩ = 72 a 76

Synonimia

A tempo

Treductio

Sem-pre vi - va. Sem-pre

mp (fliessend) *dim.* restez un peu *p* cantando

Narratio *Propositio*

Exordium

mor-ta. Po-bre flor que não te-ve in - fân cia! E que a gen - te, às ve - zes, pen-sa

Treductio *Passus duriusculus*

ti vo en-con-tra Nos ba - ús das a-vo-zi-nhasmor - tas... U ma es-pe - ran-ça que um di-a eu

Passus duriusculus

Confutatio

Fig., 37. Figuras de retórica em *Canção de Baú* comp. 1-14.

The image displays a musical score for 'Canção de Baú', measures 15-25. It features a vocal line and a piano accompaniment. The score is annotated with various rhetorical figures:

- Traductio**: Indicated by blue arrows pointing to changes in meter and key signature.
- Distributio Recaptulativa**: A blue bracket underlines the first system (measures 15-18).
- Confirmatio**: A purple bracket underlines the second system (measures 19-20).
- Peroratio**: A pink bracket underlines the third system (measures 21-25).
- Catabasis**: Blue arrows point to descending melodic lines in the vocal and piano parts.
- Circulatio**: A red arrow points to a circular melodic motif in the vocal line.

The lyrics are: "ti - ve, Flor sem per - fu - me, bem as-sim foi: Sem-pre mor- ta...Sem-pre vi - va. No mei - o da vi - da ca - iu e fi - cou!"

Fig., 38. Figuras de retórica em *Canção de Baú*, comp. 15-25.

Nos manuscritos, a principal diferença está no tratamento do tema (dó - si bemol – lá bemol- fá) que no segundo manuscrito está com alternância de oitavas a cada nota, enquanto que no primeiro, o tema é apresentado, a cada vez, todo na mesma oitava.

Fig., 39. Manuscrito 2 de *Canção de Baú* comp. 1-4.

Fig., 40. Manuscrito 1 de *Canção de Baú* comp. 1-4.

No final da canção os manuscritos também apresentaram uma divergência. No manuscrito 1, o piano faz uma grande distância entre as mãos ainda dentro do tema na mesma oitava, com a mão esquerda fazendo o dueto de “terças”, como desde o início da peça. No manuscrito 2, o tema vem escrito com alternância de oitavas, também como no início.

viva. No meio da vida ca - iu e fi - cou!

m-d.

ppp

mf

p

bem ligados

8va

Fig., 41. Manuscrito 1 de *Canção de Baú* comp. 19-25.

ri - va... No meio da vida ca - iu e fi - cou!

ppp

mf

ppp

8va

4. 8va

Fig., 42. Manuscrito 2 de *Canção de Baú* comp. 19-25.

2.2.4. Canção para uma valsa lenta

CANÇÃO PARA UMA VALSA LENTA

*Minha vida não foi um romance...
Nunca tive até hoje um segredo.
Se me amas, não digas, que morro
De surpresa... de encanto... de medo...*

*Minha vida não foi um romance,
Minha vida passou por passar.
Se não amas, não finjas, que vivo
Esperando um amor para amar.*

*Minha vida não foi um romance...
Pobre vida... passou sem enredo...
Glória a ti que me enches a vida
De surpresa, de encanto, de medo!*

*Minha vida não foi um romance...
Ai de mim... Já se ia acabar!
Pobre vida que toda depende
De um sorriso... de um gesto... um olhar...*

Canção para uma valsa lenta, traz o caráter das valsas seresteiras⁴⁸ de Mignone, ou mesmo das *Valsas Brasileiras*. Tem aspecto estrófico, mesmo tendo sido escrita em prosa, ou seja, sem ritornelos. A explicação para o autor ter optado por compô-la desta forma, é a existência de pequenas diferenças na melodia vocal em cada uma das estrofes, onde podemos considerar cada estrofe uma *traductio* da outra. A tonalidade geral é mi menor. O caráter não é sugerido por Mignone, que inicia esta canção dizendo: Tempo de valsa 126 bpm. Nesta canção, Mignone mantém o compasso de valsa 3/4 em toda peça. Existe, na valsa brasileira uma agógica peculiar dos chorões, que é livre de acordo com os sentimentos do intérprete. A escrita é para piano e voz, porém o pianista deve imitar a maneira de tocar dos violonistas de choro (*assimilatio*). Embora não haja palavras escritas que indiquem um alargando ou ralentado no compasso 31 e 32, a indicação de *A tempo primo* no ultimo tempo de 32 e 33 propõe que a agógica tenha mudado anteriormente; no final de 54 e 66 a indicação é *mais devagar*, por se tratar da última estrofe, já caracteriza o final da peça e a desesperança dependente de um amor não correspondido expresso no texto de Quintana. No final do compasso 81, o trecho final volta

⁴⁸ 12 Valsas de Esquina e 12 Valsas Choro.

ao tempo 1, com a ressalva escrita *sem rigor de tempo*, deixando o piano com maior liberdade expressiva. A dinâmica geral é *piano* (*p*) e *pianíssimo* (*pp*) em quase toda peça, há alguns *crescendo* escritos e outros que são apenas sentidos com o decorrer da canção. A tessitura vocal abrange do ré sustenido 3 ao fá sustenido 4. A estrutura formal pode ser dividida em: A B A B' A', sendo que B é subdividido em b, b' e B' em b'' e b'''.

Ainda podemos estruturar esta valsa, como sendo monotemática, pensando na estrutura descrita a cima "AB", simplesmente como AA' mais coda. Os compassos de introdução de 1 a 16, serão repetidos após o compasso 48, e nesta segunda vez, terão função de interlúdio. A mesma melodia será ouvida ao final, a partir de 81, na função de Poslúdio.

Tempo de Valsa ♩ = 126

p

p

6

m. es.

4 5 1 md

me

To Coda

11

p

Fig., 43. Aspectos analíticos de *Canção para uma valsa lenta* com. 1-15.

Neste trecho há um diálogo à duas vozes, parte grave e aguda do piano, que se movimentam, entrecruzam, num bailado de mãos que expõe liricamente os afetos evocados. Quando a voz entra, nos compassos seguintes, Mignone cria uma textura a três vozes.

Fig. 44 shows a musical score for a song. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The lyrics are: "mor-ro de sur-pre-sa e de en-can-to e de". Two red circles are drawn around the notes for "sur-pre-sa" and "en-can-to" in both the vocal and piano parts, highlighting specific melodic and harmonic elements.

Fig.,44. Aspectos analíticos de *Canção para uma valsa lenta* com. 29-30.

Fig. 45 shows a musical score for a song. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The lyrics are: "da De sur- pre- sa, de en- can- to, e de". Two red circles are drawn around the notes for "sur- pre- sa" and "en- can- to" in both the vocal and piano parts, highlighting specific melodic and harmonic elements.

Fig.,45. Aspectos analíticos de *Canção para uma valsa lenta* comp. 62-63

Essas fermatas necessitam de atenção entre cantor e pianista, para que haja precisão na suspensão e no ataque, importante para atingir o efeito desejado.

Nesta canção, Quintana sintetiza a vida desprovida de grandeza, que marcada por fatalidades, lutas e adversidades, remonta no verso repetido em cada estrofe “Minha vida não foi um romance”, e nas rimas recorrentes, a monotonia do eu lírico frente a mesmice de seu cotidiano. O ritmo das palavras e o uso de reticências sugerem a morosidade de uma valsa lenta. As tônicas incidem sobre a 3^a, 6^a e 9^a sílabas poéticas (Yokozawa, 2006, p 153), marcando a métrica ternária da valsa.

“A minha vida foi um romance”, diziam, depois de uma pausa e um suspiro, aquelas velhinhas que apareciam antigamente nos lares a vender rendas e bordados. Não sei por que os de casa desconversavam. Por sinal que anos depois escrevi, para as consolar postumamente, um poema que começava assim: “Minha vida não foi um romance” (QUINTANA, 2013, p.209).

Embora Quintana coloque a inspiração de seus versos à memória de “velhinhas”, podemos associar suas palavras ao esquema de sua própria vida, da qual dizia: “Minha vida é trágica e ridícula. Como uma fita mexicana.” (IDEM, p.189); e que “a vida é breve, e o amor mais breve ainda...” (QUINTANA, 2013, p.25). A desilusão quanto ao amor e sua realização enquanto havia fôlego, não fazia dessa vida um romance, este era obra de cinema. Quintana ainda compara a vida dessas “velhas tias” à uma valsa tocada “espaçadamente”, ou seja, lenta, e, “com um dedo só”, sem muitas tramas, que para Mignone soou como uma valsa lenta monotemática.

Romance sem palavras
 Há vidas, longas vidas que deixam em nossa lembrança — não uma história, mas um certo ar, um clima, uma presença apenas.
 Oh! aquelas **velhas tias** provincianas...
 Vidas de uma harmonia tão sutil, tão simples e tão lenta que nem se nota.

Como uma **valsinha** que alguém fosse tocando ao piano — **espaçadamente** — com um dedo só... (QUINTANA, 2013, p.97) grifo nosso.

Para simbolizar a vida pacata e “sem romance”, o tema é repetido. Para simbolizar a mesmice, a vida em forma cíclica, Mignone se utiliza do discurso entre as duas linhas do piano, e a voz; com seu crescendo e decrescendo, acelerando e retardando, como um eterno vai-e-vem.

As valsas brasileiras se utilizam de *rubatos*, os quais devem ser utilizados elegantemente nesta canção. Sugere-se um ligeiro acelerando nas linhas crescentes e desacelerando nas decrescentes. Importante para uma interpretação coerente e conclusiva, será a leitura do texto conjuntamente, pianista e cantor, a fim de proporcionar os ajustes devidos.

O cantor deve manter o público através das nuances do texto trabalhado pela agógica e dinâmica, expondo, assim como seus autores, todo lirismo esboçado por estes, em sua voz.

Análise retórica

No caso desta canção, podemos considerar a *dispositio* de três formas. A primeira, observando as estrofes, a segunda as estrofes em pares, a segunda, a canção como um todo.

Analisar as estrofes como um discurso em si, nos ajuda a enxergar as outras estrofes que se seguem como *traductios* da primeira. Analisando a retórica das estrofes, poderíamos assim dividi-las:

O *exórdio* acontece no rompimento do silêncio com as duas colcheias iniciais.

A *narratio* do compasso 1 ao 16.

A *propositio* e a *confutatio* se alternam nas estrofes, as duas primeiras frases *propositio* e as duas últimas a *confutatio*. A repetição dos fragmentos iniciais e finais em cada estrofe, constitui um *complexio* ou uma *epanadiplosis*.

Depois do compasso 48 temos a repetição da *narratio*, que pode ser vista como um *transitus* (fragmento musical de passagem ou de transição), ou simplesmente uma *palillogia*, para isso Mignone usou *da segno al coda*, iniciando a terceira estrofe. Esse mesmo fragmento se dará ao final. Portando esse trecho ocorrerá no início, no meio e ao final da peça fazendo papel de *narratio*, *transitus* e *propositio*.

Tab. 7. Sugestão de Dispositio em *Canção para uma valsa lenta*.

<i>Partes do discurso (Dispositio)</i>	Compassos
<i>Exórdio</i>	Anacruse de 1
<i>Narratio</i>	1 ao 16
<i>Propositio</i>	Anacruse de 17 ao 24, de 33 a 40, de 50 a 57 e de 66 a 73
<i>Confutatio</i>	Anacruse de 25 ao 32, de 41 a 48, de 58 a 65 e de 74 a 81
<i>Confirmatio</i>	Anacruse de 82 ao 97
<i>Peroratio</i>	Anacruse 97 ao final

Analisando a canção em pares de estrofes, consideramos que a *tractio* acontece a partir do *Da Segno*, que acontece após a segunda estrofe. Embora pareça bastante lógica essa maneira de observação, pois a estrutura melhor se repete desta maneira, não ficam óbvias as partes do discurso, se assim procedermos.

Se analisarmos a canção como um todo teríamos dificuldades em propor uma *confutatio*, pois a cada estrofe, o poeta reafirma sua desventura, “minha vida não foi um romance”, modificando certos aspectos desta, porém sem, contudo, contestar essa visão.

Lembrando que, nesta canção, Mignone trabalhou com grandes repetições, as figuras retóricas também irão repetir-se ao longo dela. Podemos destacar:

Anabasis e *catabasis* são alternadas pelo piano (destaque em azul), ao longo do acompanhamento. Este, por sua vez, faz um *assimilatio* do violão, figura bastante utilizada por Mignone em suas *Valsas de Esquina* e *Valsas Choro*. O ritmo da valsa conjuntamente com o *assimilatio* reafirmam o caráter seresteiro desta peça.

As fermatas nos compassos 29, 30, 62 e 63 podem ser consideradas uma *Enumeratio* (sucessão do mesmo motivo em uma mesma unidade musical), um *Suspiratio* (fragmento melódico interrompido por silêncios breves, a maneira de suspiros), por trazerem a ideia de pequena respiração entre as palavras “De surpresa, de encanto e de medo”, que nos versos de Quintana aparecem primeiramente separados por reticências e depois separados por vírgulas; ou ainda um dos caso de *Dubidatio* (uma pausa inesperada em uma determinada parte da frase) e pelo tom incerto e vago que parece existir, no eu lírico, quanto a correspondência de seus afetos pelo ser amado. A pausa aparece no acompanhamento do piano.

Nos compassos finais da parte vocal 77 a 79, aparece novamente a figura da *suspiratio*, desta feita separando o texto por reticências e as frases musicais por pausas de semínimas.

O salto de sétima diminuta na palavra “romance” encontrados na última colcheia do compasso 18 para o 19, repetidos da mesma forma nos compassos: 34 para o 35, 46 para o 47, 50 para 51, e, 67 para 68, denotam um *Saltus Duriusculus* (salto melódico maior que uma sexta) e que, por ser descendente, identifica uma lamentação ou infelicidade. Essas figuras, também podem ser consideradas, em seu termo genérico, como *Pathopoeia* (figuras de dissonância onde a parte do texto, da música vocal, expõe os afetos mais intensos).

Canção para Uma Valsa Lenta

Mário Quintana

Francisco Mignone

Tempo de Valsa ♩ = 126

p

Anabasis

Narratio

Exordium

6

Anabasis

Catabasis

m. es.

4 5 1 md

me

To Coda

11

Anabasis

p

16

p

Mi-nha vi - da não foi um ro-man - ce... Nun-ca ti - ve a-té

Anabasis

Catabasis

Propositio

Fig., 46. Figuras de retórica em *Canção para uma valsa lenta* comp. 1-21.

2 22

ho - je um se - gre - do. Se me a - mas, não di -

esq. Confutatio

28

gas, que mor-ro de sur-pre-sa e de en-can-to e de me - -

Dubidatio

32 **A tempo I**

do. Mi-nha vi - da não foi um ro - mán - ce, Mi-nha

Saltus duriusculus

Anabasis

Anabasis

Catabasis

Fig., 47. Figuras de retórica em *Canção para uma valsa lenta* comp. 22-36.

37 3

vi - da pas-sou por pas-sar. Se não a - -

42

mas, não fin - - jas que vi-vo es-pe-ran-do

46 D.S. al Coda

um a - mor pa - ra a - mar.

49 Φ

Mi-nha vi - da não foi um ro - mán - ce... Po-bre

The image displays a musical score for a song, divided into four systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The lyrics are written below the vocal line. The first system (measures 37-41) features a long melisma on the word 'a' in 'Se não a - -'. The second system (measures 42-45) continues the vocal line. The third system (measures 46-48) includes the instruction 'D.S. al Coda' and a circled melisma on 'a - mar'. The fourth system (measures 49-53) begins with a fermata and includes a circled melisma on 'mán' in 'um ro - mán - ce...'. The piano accompaniment includes various musical notations such as triplets, dynamics like 'p' (piano), and articulation marks.

Fig., 48. Figuras de retórica em *Canção para uma valsa lenta* comp. 37-53.

4 54

vi - da... que pas-sou sem en - rê - - do... Gló-ria a ti

59

que me en-ches a vi - da De sur- pre - sa, de en- can- to, e de

64

Mais devagar
pp

me - - do! Mi-nha vi - da não foi um ro - mán -

69

p (sem gritar,

ce... ai de mim... Já se ia a - ca - bar! Po-bre

esq.

Dubidatio

Fig., 49. Figuras de retórica em *Canção para uma valsa lenta* comp. 54-73.

74
vi - - da que to-da de pen - de de um sor - ri-so de um

79
ges- to... um o- lhar. *Retornar ao tempo I*

85 *Confirmatio*

91

95 *Peroratio*

Suspiratio

pp

Tocar suavemente e sem rigor de tempo

pp

col canto

3

1 1 2 3

5 3 1 3 1 4 3

5 2

Fig., 50. Figuras de retórica em *Canção para uma valsa lenta* comp. 74-98.

Nesta canção, as divergências dos manuscritos são pequenas. As indicações de dinâmica que estão no manuscrito 2, as quais não estão no 1; e, as fermatas curtas acrescentadas sobre a pausa no manuscrito 2, que no 1 não estão indicadas fora da nota, somente na mão esquerda do piano está sobre a pausa.

Fig., 51. Manuscrito1 de *Canção para uma valsa lenta* com. 22-33.

Fig., 52. Manuscrito1 de *Canção para uma valsa lenta* com. 24-33.

A diferença, na colocação das fermatas, segue conforme o aparecimento desses trechos nos manuscritos.

MAIS DEVAGAR e PF

pre- sa, de en- can- to, e de mê- do! Minha vi- da não

col canto

Fig., 53. Manuscrito 1 de *Canção para uma valsa lenta* com. 62-66.

que me enche o cor- da de sur- pre- sa - de en- can- to, e de mê- do! Minha vi- da não foi um so-

col canto

MAIS DEVAGAR

calmo

Fig., 54. Manuscrito 2 de *Canção para uma valsa lenta* com. 59-67.

No final da parte vocal, Mignone escreveu a principal diferença encontrada nos manuscritos. Não encontramos um motivo que explique essa diferença. No manuscrito 1 a voz faz uma cadência final na região aguda, no manuscrito 2 a melodia vocal não conclui, é suspensiva, ficando essa tarefa a cargo do piano, que repetirá o trecho da introdução e do interlúdio. No manuscrito 1 há a inscrição *Retornando o 1º Tempo*, suprimida no manuscrito 2.

riso... de um gesto... um olhar.

col canto

pp

Retornando o Iº TEMPO

tocar suavemente e sem rigor de tempo

Fig., 55. Manuscrito 1 de *Canção para uma valsa lenta* com. 78 - 82.

riso... de um gesto... um olhar.

col canto

pp

tocar suavemente e sem rigor de tempo

(com bossa)

Fig., 56. Manuscrito 2 de *Canção para uma valsa lenta* com. 78-82.

2.2.5. Canção do vento e da chuva

CANÇÃO DO VENTO E DA CHUVA

Dança, Velha. Dança. Dança.
 Põe um pé. Põe outro pé.
 Mais depressa. Mais depressa
 Põe mais pé. Pé. Pé.

Upa. Salta. Pula. Agacha.
 Mete pé e mete assento.
 Que o velho agita, frenético,
 O seu chicote de vento.

Mansinho agora... mansinho
 Até de todo caíres...
 Que o Velho dorme de velho
 Sob os arcos do Arco-Íris.

Canção do Vento e da Chuva, última canção pela ordem determinada por Mignone no ciclo *Poema das Cinco Canções*, consiste em uma Rapsódia livre. A voz tramita em mi dórico enquanto o piano é ambíguo, apesar da armadura de clave em sol maior/mi menor. As fórmulas de compasso utilizadas são: 2/4, 3/4 e 5/8. O andamento é *vivo* com semínima a 176 bpm, *molto ritmato*, *crescendo* e *affrettando* na introdução; alegre a 138 bpm, *seco senza pedal*, *staccatíssimo*, nos compassos 7 a 35 e *ligado* de 36 a 45; uma parte *mais devagar* de 88 a 80 bpm, com a designação de *piés avec le pedale*; *resvalando*, dos compassos 46 a 49; e, a última parte, *ainda mais devagar*, sem marcação de metrônomo, há sugestão de agógica durante a execução. A dinâmica decorre do *pianíssimo (pp)* nos acordes finais ao *forte (f)*. A tessitura vocal abrange o ré 3 ao sol 4. A parte do piano é rápida, em vários trechos há intervalos de nona e acordes de 6 sons com nona entre a nota mais grave e a mais aguda. Nesta canção há várias passagens cromáticas onde o autor procura assemelhar o piano ao som do vento, e muitos *staccatos*, a fim de mostrar o gotejas da chuva. Ao final coloca *teclas pretas glissando* e as palavras *Black Keys* enfatizando-as.

Nesta canção, o texto tem primazia. Quintana vincula a figura da velha com a chuva e a do velho com aquele que move o vento. A velha dança cada vez mais depressa, depois “upa, salta, pula, agacha e mete o pé e mete assento” aumentando sua energia e velocidade de movimento, quando aparece o vento sendo agitado freneticamente pelo velho.

Piano e voz são independentes, a voz dança com a velha, e o piano se encarrega de evocar os sons da chuva e do vento. Como podemos ver no exemplo a baixo.

11

Dan-ça. Vê-lha. Dan-ça. Dan-ça. Põe um pé. Põe ou-tro pé. Mais de-pres-sa. Mais de - pres-sa. Põe mais

f

Fig., 57. Aspectos descritivos em *Canção do vento e da chuva* comp. 11-17.

Fig., 58. Aspectos descritivos em *Canção do vento e da chuva* comp.43-44.

O vento e a nuvem simbolizam o movimento da vida, sendo frequentes na poesia de Quintana. Sua poesia constantemente mostra movimento, tudo passa, a vida passa (FIGUEIREDO, 1976, p.70).

O início da canção lembra a escrita de Rameau em *Lés Cyclopes*, da suíte *Pièces de clavecin avec une méthode*, pela forma de escrita. Pode ser coincidência, mas aparentemente mostra o conhecimento do autor desta peça e a inspiração para a ideia inicial da *Canção do vento e da chuva*.

Fig., 59. Trecho de *Les Cyclopes* de Rameau, comp. 16-30.

Análise retórica

Nesta canção a divisão do discurso retórico musical, pode ser classificado, da seguinte forma:

Exórdio, dos compassos 1 ao 6. Nos cinco primeiros compassos, o piano introduz a ideia do vento, com intervalos de oitava justa, quinta justa, segunda menor, segunda aumentada e sexta maior; a mão direita decrescendo (*catabasis*) e a esquerda crescendo (*anabasis*) até o cruzamento das mãos, que acontece nos dois últimos intervalos descritos, por quatro vezes terminando em uma pausa de semicolcheia com fermata (♯); em seguida uma *anabasis* alternando as mãos do ré bemol 3 ao mi 5, e do mi 6 ao si1, um glissando, encerrando a abertura do discurso.

A *narratio* inicia as gotículas de chuva, nos compassos 7 a 11. A *propositio*, que está nos compassos de 11 a 46, continua o mesmo discurso no piano, enquanto a voz faz, esse gótico, com as palavras “dança” e “Põe um pé. Põe outro pé”. A velha que dança cada vez mais depressa até que o piano passa a fazer apogiaturas com saltos de nonas, descrevendo a chuva que cai cada vez mais forte, até que o velho agite seu chicote de vento.

A *confutatio* está entre os compassos 46 a 49, onde o discurso muda de andamento e de tópica. O vento se acalma, mas com o aparecimento do arco-íris, vem a *confirmatio*, onde observamos uma *traductio* entre “que o velho agita frenético” e “que o velho dorme de velho”.

O *peroratio* se dá nos últimos sons que relembram o movimento do chicote de vento agitado pelo velho.

Tab.8. Sugestão de *Dispositio* em Canção para uma valsa lento vento e da chuva.

Partes do discurso (<i>Dispositio</i>)	Compassos
<i>Exórdio</i>	1-6
<i>Narratio</i>	7-11
<i>Propositio</i>	11-46
<i>Confutatio</i>	46-49
<i>Confirmatio</i>	49-54
<i>Peroratio</i>	55-56

Quanto às figuras de retórica, há bastante incidência de figuras descritivas, diante das quais podemos observar o movimento da chuva e do vento. Exemplificando isso, temos uma *fuga hypotiposis* (linha melódica ascendente ou descendente, rápida, de breve duração) no compasso 6, onde ela simboliza o vento em seu assobio que vai para o agudo.

A figura descritiva que tem mais incidência nesta canção é *Paragode de Kircher* (passagens que descrevem ações), descrevendo o gotejar da chuva nos movimentos de dança da “velha” que saltita.

Outras figuras recorrentes: a *suspiratio*, que aparece entre as palavras “pé, pé, pé”, por exemplo; e, a *symblema*, nas escorregadas do “pé” e nas palavras, “mais depressa, mais depressa”.

Canção do Vento e da Chuva

Mário Quintana

Francisco Mignone

Vivo ♩ = 176

Molto ritato ————— *cresc. e affrettando*

Exordium *

6 *Fuga hypotiposis* *Alegre* ♩ = 138 *Paragode de Kircher* Dan-ça.

gliss. *seco (senza pedale)* *staccatissimo* *mf* *Narratio* *

12 *Suspiratio* Ve-lha. Dan-ça. Dan-ça. Põe um pé. Põe ou-tro pé. Mais de-pres-sa. Mais de-pres-sa. Põe mais *Symblema*

Proposittio

18 pé. Pé. Pé. Dan-ça. Ve-lha. Dan-ça. Dan-ça. Põe um pé. Põe ou tro pé. Mais de-

Fig., 60. Figuras de retórica em *Canção do vento e da chuva* comp. 1-23.

24
 pres-sa. Mais de - pres-sa. Põe mais pé. Pé. Pé! U - pa. Sal - ta. Pu - la. A - ga - cha. Me - te o

30
 pé e me - te as - sen - to. U - pa. Sal - ta. Pu - la. A - ga - cha. Me - te o pé e me - te as - cen - to. Que o

36
 ve - lho a - gi - ta fre - né - ti co, seu chi - co - te de ven - to. Que o ve - lho a - gi - ta fre - né - ti co, o

42
 seu chi - co - te de ven - to Mais devagar Man

Symblema
Suspiratio
Paragode de Kircher
ligado
poco (fugato)
f
pp
pp
pp
f
f
sf > p
Presto volante
Catabasis/ fuga hypotiposis

rodopiante, não "martellato"

Confutatio

Fig., 61. Figuras de retórica em *Canção do vento e da chuva* comp. 24-44.

46 $\text{♩} = 88 \text{ a } 80$ 3
Ainda mais devagar
 si-nho a-go- ra... man - si- nho A - tè de to-do ca - i - res... Que o ve - lho dor-me de

pp (piés avec le pedale) resvalando

ppp

Ped. *

preso até o fim

Confirmatio

51
 ve-lho. Sob os ar-cos do Ar-co

pp

8^{va}

Catabasis

9

9

9

9

Saltus duriusculus

54
 ris.

pp

Teclas Pretas glissando

Black keys

ppp

ppp

Peroratio *

Fig., 62. Figuras de retórica em *Canção do vento e da chuva* comp. 45-56.

Logo na introdução da canção, podemos ver a primeira diferença. No manuscrito 1 Mignone não troca a fórmula de compasso, permanecendo no 2/4, as quiálteras de 15 notas, são de fusas; o glissando está no mesmo compasso e não tem lugar de parada. No manuscrito 2, há troca de fórmula de compasso para 3/4, as quiálteras são de 5 semicolcheias e o glissando está em outro compasso, cuja fórmula retorna a 2/4, e há uma nota de chegada, o mi2.

Outra observação é o uso do italiano, *senza pedale*, no manuscrito 1 e em português, sem pedal, no manuscrito 2.

Fig., 63. Manuscrito 1 de *Canção do vento e da chuva* com. 6-11.

Fig., 64. Manuscrito 2 de *Canção do vento e da chuva* com. 6-15.

No manuscrito 1 há a indicação “flautim” e “fugato” acrescentadas. No manuscrito 2 há apenas a palavra *Lóco* coincidente com o manuscrito 1.

Fig., 65 Canção do vento e da chuva
comp. 27-28.

Fig., 66, Canção do vento e da chuva
comp. 29-30.

No trecho destacado abaixo, encontramos pausas no piano por dois compassos e meio, enquanto a voz faz colcheias e quiálteras de 5 semínimas para dois compassos; no manuscrito 1 o piano faz acordes alternados em ambas as mãos, enquanto a voz faz quiálteras quintuplas de colcheias, preenchendo um compasso apenas (vermelho). A repetição se dá da mesma maneira que ocorreu, em cada um dos manuscritos, na primeira vez.

Em amarelo destacamos o piano, durante e após a palavra “vento”, onde, no manuscrito 1, aparece uma linha descendente, e no manuscrito 2 uma linha alternada entre as mãos, a direita desce, enquanto a esquerda sobe. Em ambos os manuscritos a última nota é fá e fá. suspenso

seu chi-co-te de vento. Que o velho aqi-ta, fre-
 netivo, O seu chi-co-te de vento. *Mais vivo*
 BEM MAIS DEVAQAR
 Man-
 sinho agora... nau-sinho A-té de todo caíres... Que o
 pp. muito ligado e resvalando

Fig., 69. Manuscrito 2 de *Canção do vento e da chuva* com. 42-59.

As indicações de pedal, no manuscrito 2 “muito ligado e resvalando”, e, no manuscrito 1 “(piés avec la pedale) resvalando” misturando o francês, o italiano e o português (vermelho). E enquanto a voz canta “caíres”, uma opção diferenciada de escrita das mesmas notas (verde).

(♩ = 88 a 80)

simho agora... mansinho a- te de todo ca- i- res... Que o

pp (liés avec la pédale) resvalando

AINDA MAIS DEVAGAR

Velho dorme de velho. Sob os ares do ARCO -

ppp

TOCAR A ESQUERDA COM A PALMA DA MÃO

Ped: preso até o fim 8ª Balta

us.

Teclas pretas
Black-KEYS

glissando

glissando

autor e copista.
Rio de Janeiro
8-9-1962

The image shows a handwritten musical score for a piece titled 'Canção do vento e da chuva'. It consists of four systems of music. The first system is in 3/8 time with a tempo marking of quarter note = 88 to 80. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a red oval around the instruction 'pp (liés avec la pédale) resvalando' and a green box around the final two measures. The second system is in 5/8 time and includes the instruction 'AINDA MAIS DEVAGAR'. The piano part has an orange oval around the instruction 'TOCAR A ESQUERDA COM A PALMA DA MÃO'. The third system is in 2/4 time and is enclosed in a blue box. The fourth system is in 4/4 time and includes the instruction 'Teclas pretas Black-KEYS' and 'glissando' written twice. It also contains a signature and the date '8-9-1962'.

Fig., 70. Manuscrito 1 de *Canção do vento e da chuva* com. 46-56.

No manuscrito 1 as palavras “tocar a esquerda com a palma da mão está no meio dos compassos, no manuscrito 2 colocado à parte como uma explicação de como tocar o acorde pedido (alaranjado).

AINDA MAIS DEVAGAR (P.^o)

Velho dorme de velho. Sob os arcos do AR-co-vo

ppp

8^o BAINA

afundar as teclas pretas com a palma da mão esquerda

Ped. prmo até o

Fig., 71. Manuscrito 2 de *Canção do vento e da chuva* com. 60-66.

Na parte final, o Manuscrito 1 faz uma grande descida por quase todo piano com quiálteras de nove semifusas, no manuscrito 2 as mãos fazem movimento contrário, a direita descendente e a esquerda ascendente (azul).

O penúltimo compasso, Mignone resume com um “glissando nas teclas pretas”; no manuscrito 2 ele dá algumas notas de apoio (vermelho).

O manuscrito 2 tem 10 compassos a mais no total.

3. CONSIDERAÇÕES INTERPRETATIVAS

3.1. Canto

3.1.1. Português cantado

A discussão sobre o português cantado, se torna relevante à interpretação, pois qualquer que seja a linha da abordagem interpretativa, aproximada à época da autoria da peça, ou mesmo atual, essa discussão ajudará nas resoluções de pronúncia para a performance. No caso de Poema das Cinco Canções, de 1962, já se havia iniciado estudos sobre a língua portuguesa brasileira no canto.

A primeira discussão ocorreu em 1937. Até então, as diversidades presentes na língua portuguesa brasileira cantada, ainda não haviam sido consideradas de forma sistemática. Assim sendo, de sete a quatorze de julho de 1937, houve o Primeiro Congresso Nacional da Voz Cantada, cujo intento era o de dar padrão à língua usada e na pronúncia artística do português brasileiro (PB). Contudo, não era intenção desse congresso objetar as diferenciações fonéticas das regiões do país, mas criar um consenso sobre o falar e cantar eruditos, e desta forma dar unidade à língua culta, ficando a linguagem regional a termo de efeitos de caracterização de personagens teatrais ou no canto regional.

Esse congresso, deliberou sobre duas partes de um anteprojeto. A primeira parte, cuja aprovação foi unânime, era a proposta de usar como pronúncia padrão no teatro, na declamação e no canto, o português praticado na cidade do Rio de Janeiro, portanto, carioca. A segunda de estabelecer normas para a pronúncia do PB no canto erudito.

Em outros países já existiam tais normas para a língua culta, dentre estes a Itália, França e Alemanha. A exemplo desses países, o Brasil desejava uma unidade da língua culta para que não houvesse um grave defeito de ordem estética na manifestação artística desta, o que também, dificultaria a compreensão do ouvinte (ANDRADE, in MARIZ 2002, p.280).

Além da caracterização do português brasileiro culto, o Primeiro Congresso Nacional da Voz Cantada, também, tratou das questões que unem a palavra e o som musical, pois considera este fator, uma das grandes dificuldades na arte de compor e de cantar.

A pronúncia das palavras, a prolação das consoantes e das vogais tem suas exigências próprias, tanto de âmbito oral como de ruídos consonânticos. Ora, essas exigências

entram imediatamente em conflito com as exigências da claridade e da pureza do som musical emitido pela voz humana e com as exigências de evolução melódica. (...). Como de maneira geral, é o canto que se prejudica se acrescido dos ruídos extemporâneos das consoantes e variabilidade das vogais, compensa-se esse sacrifício geral da música modificando sistematicamente os fonemas que mais prejudicam a pureza da emissão musical da voz. Evita-se com a modificação discreta da pronúncia, a voz sacudida e a irregularidade dos registros (ANDRADE, in MARIZ 2002, pp.282).

A observação de Andrade culmina na conclusão de que era comum que cantores cantassem ortograficamente, ou seja, como se escreve, ao invés de como se pronuncia.

Em 1956 houve em Salvador, Bahia, o Primeiro Congresso de Língua falada no Teatro, cujas normas foram publicadas nos anais desse congresso em 1958. Após os eventos de 1937 e 1956, somente em 2005 no IV Encontro Brasileiro de Canto, em São Paulo, foi retomada essa discussão, porém, diferentemente dos congressos anteriores, houve participação de linguistas, professores de canto e cantores. A partir do Encontro de 2005 os estudos quanto a fonética e as normas de um português neutro se tornaram mais efetivas, sendo objeto de estudo dos congressos da Associação Nacional de Pesquisa em Pós-Graduação em Música (ANPPOM), que publicou essas normas em 2007 (HERR 2009, pp.30).

Nas Normas do Congresso de 1937, a natureza das vogais é definida por uma palavra que utiliza o fonema proposto, a fim de explicá-lo. Dessas Normas, as que são relativas aos ditongos e tritongos, quanto a acomodação musical destes, e as que se referem à ligação de palavras e tritongos, ainda são válidas até hoje e dependem da resolução encontrada pelo intérprete ou compositor. Até 1962, somente haviam ocorrido os eventos de 1937 e 1956. Nestes eventos não foi utilizado o IPA (International Phonetic Alphabet – Alfabeto Fonético Internacional), que formou a base das normas do Encontro de 2007.

Nas Normas de 1956, editados em 1958, o alfabeto fonético adotado é o seguido pelo Centro de Estudos Filológicos e pelo Boletim de Filologia. Nesse evento, foram considerados alguns regionalismos brasileiros, os quais deveriam fazer parte da interpretação de textos com conteúdo regional, para tanto, far-se-ia adequação regional e social dos mesmos. Não houve uma determinação da língua padrão como no de 1937, mas foi considerada uma média entre a pronúncia paulistana e carioca (HERR 2009, p.34).

Até 2009 a conclusão sobre o canto em português era de que

Num esforço atual de se criar novas Normas, levando-se em consideração as modificações na maneira brasileira de falar nestes últimos 50 anos, não poderia ser ignorado o trabalho já consagrado dos dois congressos anteriores. Os documentos de

1938 e 1958 serviram como referência relevante para a criação do novo documento, elaborado em 2007. As sugestões para a solução dos problemas vocais e musicais encontrados pelos cantores são amplamente expostas nas Normas de 1938, e continuam em vigor.

O português é uma língua viva, em mutação, fato constatado nos três congressos. Certamente, as Normas atuais foram tratadas com a mesma dedicação e amor pela língua que foi demonstrado pelos participantes dos Congressos de 1937 e 1956 e do Encontro de 2005. Com sua publicação, virão a ser chamados as Normas de 2007, exatos 70 anos após as primeiras.

Em 2012 houve o Congresso Internacional *A Língua Portuguesa em Música* onde a discussão linguística foi ampliada por pesquisadores como Ballestero, que analisa a presença de vernáculos distintivos de contextos social e musical populares, contidos no repertório vocal brasileiro e, que podem ser observados no título e/ou subtítulo das obras, na ortografia e no conteúdo léxico de textos anônimos e recolhidos, assim como em obras que se referem a formas e estilos de canções e danças populares.

Outros autores tiveram a preocupação de desmistificar o uso do português como instrumento pedagógico do canto erudito como Santos e Ohm; e observações sobre as variantes linguísticas na inclusão de palavras indígenas como Prado e Cubero e, dos cantos negros como em Matta; comparações nas normas de 1938 e 2007 por Stolagli, entre outros. Nas atas de 2012 o debate inclui a música popular e erudita, portuguesa e brasileira, não apenas as formas eruditas da língua, mas, de igual modo, suas manifestações populares.

Dando continuidade à esta discussão, o II Congresso Internacional ‘A Língua Portuguesa em Música: Diálogos’ que ocorreu de 04 a 06 de abril, deste ano na Academia Brasileira de música, promovido pelo *Grupo de Pesquisa Pólo Caravelas Brasil*, da UFRJ, no Rio de Janeiro.

O campo ainda é vasto e está sendo alvo de exploração⁴⁹. Caberá ao intérprete, ao desenvolver sua abordagem interpretativa, levar em conta o que estava vigente na época de sua autoria ou aproximar esta interpretação à época presente. Uma sugestão seria a revisão das normas do Congresso de 1937 e das do Encontro de 1956 e 2007.

⁴⁹ Em abril de 2018 em continuação com as pesquisas sobre o canto em português, houve o *II Congresso internacional II Congresso Internacional ‘A Língua Portuguesa em Música: Diálogos’*, onde foram discutidas várias facetas do canto vernacular. Diversos pesquisadores que fazem parte do Polo Caravelas se fizeram presentes e levantaram assuntos de seus estudos como a pesquisadora Sheila Minatti Hannuch, que é um dos exemplos do aprofundamento na pronúncia do português brasileiro cantado, sua dissertação de mestrado *A nasalidade no português brasileiro cantado: um estudo sobre a articulação e representação fonética das vogais nasais no canto em diferentes contextos musicais* e sua tese de doutorado *A nasalidade do português brasileiro no canto: da representação à aplicação na prática vocal*, é fruto das reflexões levantadas pelo Polo Caravelas.

3.1.2. Estética vocal em Mignone

No período da obra vocal de Mignone o rádio começava a ter um papel significativo para a estética vocal. Os cantores da rádio traziam uma sonoridade peculiar a época, que foi chamada de “Era da Rádio”⁵⁰, onde havia a necessidade de vozes potentes para a transmissão radiofônica da música vocal. Isso ocorria devido à falta de recursos tecnológicos dos aparatos eletrônicos, que nesse tempo não eram sensíveis o bastante para a captação da voz, e o cantor precisava impostar, emitindo um volume de som satisfatório para a transmissão. Além disso, a técnica básica era acústica, ou seja, havia um padrão acústico de canto seja na rádio seja no salão. Este fator levou vários jovens cantores de ópera a ter sua oportunidade nesse mercado radiofônico, A rádio Gazeta, por exemplo, foi referência para esse novo ambiente estético. (COLI em “Entre Gritos e Sussurros”, 2012, p. 98). Sendo assim, tanto a canção popular como a erudita buscavam o mesmo tipo de voz para a transmissão radiofônica.

Atravessando séculos dentro um mesmo patamar de exigências para o *performer*, a execução da canção exigia do cantor clareza dos sons e profundidade de sentimentos. Estas qualidades deveriam ser mostradas nas nuances vocais, na postura corporal e na expressão facial. Na estética da ópera romântica, a exigência para o cantor era de uma grande voz, volumosa e bem impostada. Isso fazia com que os cantores de ópera, ou treinados para ela, muitas vezes deixassem de lado o texto, dando preferência à emissão da voz, ao contrário da canção, em que o texto tinha importância primordial.

Por causa das mudanças de exigência técnica, a prática do canto passou por muitas modificações. Essa é a informação que notamos desde os tratados antigos de canto, que analisaram a prática vocal ao longo de quatro séculos. Esses tratadistas como Pier Francesco Tosi (1653 – 1732), Giovanni Battista Mancini (1714 – 1800), Manuel Patricio Rodríguez Garcia (1805 – 1906), Francesco Lamperti (1811 – 1892), seu filho Giovanni Battista Lamperti (1839 – 1910) e Lilli Lehmann (1848 – 1929), entre outros, escrevem sobre sua insatisfação quanto à estética vocal de sua época; dizendo, no prefácio, o motivo que os levou a escrever seus respectivos tratados, mostrando as falhas observadas.

⁵⁰ Até a chegada da televisão o rádio era o veículo de comunicação de massas com maior alcance e imediatismo. O auge desse meio se deu nos EUA nas décadas de 20 e 30, enquanto no Brasil ocorreu nos anos 40 a 50 do século XX.

Essa insatisfação recorrente é explicada por essas modificações das exigências vocais. Dentre essas diferentes exigências, está a variação que o repertório sofreu em sua escrita, e que, conseqüentemente, mudou a técnica vocal. A variação é clara ao analisar os textos musicais do barroco, classicismo, do romantismo e suas nuances, até chegar na música moderna. Outra variação está no tamanho das salas de concerto e do público, que também se modificou, o que antes era limitado à sala de um palácio ou igreja, agora era uma sala de teatro. O público que antes era constituído de nobres ou fiéis de uma igreja, passa a ser, além destes, de burgueses. A variação estética é notória e necessária, a fim de acompanhar as mudanças ocorridas. Dentre as qualidades vocais, quesitos como a extensão e o volume foram os mais modificados.

Curiosamente, duas das críticas quanto à prática do canto, eram citadas nos antigos tratados. A primeira estava sobre a emissão em altíssimo volume em detrimento da boa articulação vocal e a segunda sobre a falta de sensibilidade artística quanto à interpretação.

Segundo HUBATKA (1946, p.8), os princípios fundamentais do método antigo foram o ataque perfeito e a emissão de voz sustentada pela respiração correta a fim de correspondê-los tecnicamente. Esse método era desenvolvido através de um sistema empírico, que fundamentava-se basicamente em encontrar a qualidade natural de cada voz e a preservar, de modo que o canto natural a cada cantor, era apenas desenvolvido, polido e equalizado, sem, contudo, mudá-lo.

Ainda segundo os estudos de HUBATKA (1946), o aspecto principal de diferenciação seria a emissão, ou seja, o canto natural preservado pela antiga escola italiana em contrapartida a um canto homogêneo que a escola nova tentava impingir. Nos tratados de Tosi, *Opinioni dei cantori antichi e moderni* de 1723, Mancini, *Tratado Completo Del Arte Del Canto* (primeira parte de 1841 e segunda parte de 1847), encontramos seu ponto de partida, unanimemente centrado nas leis mecânicas do instrumento fonador humano, nunca na subjetividade ou em sensações. Manuel Garcia, com *Ecole de Garcia: traité complet de l'art du chant par Manuel Garcia*, também não menciona as sensações subjetivas que um cantor pode ter, mas desvenda o mistério da produção do som humano, explicando as funções necessárias da voz no canto de forma precisa e exata. Já Lilli Lehman, em *Meine Gesangskunst*, publicado no Brasil como *Aprenda a Cantar*, trata exatamente de sensações, que juntamente com a fisiologia é usada principalmente para ensinar qualidades como a ressonância.

Nos séculos XVIII e XIX, a ópera estava em alta e todos os cantores tentavam se qualificar para entrar nesse mercado. Porém, as implicações para o cantor eram: O tamanho aumentado da orquestra e das salas de concerto. Dentro dessa nova estética o volume era imprescindível para o sucesso do cantor, ficando o texto em segundo plano. A prática vocal na música de câmara ficou absorvida por essa forma de cantar.

Dentro desse aspecto observa-se os momentos críticos na prática do canto. O primeiro deles é relatado por Tosi em seu tratado, onde, no prefácio, mostra seu descontentamento com o que ouvia dos cantores modernos em sua época, séc. XVIII. Tosi dizia: *Que a moda não é para homens distintos; e que hoje se canta mal*⁵¹; e ainda que era necessária uma melhor dicção para que se entendesse o que se cantava: *ao mesmo tempo procurará que as palavras sejam bem pronunciadas e melhor entendidas*⁵² (tradução Edoardo Sbuffi). Essa preocupação de Tosi era devido ao excesso de passagens melismáticas onde o cantor procurava mostrar seu virtuosismo, o que significava quase sempre deixar de lado o texto.

Já no século XX Leonesi⁵³ reedita o tratado de Tosi e coloca algumas considerações em um novo prefácio. Sua reclamação parece ser a mesma de Tosi em sua época, mostrando saudosismo de um tempo em que realmente se cantava bonito. O saudosismo era comum entre os professores de canto, porém vale rever suas palavras.

Somente no princípio do século XVIII apareceu o primeiro período de decadência, quando se começou a esquecer a verdade da expressão, que deve ser o objetivo do canto, para enaltecer a habilidade técnica, que é o meio, ao nível de objetivo⁵⁴.

Quando esta arte se desviou das suas leis naturais aconteceu necessariamente uma decadência⁵⁵.

Embora, não haja como confirmar as palavras de Leonesi, de alguma forma podemos afirmar que algo se passava quanto à técnica vocal de sua época.

⁵¹ *Che la Moda non e fra gli Uomini distinti; E che in oggi fi canta male.* (TOSI, 1723, p.116).

⁵² *Nel medefimo tempo procurerà, che le parole sieno ben pronunziate, è meglio intese.* (IDEM, p.48).

⁵³ Luigi Leonesi, professor de canto e teórico do início do sec. XX, reeditou o tratado de Tosi com incursões suas no prefácio.

⁵⁴ *Solo nel nascere del XVIII secolo apparve il primo período di decadimento, quando s'incominciò a dimenticare la verità dell'espressione - che dev'essere lo scopo del canto - per innalzare l'abilità tecnica - che ne è il mezzo - all'altezza dello scopo* (LEONESI, 1904, p.3).

⁵⁵ *Quando quest'arte si è sviata dalle sue leggi naturali, ne è dunque avvenuto necessariamente un decadimento* (LEONESI, 1904, p.5).

Em terceiro, Francesco Lamperti na segunda metade do séc. XIX, com seu *Guida Teórico-Prática-Elementare per lo studio del canto* (1864), e seu filho G. B. Lamperti⁵⁶, com o livro *The Tecnic of Bel Canto*, já no início do séc. XX, ambos dedicados à prática docente da arte de cantar, fazem uma crítica ao canto e às performances praticadas em sua época. G. B. Lamperti (LAMPERTI, 1905, p.3) diz em seu prefácio que sua época assiste uma decadência da prática do *bel canto* elogiando a cantora Marcella Sembrich⁵⁷ por seu canto natural.

No tratado de Garcia vemos uma preocupação com a fisiologia, algo compartilhado com Lilli Lehman cinquenta anos depois. Uma das diferenças entre Lehman e Garcia é a preocupação que Lehman mostra com as questões sonoras e sensoriais de ressonância e registros. Garcia enfatiza, em seu tratado, a fisiologia e registros na primeira parte, e performance artística e emissão na segunda parte. Ambos, porém, observam o decaimento da qualidade da performance vocal, exposto pelo desconhecimento fisiológico e técnico que os cantores apresentavam, através de uma execução monótona e sem profundidade. Estes cantores não realizavam, em suas performances, as diversidades exigidas em cada repertório. Através disso, observamos que as adaptações técnicas se voltaram, também, para uma questão de estilo de repertório praticado.

A canção, foi diversa em temas poéticos, composição, e estruturação, do qual o papel do piano e do pianista, também variou, porém quanto a voz, podemos dizer que as sutilezas vocais mantiveram sua peculiaridade, pois a performance de cada canção, exige observâncias inerentes a ela, e para tal uma técnica e afetos que sejam apropriados. Esta visão atravessa séculos de ensino e aprendizado. Essa observação se dá quanto ao conteúdo da peça, sua poética e estruturação musical, ambiente e lugar. Todos os autores concordam que não se deve cantar da mesma forma em ambientes distintos, mesmo que seja a mesma peça. Quanto a isso, Tosi não é o único teórico a perceber o enorme equívoco que é cantar em igreja sem a devida regisração e ressonância que requer um ambiente sagrado e reverente. Certamente cantar de forma grave e reverente também não cabe aos salões onde há festas, ou em teatros onde a exigência performática requer muito empenho corporal e vocal do cantor.

⁵⁶ Giovanni Battista Lamperti (24 de junho de 1839 - 18 de março de 1910) foi professor de canto italiano e filho do professor de canto Francesco Lamperti. É autor do tratado “The Technics of Bel Canto” (1905), e “Vocal Wisdom: Maxims of Giovanni Battista Lamperti” (1931).

⁵⁷ Marcela Senbrich Marcella Sembrich (15 de fevereiro de 1858 - 11 de janeiro de 1935) foi o nome artístico da soprano coloratura, polonesa, Prakseda Marcelina Kochańska. Ela teve uma importante carreira internacional como cantora, principalmente no New York Metropolitan Opera, no Royal Opera House e no Covent Garden, em Londres.

Pelos citados antigos as árias se cantavam de três maneiras diferentes: Para o teatro o estilo era gracioso e misto; para a câmara, minucioso e finito; e para a igreja, afetuoso e grave. Esta diferença é ignorada por muitíssimos Modernos⁵⁸ (TOSI, 1723, p.58).

E ainda:

Não lhe agrada a imprudência de quem faz traduzir em latim as palavras das árias mais lúbricas do teatro para cantar a mesma música, com aplausos, na igreja, como se entre um e outro estilo não houvesse diferença alguma e conviesse a Deus as sobras das cenas⁵⁹(TOSI, 1723, p.105).

O descontentamento sobre a forma de cantar a canção acompanha esse olhar crítico dos teóricos da técnica vocal. Pois necessita uma boníssima vocalização, pronúncia e sentimentos para expressar a canção com uma performance adequada.

Essas questões técnicas evoluíram com o conhecimento científico. Os autores que nos referimos anteriormente, fornecem a base técnica que passaremos a citar com as devidas diferenças e reformulações sofridas. Usaremos o estudo de Alberto Pacheco que já fez comparação de três desses tratados; Tosi, Mancini e Garcia; e em paralelo colocaremos as técnicas de Lamperti e Lehman.

Tosi e Mancini possuem estética semelhante:

Tosi e Mancini, apesar de viverem momentos históricos e musicais diversos, ainda estão ligados firmemente ao Antigo Regime e pertencem a uma mesma escola de canto: a dos *castrati*. Tradição vocal que nasceu no sec. XVII e já se encontrava firmemente estabelecida no sec. XVIII. Isso explica a grande semelhança que encontramos na técnica e estética vocal desses dois tratados. (PACHECO, 2004, p.14).

Algumas mudanças vão surgir nessa questão estética, a partir de Garcia:

O tratado de Garcia, ao contrário, apesar das influências, não representa mais a escola dos *castrati* e já está inserido no mundo contemporâneo nascido da Revolução Francesa e da Revolução Industrial. Por isso é consideravelmente diferente dos dois tratados escritos nos setecentos. [...]. Podemos dizer, então, que Garcia e a estética contemporânea a ele são a linguagem artística que representam o mundo nascido da Grande Revolução: o mundo que Stendhal (1995) descreve tão bem. No seu livro "A vida de Rossini", Stendhal pinta um mundo que tem Paris como capital: uma Paris

⁵⁸ *Da i nominati Antichi le arie si cantavano anch' esse in tre maniere diverse: Per il Teatro lo stile era vago, e mifto; Per la Camera miniato, sfinito: E perla Chiesa affettuosò, e grave. Quefta differenza a moltissimi moderni è ignota.* (TOSI, 1723, p.58).

⁵⁹ *Gli dispiacerà l'imprudenza di chi fa tradurre in latino le parole dell' Arie più lubriche del Teatro per cantare l'istessa Musica con applauso in Chiesa, come sé tra l'uno e l'altro stile non vi fosse differenza alcuna, e convenissero a Dio gli avanzi delle Scene* (TOSI, 1723, p.105).

burguesa, mais agitada e frívola com a chegada da modernidade, com o começo da revolução industrial e o desenvolvimento do capitalismo. Afirma que esta cidade sem tempo e frenética já não pode parar para apreciar o canto languido e patético dos *castrati*. (IDEM).

Já G. B. Lamperti (1905) escreve em seu prefácio comentando que:

Não há duas pessoas exatamente iguais, muito menos dois alunos. No ensino vocal, especialmente, faz um grande mal tentar fazer um sapato encaixar em cada pé. Eu sinto que os meus colegas concordarão comigo, que, ainda possuindo um profundo conhecimento do Bel Canto, muitas vezes sofreram experiências semelhantes. No entanto, o poder da verdadeira arte vocal, mesmo neste período decadente pouco perdeu do seu efeito sobre os ouvintes entusiasmados.⁶⁰

A tese que Lamperti sustenta é a de que o cantor deve conhecer seu aparelho fonador, seus limites e diferenças. Os professores de canto deveriam ser os primeiros a observarem essa diferença ajudando o aluno a desenvolver a técnica adequada para si. Seu pai, Francesco Lamperti, também teórico e professor de canto já falava dessa decadência quanto a arte do *bel canto*.

Trata-se de uma triste, mas, no entanto, inegável verdade, que a arte de cantar está em um terrível estado de decadência.

E este fato é tanto mais lamentável, por se tratar não apenas da opinião de pessoas instruídas, mas também a impressão das massas menos iniciadas para as audições de espetáculos musicais representadas tanto nos maiores como nos menores teatros. Acerca das causas desta decadência dediquei durante algum tempo a minha atenção, que procurei desvendar sua origem e, por isso pensei não fosse inútil começar os meus *rudimenti elementatri* com algumas reflexões sobre esse assunto.

Não se deve supor que a voz humana, desde o tempo das grandes celebridades artísticas em diante sofreu qualquer mudança para pior; embora certamente é possível que alguns fenômenos vocais sejam desenvolvidos em um período e não em outro, mas estas são exceções extraordinárias, e não é sobre elas que temos que nos ater. Por outro lado, tendo em conta o desenvolvimento moral e intelectual da população desde aquela época até o presente, parece para mim que a inteligência de cada um e, portanto, daqueles que se dedicam ao canto, deveria também sofrer essa melhora que o passar do tempo e a força do progresso estendeu a todas as classes sociais.⁶¹

⁶⁰ *No two persons are exactly alike, much less any two pupils. In vocal teaching, especially, it does great mischief to try to make one shoe fit every foot. I feel that those of my colleagues will agree with me, who, still possessing a thorough knowledge of the Bel Canto, have often undergone similar experiences. Yet the power of true vocal art, even in this decadent period, has lost but little of its effect on enthusiastic auditors.* (LAMPERTI 1905, p.3).

⁶¹ *É uma triste ma innegabile verità che il canto trovasi oggigiorno in uno stato di deplorabile decadenza. Ed è tanto più doloroso questo fatto, in quanto che non è soltanto al giudizio degli intelligenti ch'esso risulta, ma benanco dall'impressione che ne ricenovo le masse più ignare alle udizioni degli spettacoli musicali che ci vengono presentati tanto nei piccoli quanto nei maggiori nostri teatri. Sulle cause appunto di tale decadimento fermai alcun poco la mia attenzione, cercai di indagarne i moventi, ed è perciò che non credetti inutile cosa aprire questi miei rudimenti elementar com qualche riflessione su tale argomento.*

F. Lamperti acreditava que faltava bom senso para os cantores da época, pois estes precisariam saber o repertório que se adequava a sua voz, sem prejuízo para a mesma.

Lehmann escreve seu tratado em 1902 em alemão, que depois foi traduzido para o francês em 1909, para o inglês em 1914 e finalmente em português em 1984. Lilli Lehmann atribui a causa das dificuldades na comunicação entre cientistas e cantores, à falta de conhecimento sobre ciências dos cantores e, à falta de conhecimento de canto dos cientistas. O não entendimento das ciências pelos cantores faz com que não compreendam as explicações e especificações físicas dos cientistas quanto ao fenômeno sonoro; e por sua vez, falta aos cientistas a experiência do canto.

Lilli Lehmann, volta às questões empíricas do estudo do canto, como nos tratados mais antigos, mas torna esse aprendizado mais eficiente; pois o trabalho desenvolvido com desenhos, e não somente sensações puras e experimentos como seus antecessores fizeram, ajudam significativamente na cognição das técnicas da voz. Ela acreditava que conseguira trazer tudo que os outros tratadistas tentaram escrever, mas que não era bastante claro aos cantores.

Durante muitos anos, devotei-me aos aspectos importantes da arte do canto, e hoje acredito ter finalmente encontrado o que buscava. Sempre quis colocar no papel, de maneira mais clara possível, tudo que aprendi através de estudo cuidadoso e consciente, sozinha ou na companhia de outros e, assim, oferecer aos meus colegas algo que pudesse colocar alguma ordem no caos dos seus métodos de canto; algo baseado em dados científicos e nas sensações do próprio cantor, algo que definisse com clareza certas expressões muitas vezes mal interpretadas, em relação às funções exatas dos órgãos vocais. (LEHMANN, 1984, p.10).

Com isso, Lehmann não quis dizer que os outros mestres estavam errados, mas apenas que estes não eram claros o suficiente aos cantores. Ela ainda diz que um bom método não seria suficiente pois: “O verdadeiro talento será bem-sucedido, mesmo com um professor de baixo nível, ao passo que nem mesmo o melhor dos professores será capaz de produzir talento onde não há nenhum” (LEHMANN, 1984, p.10).

Non è già supponibile che la voce umana, dall'epoca delle più grandi celebrità artistiche in poi, abbia subito una svantaggiosa alterazione; è possibile che qualche fenomeno vocale si sviluppi in un'epoca piuttosto che in un'altra, ma le sono eccezioni straordinarie, e non è su queste che noi dobbiamo arrestarci. - D'altra parte, nei molti anni trascorsi dall'epoca sovraccennata sino ad oggi, visto lo sviluppo morale ed intellettuale delle popolazioni, parmi che l'intelligenza d'ognuno e quindi di coloro che si dedicano al canto debba aver subito quell'incremento, che il volger de' tempi ed il progresso hanno esteso su tutte le classi sociali. (LAMPERTI, 1864, p.5).

G.B. Lamperti (1905) vai ao encontro do que Lehman diz, porém, trabalha a técnica vocal dando exercícios específicos para o desenvolvimento do aluno. Em *The Technics of Bel Canto* (1905, p.29) G. B. Lamperti traz uma abordagem sobre ponto articulatório, termo desconhecido para ele, pois se trata de um estudo da fonoaudiologia, ciência que tem seus primeiros registros somente nos anos 30, portanto inexistente em sua época; mas importante para responder sobre as mudanças na pronúncia e posicionamento de sons de acordo com a língua cantada, e que ainda hoje é assunto de pesquisa.

Segundo Pilotti (2009, p.18), F. Lamperti também compartilhava da ideia de decadência do canto na sua época, mas seu filho G.B. Lamperti não tinha a visão negativa de seu pai sobre esta decadência, ou mesmo sobre os efeitos potencialmente prejudiciais que a música de, por exemplo, Wagner e Verdi poderia ter sobre a voz humana. No livro *Tecnics of Bel Canto* (G. B. LAMPERTI, 1905), explica a necessidade de desenvolver uma técnica estável como forma de preservar o bom canto. G.B. Lamperti argumentou que, aderindo ao treinamento vocal tradicional, o cantor poderia se adaptar a qualquer estilo. G.B. Lamperti também diz que os cantores não devem cantar uma música sem possuir a habilidade necessária para executá-la. Em outras palavras, a explicação de G.B. Lamperti para as vozes serem decadentes na época dele, era a voz frequentemente inculta, ou a falta de cultura do próprio cantor. Essa visão de G.B. Lamperti se deve à evolução técnica que o canto teve desde a descoberta do laringoscópio feita pelo seu pai Francesco e às técnicas, desenvolvidas em sua época, de respiração e apoio que ajudaram nessa evolução.

Muitos cantores, entre eles Lilli Lehmann, conhecida por cantar Mozart ou Wagner igualmente bem, confirmam que é necessário usar bem sua voz, conhecer todas as nuances de emissão, timbre, apoio, sensações e emoções para interpretar bem, adaptando sua voz, e nuances desta ao repertório.

Outra reflexão necessária é que nas canções os sentimentos devem ser expostos a fim de formar na plateia o *pathos* necessário ao entendimento do texto poético musical, e desejado pelo autor e seu intérprete. Em *Poetry into song: Performance and Analysis of lieder* (STEIN & SPILLMAN, 1997, p.94) falam da performance e da interpretação sensível aos textos musical e poético, ou seja, para interpretar bem uma canção se faz necessário que o cantor utilize diversas nuances vocais para que tudo seja perfeitamente deixado claro aos ouvintes. A expressão, retratada nas nuances da voz, requer técnica aprofundada de respiração e emissão, e

uma boa técnica de desprendimento de sentimentos, o que requer um aprofundamento do entendimento em múltiplos pormenores dos textos musical e poético.

Um aspecto interessante, ao se falar sobre a música vocal, é que a voz cantada pode trazer à mente do ouvinte leigo a performance vocal e corporal, mesmo que este ouvinte não esteja assistindo à execução e apenas a audição seja possível, como no caso de fonogramas. Isso quer dizer que existem numerosas formas de performance que ultrapassam o conceito básico desta e alcançam as nuances da voz. (VALENTE, 2013, p.30).

Dentro dessa lógica que atravessa séculos de técnica vocal e de performance, podemos trazer alguns pressupostos quanto à estética vocal em Mignone: o Maestro, autor de mais de duzentas canções em sua maioria em português (PB⁶²), admirava o canto de forma limpa e clara como se fazia na época *d'oro do bel canto*. Quanto à expressividade nas canções, há uma concordância entre os teóricos de que o cantor deverá executá-las com alma e coração, numa *performance* que leve à compreensão do ouvinte, do coração e alma do autor.

Essa discussão sobre técnica vocal é bem próxima da realidade de Mignone, haja visto o tempo que passou na Europa em pesquisa e estudo. Mignone viajou para Itália (Milão) em 1920. A proximidade das datas de edição dos tratados do séc. XX em italiano, nos leva a supor que este era o pensamento que vigorava no ambiente acadêmico e das pesquisas do canto nos anos da sua viagem. Maria Josephina em depoimento à Rádio MEC, programa dirigido pelo radialista e produtor Lauro Gomes Pinto (fl. 1974), intitulado: “Mignone, o Homem e a Obra”; diz que Mignone costumava dar aulas de canto e acompanhava também a muitos cantores; diz, inclusive, sobre uma vez o Maestro Mignone ter acompanhado o cantor Caruso⁶³.

No programa de 22 de agosto de 2011, gravado pela rádio MEC⁶⁴, a cantora Glória Queiroz⁶⁵ (fl.1950) falou sobre sua convivência com o Maestro F. Mignone. Como cantora de ópera, Glória se julgava incapaz de cantar canções de câmara, mas por incentivo do próprio compositor, foi intérprete de várias de suas obras. Glória possuía grande extensão vocal e conseguia lidar bem com algumas das nuances vocais pedidas por Mignone. É possível ouvir essas gravações de Glória Queiroz com o próprio Francisco Mignone ao piano no sítio

⁶² Sigla convencionada nos Anais do Congresso Internacional da Voz Cantada para o português brasileiro (PB).

⁶³ Enrico Caruso (Napoli 1872-1921), tenor, considerado um dos maiores intérpretes de repertório erudito da história.

⁶⁴ Ministério de Educação e Cultura.

⁶⁵ Glória Queiroz, mezzo-soprano coloratura, cantora e atriz, estreou várias peças de Mignone, inclusive óperas.

eletrônico Radiotube⁶⁶. Mesmo que Glória Queiroz tivesse educado sua voz para ópera, ainda é possível observar algumas peculiaridades da canção de câmara sendo colocadas em sua interpretação.

Como já observamos, Mignone escreveu um vasto repertório de canções, geralmente acompanhadas por piano. Estas canções em sua maioria estão agrupadas em ciclos e nomeadas pelo texto poético. Fazia parte da prática de Francisco Mignone, dedicar suas obras a alguém, dentre os quais, algumas cantoras de sua época. Cremos que a observação sobre a estética vocal dessas cantoras, nos remetem aos gostos dele quanto a interpretação de suas canções. O catálogo completo das obras de Mignone se encontra disponível no sitio da Academia Brasileira de Música⁶⁷, disponibilizado para pesquisa e *download*, e cujo conteúdo contém a quem cada peça foi dedicada.

Na discussão sobre a maneira de se cantar a canção, *o lied*, ou a ária; já observamos que os velhos mestres do canto se mostravam unânimes a que se fizesse música em sua plenitude emocional e não apenas meras apresentações virtuosísticas. É muito provável que a estética de Mignone se aproximasse dessa perspectiva de retorno à arte do canto, como arte mais sensível, que mesmo técnica e virtuosística, aproximando-se mais do ponto de vista que G. B. Lamperti (1905) propõe em seu tratado vocal. Esse pensamento é também compartilhado por Lehman (1904) que foi professora de uma das cantoras admiradas por Mignone, Vera Janacópulos; que por sua vez, foi professora de outra cantora admirada, Magdalena Lébeis. Coincidentemente essas cantoras foram discipuladoras em sua época, formando uma gama de cantores e bons intérpretes da música vocal contemporânea a elas.

Poderá dizer-se da estética vocal próxima ao gosto de Francisco Mignone que seria uma voz clara, audível, um tom preciso, uma boa pronúncia acompanhada por sensibilidade artística de interpretação, sentimento verdadeiro, de acordo com o lugar e o estilo de peça. Portanto, para quem almeja interpretar Mignone, sugere-se ter uma leitura profunda e apaixonada, estudando e se apropriando da letra como saídas de sua alma, com a expressão musical e de sentimentos, considerando o lugar onde realiza a obra, dando clareza no som e nos gestos do corpo e da face. É desejável boa emissão com impostação não operística. Sugere-se salas pequenas onde o canto com voz natural permita uma boa audição.

⁶⁶ Acessível em: <http://www.radiotube.org.br/audio-8GitReJH>, que situa os programas do Ciclo Mignone gravados pelo radialista e produtor Lauro Gomes para a rádio MEC de 03 de junho de 2011 a 08 de abril de 2012.

⁶⁷ <http://www.abmusica.org.br/>

No caso do *Poema das cinco Canções*, onde as questões de ritmo podem tornar-se um problema, sugerimos observar os “pontos de encontro” entre cantor e pianista. Esses pontos, seriam os pequenos trechos em que a voz e o piano executam o mesmo ritmo, ou caem no mesmo tempo ou parte do tempo.

A sugestão de pronúncia segue as regras de 2007⁶⁸, disponíveis no artigo dos autores: Adriana Kayama, Flávio Carvalho, Luciana Monteiro de Castro, Martha Herr, Mirna Rubim, Mônica Pedrosa de Pádua e Wladimir Mattos; usando, portanto, o alfabeto fonético internacional, IPA em adaptação para o canto em português brasileiro. As atas dos congressos e simpósios promovidos pelo grupo de pesquisa Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira – Caravelas/CESEM/UNL (Universidade Nova de Lisboa) e do Pólo Caravelas Brasil, sob a direção e organização do professor dr. Alberto Pacheco, tem trazido grandes reflexões sobre o assunto, que por sua vastidão e minúcias ainda está em construção.

3.1.3. Questões de interpretação vocal no *Poema das Cinco Canções*

Nessa abordagem interpretativa não iremos problematizar as questões de pronúncia, apenas sugeri-las. Também não é o propósito trazer as nuances da interpretação, pois supomos que a construção e as técnicas para obtenção do fraseado, cor, e outras nuances interpretativas dependem, também, do *pathos* entre o cantor e a peça a ser interpretada.

Sugerimos o uso do [x] ao invés de [r] em todas as canções, em algumas posições. Esta escolha foi feita a fim de não causar ambiguidade de sentido, pois em algumas palavras no português brasileiro é possível que isso ocorra. Outro fator para esta escolha é

A escolha de [x] se justifica por ser esta a representação da principal tendência atual do PB para a pronúncia do caso em questão. Ao se fazer a opção por [r], a pronúncia deve ser branda. Uma pronúncia acentuada pode se caracterizar como “italianada”. Como critérios que devem ser considerados na escolha de [r] ao invés de [x], pode-se considerar: 1. por razões estéticas/musicológicas, a interpretação de repertório anterior a 1937 (estabelecimento das primeiras normas de pronúncia, no I Congresso da Língua Nacional Cantada); 2. por razões técnicas, a realização de música sinfônica, ópera e alguns casos de música coral. (Mattos in Pacheco, 2009, p.43).

3.1.3.1. Canção da garoa

⁶⁸ Artigo publicado na revista *Opus*, vol. 13, número 2, de dezembro de 2007.

Em canção da Garoa, é importante que o cantor perceba a parte rítmica do piano que está na mão esquerda. Esse procedimento ajudará a manter a métrica. Há alguns trechos em que a voz deverá manter o ritmo bem definido a fim de que o encaixe com o piano se torne mais fácil.

Há um toque de humor em Quintana e em Mignone. Ambos apresentam esse divertimento com a seriedade e a monotonia. A leveza de Quintana é bem expressa pelos toques sutis absorvidos e retratados nesta canção, os quais devem ser entendidos pelo cantor, a fim de não fazer uma abordagem interpretativa equivocada.

Usamos para a transcrição fonética a tabela desenvolvida pelos Grupo de Trabalho “O Português Brasileiro Cantado” de 2007, com publicações de Normas para a *Pronúncia do Português Cantado no Canto Erudito*.

Transcrição fonética:

Canção de garoa	[kẽ.'sẽ:u.dʒɪ.ga.'roɐ]
Em cima do meu telhado,	[ẽ:i.'sĩ.me.'du.me:u.te.'ʎa.du]
Pirulin lulin lulin,	[pi.ru.'ĩ.lu.'ĩ.lu.'ĩ]
Um anjo, todo molhado,	[ũ.'ã.ʒu.'to.du.mo.'ʎa.du]
Solução no seu flautim.	[so.'lu.sɐ.'nu.'se:u.fla:u.'tʃĩ]
O relógio vai bater;	[u.xe.'lɔ.ʒju.va:i.ba.'ter]
As molas rangem sem fim.	[az.'mɔ.laz.xã'ʒẽ:i.sẽ:i.ʃi]
O retrato na parede	[u.xe.'tra.tu.nɐ.pa.'re.dʒɪ]
Fica olhando para mim.	[ʃi.ka.o.'ʎã.du.'pa.rɐ.mĩ]
E chove sem saber por quê...	[i.'ʒɔ.vi.sẽ:i.sa.'ber.por.'ke]
E tudo foi sempre assim!	[i.'tu.du.fo:i.'sẽ.pɾja.'sĩ]
Parece que vou sofrer:	[pa.'rɛ.sɪ.ki.vo:u.so.'frɛr]
Pirulin lulin lulin...	[pi.ru.'ĩ.lu.'ĩ.lu.'ĩ]

3.1.3.2. Canção da ruazinha desconhecida

Canção da ruazinha desconhecida, diferentemente de *Canção da Garoa*, trabalha o *pathos*, com mais veemência, requerendo de seu interprete uma ligação mais profunda de sentimentos com o pianista e com o público.

O ritmo musical, segue o ritmo das palavras com uso de notas repetidas, o que sugere que toda a emoção deverá advir da dinâmica e da agógica, as quais estão sugeridas no texto de Mignone.

No compasso 8 e 9, é importante ressaltar as palavras “Marta fia”, e no compasso 12 e 13 as palavras “outra vida” ambos os casos com notas marcadas por tenutas, as quais deverão acentuar ligeiramente, e, conseqüentemente marcar o tempo para o pianista. Nesse mesmo lugar deve-se dar ênfase dramática. O ponto de auge de afetos, está no trecho “e para onde hei de mudar-me um dia”, onde está a nota mais aguda da canção. Não há uma indicação de dinâmica, neste mesmo lugar, porém a escala crescente e a chegada na nota aguda sugerem um *crescendo*.

Transcrição fonética:

Canção da ruazinha desconhecida	[kẽ.'sẽ:õ.dẽ.ru.a'zi.ɲẽ.des.ko.ɲe.'si.dẽ]
Ruazinha que eu conheço apenas	[xu.a.'zi.ɲẽ.ki.e:õ.ko.'ɲe.su.a.'pe.nẽs]
Da esquina onde ela principia...	[dẽis.'ki.nẽ.'õdʒi.'ẽ.lẽ.pɾĩ.si.'pi.ẽ]
Ruazinha perdida, perdida...	[xu.ẽ.'zi.ɲẽ.per.'dʒi.dẽ.per.'dʒi.dẽ]
Ruazinha onde Marta fia...	[xu.ẽ.'zi.ɲẽ.'õ.dʒi.'mar.tẽ.'fi.ẽ]
Ruazinha em que eu penso às vezes	[xu.ẽ.'zi.ɲẽ.ẽ:i.ki.'e:u.pẽ.su.az.'ve.zis]
Como quem pensa numa outra vida...	['kõ.mu.kẽ:i.'pẽ.sẽ.'nu.mẽ.'o:õ.trẽ.'vi.dẽ]
E para onde hei de mudar-me, um dia,	[i.'pa.rẽ.'õ.dʒi.'ei.dʒi.mu.'dar.mi.ũ.'dʒi.ẽ]
Quando tudo estiver perdido...	['kwẽ.dũ.'tu.dũ.es.tʃi.'vẽr.per.'dʒi.dũ]
Ruazinha da quieta vida...	[xu.ẽ.'zi.ɲẽ.dẽ.kj:ẽ.tẽ.'vi.dẽ]
Tristonha... tristonha...	[tris.'to.ɲẽ.tris.'to.ɲẽ]
Ruazinha onde Marta fia	[xu.ẽ.'zi.ɲẽ.'õ.dʒi.'mar.tẽ.'fi.ẽ]
e onde Maria, na janela, sonha.	[i.'õ.dʒi.ma.'ri.ẽ.na.ʒẽ.'nẽ.lẽ.'so.ɲẽ.]

3.1.3.3. Canção de baú

Canção de Baú, evoca de forma patética, pensamentos e recordações. Desenvolvendo a questão interpretativa, sugerimos que o cantor trabalhe com o pianista a ênfase do tema (dó - si bemol - lá bemol - fá), repetido no trecho final com a inversão das palavras “viva” e “morta”, e diversas vezes durante a peça, no piano.

O ponto alto da canção está em “uma esperança que um dia eu tive”, onde o sentimento saudosista encontra sua maior expressividade. O trecho que segue, “flor sem perfume, bem assim que foi”, um *diminuendo* com ligeiro *rallentando*. Essas sugestões ajudarão na ênfase patética do texto poético.

Transcrição fonética:

Canção de baú	[kẽ.'sẽ:u.dʒɪ.ba.'u]
Sempre-viva ... Sempre-morta ...	[ˈsẽ.pɾɪ.'vi.vɐ.'sẽ.pɾɪ.mɔɾ.tɐ]
Pobre flor que não teve infância!	[ˈpɔ.brɪ.'flɔɾ.'ki.nẽ:u.'te.vĩ'fẽ.sjɐ]
E que a gente, às vezes, pensativo encontra	[ɪ.ki.a.'ʒẽ.tʃɪ.az.'ve.zɪs]
Nos baús das vovozinhas mortas ...	[pẽ.sa.'ti.vu.ẽ.'kõ.trɐ.nus.ba.'us] [dɐz.a.vɔ.'zi.ɲɐs.'mɔɾ.tɐs]
Uma esperança que um dia eu tive	[ˈũ.mɐ.is.pe'rẽsɐ.kɪ.ũ.'dʒiɐ.e:u.'tʃivɪ]
Flor sem perfume, bem assim que foi:	[ˈflɔɾ.sẽĩ.per.'fu.mi.'bẽ:ɪ.ɐ.'sĩ.kɪ.fo:ɪ]
Sempre morta ... Sempre viva ...	[ˈsẽ.pɾɪ.'mɔɾ.tɐ.'sẽ.pɾɪ.'vi.vɐ]
No meio da vida caiu e ficou!	[nu.'mɛj:u.dɐ.'vi.dɐ.kɐ.'ju.ɪ.fi.'ko:u]

No compasso 16 há um possível erro de prosódia, que não foi resolvido pela comparação dos manuscritos. Aqui faço sugestão de três possibilidades. A cantora Glória Queiroz usa a sugestão 1 na gravação⁶⁹ de 1966.



Fig., 72. Sugestão 1 de prosódia em *Canção de baú* comp. 16-17.



Fig., 73. Sugestão 2 de prosódia em *Canção de baú* comp. 16-17.



Fig., 74. Sugestão 3 de prosódia em *Canção de baú* comp. 16-17.

3.1.3.4. Canção para uma valsa lenta

Esta canção em valsa, traz o gosto de Mignone pelas valsas brasileiras. Em várias coletâneas, suítes ou ciclos, costumava incluí-las. O tom seresteiro de *Canção para uma valsa lenta* traz a nostalgia do estilo em sua melodia, que poderia ser considerada monotemática, e que recebeu pequenas variações em cada estrofe. O cantor deverá familiarizar-se com a linguagem das 12 Valsas de esquina, 12 Valsas Choro e 24 Valsas Brasileiras, pois acrescentará conhecimento das nuances estilísticas do compositor nesse gênero musical.

As pequenas mudanças na escrita de cada estrofe deverá ser muitíssimo bem observada, visto que são sutis, e caso não sejam colocadas a termo durante a *elocutio*, poderá tornar-se monótona. Essas nuances vão desde detalhes nas suspensões, até na dinâmica e agógica. Uma sugestão interpretativa é a variação nos lugares de aplicação de rubatos, comuns às valsas brasileiras.

⁶⁹ Gravação do manuscrito 2 feita pela rádio MEC com Francisco Mignone ao piano e a Mezzo soprano Glória Queiroz.

Transcrição fonética:

Canção para uma valsa lenta

[kẽ.'sẽ:u.'pa.rẽ.'u.mẽ.'va:u.sẽ.lẽ.tẽ]

Minha vida não foi um romance...

['mi.ɲẽ.'vi.dẽ.nẽ:u.'fo:i.ũ.xo.'mẽ.si]

Nunca tive até hoje um segredo.

['nũ.kẽ.tʃi.vja.'tẽ.'o:ʒi.ũ.se.'gɾe.du]

Se me amas, não digas, que morro

[sɪ.mi.'ẽ.mẽs.nẽ:u.'dʒi.gẽs.ki.mi.'mo.xu]

De surpresa... de encanto... de medo...

[dʒi.sur.'pre.zẽ.dʒĩ.'kẽ.tu.i.dʒi.'me.du]

Minha vida não foi um romance,

['mi.ɲẽ.'vi.dẽ.nẽ:u.'fo:i.ũ.xo.'mẽ.si]

Minha vida passou por passar.

['mi.ɲẽ.'vi.dẽ.pa.'so:u.por.pẽ'sar]

Se não amas, não finjas, que vivo

[sɪ.'nẽ:u.'ẽ.mẽs.nẽ:u.'fĩ.ʒẽs.ki.'vi.vu]

Esperando um amor para amar.

[ɪs.pẽ.'rẽ.du.ũ.a.'mor.'pa.rẽ.ẽ.'mar]

Minha vida não foi um romance...

['mi.ɲẽ.'vi.dẽ.nẽ:u.'fo:i.ũ.xo.'mã.si]

Pobre vida... passou sem enredo...

['pɔbrɪ.'vi.dẽ.ki.pa'so:u.sẽĩ.ẽ'xẽ.du]

Glória a ti que me enches a vida

['glɔ.rjẽ.a.tʃi.ki.mi.'ẽ.ʃɪz.a.'vi.dẽ]

De surpresa, de encanto, de medo!

[dʒi.sur.'prezẽ.dʒi.ẽ.kẽ.tu.i.dʒi.'me.du]

Minha vida não foi um romance...

['mi.ɲẽ.'vi.dẽ.nẽ:u.'fo:i.ũ.xo.'mã.si]

Ai de mim... Já se ia acabar!

['a:i.dʒi.mĩ.ʒa.sɪ.'i:ẽ.ẽ.kẽ.'bar]

Pobre vida que toda depende

['pɔ.brɪ.'vi.dẽ.ki.'to.dẽ.de.'pẽ.dʒɪ]

De um sorriso... de um gesto... um olhar...

[dʒi.ũ.so.'xi.zu.dʒi.ũ.ʒẽs.tu.ũ.o.ɫar]

3.1.3.5. Canção do vento e da chuva

Nesta canção deve-se ter um cuidado especial com as articulações na dicção, as palavras em *staccato* devem ser bem pronunciadas, isso se dará especialmente nas palavras até metade da terceira estrofe, onde o texto fala da “velha”, na figura da chuva. A partir daí sugerimos uma articulação bem mais ligada onde o texto falará do “velho”.

Sendo esta canção de tessitura média, sugerimos um tenor ou soprano que tenha firmeza nessa região central e segurança nas linhas melódicas, pois há independência entre o piano e a voz.

Transcrição fonética:

Canção do vento e da chuva

[kẽ.'sẽ:u.du.vẽ.tu.i.dẽ.'ʃu.vɐ]

Dança, Velha. Dança. Dança.

[ˈdẽ.sɐ.'vɛ.ʎɐ.'dẽ.sɐ.'dẽ.sɐ]

Põe um pé. Põe outro pé.

[ˈpõ:i.ũ.'pɛ.'põ:i.'o:u.tru.'pɛ]

Mais depressa. Mais depressa

[ˈma:is.de'pre.sɐ.'ma:is.de.'pre.sɐ]

Põe mais pé. Pé. Pé.

[ˈpõ:i.'ma:is.'pɛ.'pɛ.'pɛ]

Upa. Salta. Pula. Agacha.

[ˈu.pɐ.'sa:u.tɐ.'pu.lɐ'ga.ʃɐ.]

Mete pé e mete assento.

[ˈmɛ.tʃju.'pɛ.i.'mɛ.tʃja.'sẽ.tu]

Que o velho agita, frenético,

[ki.u.'vɛ.ʎwa.'zi.tɐ.fre.'nɛ.tʃi.ku]

O seu chicote de vento.

[u.'se:u.ʃi.'kɔ.tʃi.dʒi.'vẽ.tu]

Mansinho agora... mansinho

[mɐn.'sĩ.ɲwa.'gɔ.rɐ.mẽ.'sĩ.ɲu]

Até de todo caíres...

[a.'tɛ.dʒi.'to.du.ka'i.ris]

Que o Velho dorme de velho

[ki.u.'vɛ.ʎu.'dɔr.mi.dʒi.'vɛ.ʎu]

[ˈso.bjus.'ar.kus.du.'ar.ku.'i.ris]

3.2. Piano

Mesmo que Mignone tenha estudado diversos instrumentos, dentre os quais a flauta transversal, instrumento tocado por ele com precisão, notamos que seu instrumento foi o piano, haja vista as obras diversas dedicadas a esse instrumento e a dedicação ao Duo Mignone nos últimos anos de sua vida.

Através do piano foi possível a Mignone percorrer países e suas tendências estilísticas; desenvolver o Nacionalismo em facetas popularizadas, indígenas ou negras; mostrar o que aprendera com Modest Petrovich Mussorgsky (1839 – 1881), Isaac Albéniz (1860 – 1909), Claude Debussy, compositores admirados por ele e que claramente o influenciaram; ou, simplesmente, dar um caráter transcendental como em suas fantasias. Também através do piano pôde desenvolver técnicas como tonalismo, atonalismo, modalismo, politonalismo, e outras tendências que adequou aos diversos gêneros musicais que usou em sua escrita.

percebe-se que determinada criação é difícil, mas a clara postura técnico-pianística torna-a de rápida adaptação às mãos. Dir-se-ia, igualmente, que os andamentos rápidos frequentados por Mignone estão muitas vezes no limiar da velocidade, mas são realizáveis "à l'aise", graças à maneira pela qual o compositor escreve, dispondo as mãos não impossivelmente. Essa adaptação instrumental torna o compositor um mestre em desenhos técnico-pianísticos típicos, polimorfos, mas essencialmente individualizados e que percorrerão as várias fases da existência criativa de Mignone (MARTINS, 1990, p.2).

Mignone não se prende a um só estilo, apenas se deixa levar pelo lirismo dos textos de Quintana, e fala em linguagem própria as suas impressões ressaltando-as na linha vocal. Contudo, ao longo do estudo deste ciclo de canções deve-se observar que

Executar uma obra pensada para o piano é, sempre, refazer de modo analítico e pessoal, o caminho tomado pelo compositor e notado por ele no roteiro memorial chamado partitura. A partitura não é a obra, senão sua sugestão, com maior ou menor precisão para sua execução, conforme cada caso e estilo composicional. Na verdade, pensamento musical e notação musical influenciam-se mutuamente e a evolução da escrita depende muito das tensões e interações que tem lugar entre ambos. (PICCHI, 2010, p.27).

Para Achille Picchi, há um distanciamento entre a intenção do autor, a partitura e sua interpretação pelo interprete-pianista, cujo pianismo⁷⁰ nas obras escritas para piano deve ser

⁷⁰ [...] falar de pianismo é falar de escrita para o piano e sua respectiva escritura pianística, isto é, aquilo que se esconde por detrás dessa escrita que é o émulo da execução por um executante que naturalmente domine todas as técnicas mecânicas de seu instrumento. Assim, a escrita pianística diz respeito à ideia de escrever de maneira típica, apropriada, idiomática a execução pelo piano, envolvendo os recursos técnico instrumentais (toque, dedilhação ao teclado, o uso dos pedais) como expressivos e decorrentes. Diz igualmente respeito à exequibilidade

feita levando-se em conta “estilo composicional do compositor, no qual se podem detectar constâncias e mesmo costumes de escrita e escritura”; e “o uso funcional de escrita pianística” (PICCHI, 2010, p.29).

Sobre pianismo em Mignone, podemos observar, ele tem maneira pianística própria de se expressar. Autores como Andrade (1984), Martins (1990), Machado (2004), Nascimento (2007), e Reis (2010), desenvolveram pesquisa sobre algumas obras pelos aspectos interpretativos ou idiomáticos desse autor.

Na sua produção para piano, podem-se perceber duas tendências básicas, que nortearam a criação das obras. A primeira, resultado de sua ascendência italiana e dos estudos realizados fora do Brasil, nos revela tanto na textura musical como nos próprios títulos das obras, a utilização de elementos da música europeia e de uma linguagem mais universal, mesmo com características próprias e com traços nacionais (MACHADO, 2004, p.28).

Nas obras para piano solo de Mignone, cerca de 220 peças, naquelas que trazem uma linguagem universal, observa-se que comumente há a utilização de processos de composição com características do impressionismo, expressionismo, atonalismo, polifonia coral e imitação, e também de formas tradicionais, contudo, Mignone deixava um toque muito particular em cada uma delas, tornando seu pianismo aparente. As obras com características nacionalista, se utilizam de elementos da música popular urbana, mais intimista, das configuram exemplo, as *Valsas de Esquina*, *Valsas-Choro* e *Valsas Brasileiras*, outra vertente nacionalista são as obras baseadas em temas folclóricos e étnicos, como *Congada* e *Cateretê*, as *Lendas Sertanejas* e *Danças dos Botocudos* (MACHADO, 2004, p.28).

É importante ressaltar que o pianista acompanhador é diferenciado de um pianista solista, pois

[...] as diversas habilidades necessárias a um pianista no acompanhamento de instrumentos e de música vocal, dentre elas, a capacidade de produzir efeitos tímbricos e gerar várias intensidades sonoras, o conhecimento dos diferentes estilos musicais, e o equilíbrio sonoro diferenciado para o acompanhamento de variados tipos de instrumentos e vozes. [...] a atuação do pianista no acompanhamento da música vocal é diferente da prática pianística na música instrumental. O texto poético deve ser compreendido e tal ação declamatória, através da música, influencia fortemente na interpretação da mesma (OLIVEIRA, 2005, p.8).

dessa escrita, contando com a tradição do instrumento, mesmo que não paradigmática. A escritura diz respeito à intenção de escrita pianística, isto é, o que representa de um ponto de vista que vai do instrumental sugestivo (timbres) até o estilo composicional (uso de clichês, ou constâncias técnicas), além de tentativas relacionais do instrumento, enquanto escrita, com outras ideias musicais, às vezes extramusicais. Explicitando melhor, diríamos que escrita está para a técnica assim como escritura está para a expressão pianística, de forma que a escrita não representa exatamente o potencial expressivo do instrumento. Indo mais além diríamos que a escrita pode ser decodificada sem o concurso da escritura; já para a escritura é necessário que se realize uma análise (PICCHI, 2010, p.27).

Portanto, faz-se necessário um estudo específico para quem deseja se tornar um pianista “acompanhador”, embora o termo não seja o mais apropriado, pois o texto musical tem tanta importância e dificuldades quanto a música vocal, como veremos posteriormente.

Poema das 5 Canções traz um pouco das características universais e nacionalistas, mostrando uma forte influência da música francesa como em *Canção da Garoa*, nesta e em *Canção do Vento e da Chuva* apresenta toques impressionistas, mostra expressionismo em *Canção de Baú* e *Canção da ruazinha desconhecida*, contudo, também, mostra seu lado seresteiro em *Canção Para Uma Valsa Lenta*. Em outros ciclos de canções, Mignone procura variar estilos e formas, como o fez no ciclo estudado, mostrando ser esta uma característica do compositor ao escrever ciclos de canções.

Quanto à interação entre pianista e cantor, observamos que para que haja uma performance adequada, o pianista não deve ser simplesmente acompanhador, mas um colaborador que comunique sua linguagem tanto quanto o cantor. De qualquer forma é necessária uma comunicação não verbal entre pianista e cantor

Um dos métodos que os cantores usam para comunicar suas intenções para o pianista é na utilização/ manipulação de ar. A ingestão de ar cria o movimento corporal, o que, por sua vez, dá ao acompanhador a noção do ritmo e da intensidade.

Brown comenta um pouco sobre a essa comunicação de intenções por parte dos instrumentistas também, frisando que durante uma performance, eles usam expressões faciais e movimentos corporais para se comunicarem com o pianista ou com membros de seu conjunto e muitos desses movimentos estão diretamente relacionados com ideias ou qualidades emocionais da música que desejam transmitir aos seus colaboradores no palco e ao público.

A performance musical colaborativa, mesmo dentro das limitações de composição, estrutura, gênero e convenção, sempre oferece oportunidades para a criatividade e para a liberdade de expressão, muitas vezes resultando em uma experiência do fenômeno de “fluxo”, ou “experiência ideal”. O conceito de fluxo (Csikszentmihalyi, 1990 apud Brown, 2011), aqui refere-se a uma experiência de atenção altamente focada quando se está envolvido em uma atividade desafiadora, que exige a aplicação de habilidades e competências para realizar a tarefa. A experiência positiva deste fluxo fornece uma forte motivação para o indivíduo continuar a realização da atividade em busca de satisfação. Outras várias narrativas da autora demonstram que as relações pessoais têm imensa importância na experiência do fluxo na performance musical colaborativa. Artistas precisam desenvolver empatia para construir respeito mútuo, assim, quando as decisões musicais são feitas no ensaio e no momento da execução, eles estão confortáveis para explorar as oportunidades criativas da interpretação da obra. (SOUSA, 2014, p. 47).

Como característica composicional de Mignone, está o uso de técnicas de improvisação em meio as suas obras, isso se deve à facilidade que ele tinha de improvisar. Criado em meio a situações em que improvisar fazia parte de sua rotina, o autor adquiriu a grande habilidade para tal.

A improvisação, através da repetição de alguns padrões, gera fórmulas específicas, que mesmo renovadas ou diversificadas, são sempre identificáveis e, quando devidamente registradas, fazem parte do estilo técnico-pianístico de um determinado compositor. Obviamente existem também fórmulas características de um compositor, que não têm ligação com a improvisação.

Em Mignone, identificam-se diversas fórmulas originadas da improvisação e que, pela frequência com que são utilizadas, podem ser consideradas como características de seu código técnico-pianístico. Como exemplo, podemos citar a alternância de notas duplas em qualquer intervalo, de 2ª à 8ª, ou triplas, com notas simples. Esse recurso permite que passagens às vezes complicadas, sejam mais facilmente dominadas pelos pianistas e transmite a sensação de se estar tocando (ou ouvindo) notas duplas ou triplas ininterruptamente (MACHADO, 2004, p29).

Elementos como : 1) alternância de notas duplas com notas simples, 2) mãos alternadas, 3) uso de padrões rítmicos repetidos, 4) ornamentação, 5) sequência de acordes, 6) trechos que remetem a compositores já consagrados, 7) saltos, 8) polimetria, 9) cromatismo, 10) pequenas variações sobre uma mesma melodia, 11) *clusters* quebrados, 12) glissandos; 13) uma mão tocando teclas pretas, enquanto a outra toca as brancas; ou, uma mão toca bemóis ou sustenidos, enquanto a outra toca bequadros; 14) paralelismo, 15) superposição de mãos, mãos alternadas e grandes aberturas, 16) elementos surpresa. Esses aspectos são analisados por Machado (2010), e encontram exemplo em *Poema das 5 canções*, os quais passo a citar:

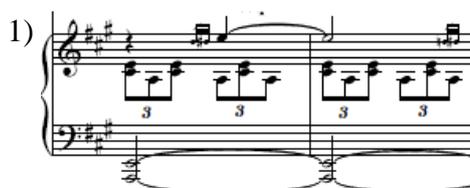


Fig., 75. *Canção da Garoa* comp. 38-39.



Fig., 76. *Canção do Vento e da Chuva* comp. 36-38.



Fig., 77 *Canção do Vento e da Chuva* comp. 46-47.

4)

Fig., 78. *Canção da Garoa* comp. 28-29.

5)

Fig., 79. *Canção de Baú* comp. 8-9.

6)

Fig., 80. *Canção do Vento e da Chuva* comp. 1-2.

7)

Fig., 81 *Canção da ruazinha desconhecida* comp. 24 -

8)

cho-ve sem sa - ber por - que. — E tu - do foi sem - pre as - sim! Pa -

ppp tocar muito ligado e com indiferença

Fig., 82. *Canção da Garoa* comp. 33-36.

9)

Fig., 83. *Canção da ruazinha desconhecida* comp. 12-

10)

mor-ro de sur-pre-sa e de en-can-to e de

Fig., 84. *Canção para uma valsa lenta* comp. 29-30.

esq.

pre - sa, de en - can - to, e de

Fig., 85. *Canção para uma valsa lenta* comp. e 62-63.

11 e 12)

Alegre
♩ = 138

ff

mf

seco (senza staccatis)

Ped.

8^{va}

Fig., 86. *Canção do Vento e da Chuva* comp. 6-7.

13)

Presto volante

Fig., 87. *Canção do Vento e da Chuva* comp. 43-45.

14)

mp (fissend)

dim.

restez un peu

Fig., 88. *Canção de Baú* comp. 1-

15)

Tempo de Valsa ♩ = 126

p

p

Fig., 89. *Canção para uma valsa lenta* comp. 1-4.

16)

mf

pp

Fig., 90. *Canção de Baú* comp. 24-25.

A surpresa está em quando pensávamos ter finalizado a canção, no compasso anterior, Mignone acrescenta um final, uma nota dissonante e uma tríade tonal.

Esses elementos comuns à improvisação faziam parte do cotidiano de Mignone. Aqui relembremos que uma das preferências do *Duo Mignone* era improvisar sobre músicas de Ernesto Nazareth. Esse gosto por improvisações, também se aplica às diferenças encontradas nos manuscritos 1 e 2 do ciclo aqui abordado, a cantora Glória Queiroz, que interpretou cerca de 45 canções de Mignone, e Maria Josephina concordam ao dizerem que Mignone sempre que repetia uma música dava uns toques improvisados a ela.

As técnicas de improvisação, costumeiramente usadas por Mignone, deveriam ser estudadas, para que na busca por compreensão do texto musical, o pianista entenda do que se trata quando se deparar com qualquer uma delas ao longo de sua jornada interpretativa.

Os pianismos de Mignone podem ser observados pela reincidência de alguns esquemas, os quais exemplifico, e como se trata de canções, não somente piano, as vezes poderão aparecer junto com a parte vocal:

1) Uso de quartas



Fig., 91. Manuscrito de *Temperando*, com 26-27 (ANDRADE, 1984, p.16).

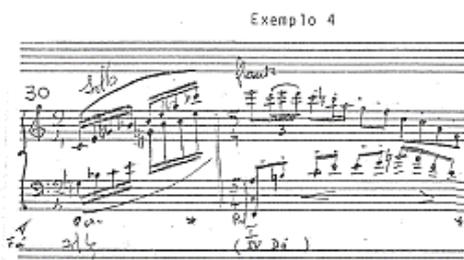


Fig., 92. *Canção da Garoa* comp.2



Fig., 93. *Canção do vento e da chuva* comp. 46-49.

2) A inserção de trechos impressionistas e (ou) expressionista

Fig., 94. Fragmento Impressionista em *Temperando* comp. 30-31 (ANDRADE, 1984, p.17).

A musical score for 'Canção do Vento e da Chuva'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is marked 'seco (senza pedale)', 'staccatissimo', and 'mf'. The lyrics are: 'Dan-ça. Ve-lha. Dan-ça. Dan-ça. Põe um pé. Põe ou-tro pé. Mais de-pres-sa. Mais de - pres-sa. Põe mais pé. Pé. Pé. Dan-ça. Ve-lha. Dan ça.'

Fig., 95. *Canção do Vento e da Chuva* comp. 7-20.

A handwritten musical score for 'Canção de Baú'. It features a piano part on the bottom staff and a vocal part on the top staff. The piano part is marked 'muito sensitivo e martellato'. The score is written in a highly expressive and detailed style.

Fig., 96. Fragmento Expressionista em *Temperando* comp. 12 (ANDRADE, 1984, p.17).

A musical score for 'Canção de Baú'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is marked 'pouco alargando'. The lyrics are: 'zi-nha em que eu pen-so às ve-zes co-mo quem pen-sa nu-ma ou-tra vi-da.'

Fig., 97. Fragmento Expressionista *Canção de Baú* comp. 10-

3) Variação de densidade sonora

Handwritten musical score for *Temperando* comp. 18-19. The score is written in a single system with two staves. Above the staves, the tempo/mood is indicated as "un poco enfático e allargando" and "com muita alicia". The music features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. A dynamic marking of *pp* is visible at the beginning.

Fig., 98. Trecho denso em *Temperando* comp. 18-19 (ANDRADE, 1984, p.23).

Handwritten musical score for *Temperando* comp. 33. The score is written in a single system with two staves. The texture is less dense than the previous example, with fewer notes and more space. A dynamic marking of *pp* is visible. The word "BATAKA" is written below the bass staff.

Fig., 99. Trecho pouco denso em *Temperando* comp. 33 (ANDRADE, 1984, p.24).

Printed musical score for *Canção do Vento e da Chuva* comp. 36-40. The score is written in a single system with three staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "ve-lho a-gi-ta fre-né-ti co, o seu chi-co-te de ven-to. Que o ve-lho a-gi-ta fre-né-ti co, o". The middle and bottom staves are piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. Dynamic markings include *f* and *pp*. The word "rodopiante, não 'martellato'" is written below the piano part.

Fig., 100. Trecho denso em *Canção do Vento e da Chuva* comp. 36-40.

Printed musical score for *Canção do Vento e da Chuva* comp. 7-15. The score is written in a single system with two staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "Dan-ça. Ve-lha. Dan-ça. Dan-ça. Põe um pé. Põe ou-tro". The bottom staff is piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamic markings include *mf*. The word "seco (senza pedale) staccatissimo" is written above the piano part.

Fig., 101. Trecho pouco denso em *Canção do Vento e da Chuva* comp. 7-15.

4) Uso de notas repetidas

48 3 2 1 3 2 1

dim. assai

Fig., 102. Sonata n°4, I Andamento, com 48 (ANDRADE, 1884, p.64).

a 80
p com aflição *cresc.* *allargando* (muito curta)

Rua - zi-nha que eu co-nhe-ço a-pe- nas Da es-qui-na on-de e-la prin-ci

cresc. *all. col canto*

Fig., 103. Canção da ruazinha desconhecida comp. 3-4.

- zi-nha per-di da, per - di da. Rua - zi-nha on de Mar-ta

cresc. *pouco alargando col canto*

Fig., 104. Canção da ruazinha desconhecida comp. 6-8.

19

vi - va. No mei - o da vi - da ca - iu e fi -

m.d.

m.e.

Fig., 105. *Canção de Baú* comp. 19-20.

declamado

O re - tra - to na pa - re - de fi - ca o-lhando pa-ra mim.

(étouffée)

delicado

I tempo

Fig., 106. *Canção da Garoa* comp.24-28.

5) Uso de apogiaturas e/ou notas de passagens como bordejos de violão

Moderadamente

p

com sonoridade apagada pouco de polco

mf poco affrett. a tempo e dim.

poco affrett. a tempo

1ª vez

Fig., 107. *Valsa de esquina nº 7*, compassos 1 a 11.



Fig., 108. *Canção para uma valsa lenta comp. 1-4.*

6) Notas destacadas descendentes



Fig., 109. *Valsa de esquina nº 7, compassos 86-87.*



Fig., 110. *Canção para uma valsa lenta comp. 24-25.*



Fig., 111. *Canção para uma valsa lenta comp. 28.*

7) Acentos no segundo tempo da valsa



Fig., 112. *Valsa de esquina nº 7, compassos 28-31 (ANDRADE, 1984, p.88).*



Fig., 113. *Canção para uma valsa lenta* comp. 11-14.

Questões de interpretação pianística no *Poema das Cinco Canções*

Como característica observada nas canções do séc. XX, o piano tem papel discursivo, não mais como um acompanhador do cantor, mas parte integrante da ambientação da canção. Trabalharemos a pianística de Mignone, através de sua interação e diálogos com o canto, para que se torne prática as considerações aqui abordadas.

3.2.1. Canção da garoa

Como observado anteriormente, ao comentarmos sobre o canto, o piano deverá fazer a marcação rítmica no baixo. A partir de então, o pulso deverá ser tomado através da mão esquerda.

No início da parte vocal, uma respiração na pausa de semicolcheia soluciona a questão da entrada conjunta. Dando uma certa atenção aos primeiros tempos, aproveitando a métrica da canção, consegue-se um melhor ajuste. Alguns outros pontos de apoio rítmico estão destacados na partitura abaixo, em vermelho, neles o piano e voz andaram juntos. Em verde os lugares onde deverá haver independência rítmica, a precisão se dará pela pulsação.

O caráter pedido no compasso 24, *etouffèe*, abafado e declamando, dinâmica *pp*, *una corda*, para o pianista pense nesse efeito.

O *tempo I*, nos compassos 28 a 32, dão um pouco de liberdade ao pianista para interpretação (amarelo).

A partir do compasso 33, até o 37 o pianista deverá marcar novamente a pulsação na mão esquerda, mesmo tocando em tercinas na mão direita. De 38 a 41(verde) deve-se ter cuidado com o ritmo, as pausas do vocal ajudarão no encaixe nos primeiros tempos dos compassos.

a Magdalena Lebeis

Mario Quintana

Canção da Garoa

Francisco Mignone (1962)

Moderato $\text{♩} = 72$

p bem ligado

pp (G.C.)

6

Respiração

p

lin ci-ma do meu te-lha- do, Pi-ru

Ataque

11

lin lu lin lu - lío, um an-o to-do mo-lha-do. so -
leve

ppp

sempre leve e sem pedal

15

lu-ça no seu flau - tim so - lu-ça no seu flau-tim. O re-

ppp non legato

Fig., 114. Pontos de observação do pianista em *Canção da garoa*

3

20

ló-gio vai ba- ter: — As mo-las ran-gem sem fim. O re-tra-to na pa - re-de

declamado

p sempre

(*étouffée*)

27

fi - ca o - lhan-do pa - ra mim.

I tempo

delicado

30

p

E

Fig., 115. Pontos de observação do pianista em *Canção da garoa*

4

33

cho-ve sem sa - ber por - que... E tu-do foi sem-pre as-sim! Pa - re-ce que vou so -

ppp tocar muito ligado e com indiferença

38

frer: Pi-ru-lin lu-lin lu - lin. Pi-ru - lin lu-lin lu -

dim. mas sem retardar.
pp
apagado, mas sempre em tempo
ppp

m. esq.

42

lin.

pppp apagadissimo

t tirar os pedais

Ped. *

Fig., 116. Pontos de observação do pianista em *Canção da garoa*

3.2.2. Canção da ruazinha desconhecida

Nesta canção o piano faz ambientação para a parte vocal, configurando um importante papel no *pathos*. O ostinato da mão esquerda que se mantém até o quinto compasso, evocam esse clima que será criado pelo piano, enquanto mão direita e voz trabalharão notas repetidas. As indicações de dinâmica, *p*, *crescendo*, e *allargando col canto*, em combinação com o do canto, *p com aflição*, *crescendo* e *allargando*, propõe aos intérpretes interação afetiva a fim de criar essa ambientação. Nos compassos 20 a 23 volta o ostinato inicial, dobrado e em movimento contrário com uma distância de oitavas, retoma o clima nostálgico. No trecho final, de 24 ao fim, o piano faz o clima de sonho de Maria em *pp*, que deve ser bem observado, para de fato dar essa ambiência. Diferentemente de Canção da Garoa, esta canção não traz problemas rítmicos, sendo o encaixe, de mais fácil combinação. Os compassos 20 a 23, podem ser considerados os mais difíceis nesse quesito.

Canção da Ruazinha Desconhecida

Mário Quintana Francisco Mignone (1962)

Moderato ♩ = 76 a 80

p com aflição *cresc.* *allargando* (muito curta)

Rua - zi-nha que eu co-nhe-ço a-pe- nas. Da es-qui-na on-de e-la prin-ci

p *cresc.* *all. col canto*

5 *cresc.* *pouco alargando*

pi - a Rua - zi-nha per-di da, per - di da. Rua - zi-nha on de Mar-ta fi - a Rua

p *cresc.* *pouco alargando col canto*

Fig., 117. Pontos de observação do pianista em *Canção da ruazinha desconhecida*

15 *I Tempo*

hei de mu-dar-me, um di - a, Quan-do tu - do es-ti ver per-di- do...

19 *p*

Rua - zi-nha da quie-ta vi- da... Tris - to- nha... Tris - to nha... Rua

24

zi-nha on-de Mar-ta fi - a e on-de Ma-ri-a, na ja-ne-la so - nha.

pp IC.

pp

Red

Fig., 118. Pontos de observação do pianista em *Canção da ruazinha desconhecida*

3.2.3. Canção de baú

O pianista deverá dar especial atenção ao tema que é enunciado nos primeiros compassos, é colocado na voz, trabalhado em transposição e retomado no final da peça.

Esta canção, comparando-a com as outras deste ciclo, não apresenta grandes dificuldades rítmicas, porém tem grande apelo patético, desta forma, precisará de especial atenção expressiva do cantor.

Mário Quintana Francisco Mignone

Movimentado e fluente $\text{♩} = 72 \text{ a } 76$ **A tempo**

mp (flessura) *dim.* *restez un peu* *p cantando*

6 *mor-ta.* Po-bre flor que não te-ve in - fân - cia! E que a gen - te, às ve - zes, pen-sa

Fig., 119. Pontos de observação do pianista em *Canção de baú*

15

ti - ve, Flor sem per - fu - me, bem assim que foi: Sem pre mor ta... Sem pre

19

vi - va. No mei - o da vi - da ca - iu e fi -

21

cou!

ppp
bem ligado

mf

pp

Fig., 120. Pontos de observação do pianista em *Canção de baú*

3.2.4. Canção para uma valsa lenta

Das cinco canções do ciclo, esta possui caráter seresteiro e sonoridade imitativa do violão, que aparecerá em toda peça. É interessante para o pianista, que, assim como o cantor, o conhecimento da linguagem de Mignone, encontrada em suas *Valsas de esquina*, *Valsas Choro* e *Valsas Brasileiras*.

Nesta canção, o uso de rubatos é característico e imprescindível a uma boa interpretação. Esta será a questão interpretativa mais importante na relação entre pianista e cantor. A outra questão já foi falada na parte do canto, se trata das fermatas curtas feitas pelo cantor, as quais necessitam atenção do pianista.

O tema do piano é caracterizado por um diálogo (vermelho) entre as mãos do pianista, que em determinada hora se juntarão e farão um movimento contrário. Quando a voz começar seu intercurso com o piano haverá uma conversa a três ou a quatro vozes (verde).

O movimento das mãos, intercalando, juntando e afastando, se torna característico nesta canção (ex. em azul).

3.2.5. Canção do vento e da chuva

Esta é a canção deste ciclo que requer maior virtuosismo. Há passagens bem rápidas, mãos sobrepostas, apogiaturas em intervalos de nona menor, todas com exigente grau de dificuldade. O discurso pianístico é independente do vocal.

Esta canção poderia ser facilmente dividida em função dos efeitos, sendo o piano seu principal agente da paisagem sonora que será construída. Com essa visão, podemos notar a importância de que o pianista conceba esta paisagem, com a escolha adequada das articulações a fim desses efeitos.

A seguir, sugiro essa divisão:

Parte 1. A ventania antes da chuva

A introdução traz à memória pequenos redemoinhos de vento, e com o glissando uma rajada deste.

Vivo ♩ = 176

The musical score consists of two systems. The first system shows the piano introduction with a tempo marking of 'Vivo' and a metronome marking of ♩ = 176. The piano part is in 2/4 time and features a 'Molto ritmato' section with a dynamic marking of 'f' and a 'cresc. e affrettando' marking. The vocal part is in the same key signature and time signature, with a 'Led.' marking. The second system shows the continuation of the piano part, with a measure number '5' at the beginning. It includes a 'ff' dynamic marking and a 'gliss.' marking. The score is divided into two systems, with a measure number '5' at the start of the second system.

Fig., 123. Pontos de observação do pianista em *Canção do vento e da chuva*

Parte 2. Os pingos iniciais

Logo após a rajada de vento começa a pingar, primeiramente pingos fortes, mas espaçados, a mão esquerda se encarrega desta figura enquanto que a mão direita fará os intercursos do vento.

The image displays three systems of a musical score for a song. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

System 1 (Measures 7-14): The vocal line begins with a rest for four measures, then sings: "Dan-ça. Ve-lha. Dan-ça. Dan-ça. Põe um pé. Põe ou-tro". The piano accompaniment starts at measure 7 with a bass line of eighth notes. Performance instructions include *seco (senza pedale)*, *staccatissimo*, and *mf*. A circled '8' is at the end of the system.

System 2 (Measures 15-20): The vocal line continues: "pé. Mais de-pres-sa. Mais de - pres-sa. Põe mais pé. Pé. Pé. Dan-ça. Ve-lha. Dan ça.". The piano accompaniment features a more active bass line with some chords in the right hand. A circled '8' is at the end of the system.

System 3 (Measures 21-26): The vocal line continues: "Dan-ça. Põe um pé. Põe ou tro pé. Mais de pres-sa. Mais de - pres-sa. Põe mais pé. Pé.". The piano accompaniment continues with a steady bass line and some chords in the right hand. A circled '8' is at the end of the system.

Fig., 124. Pontos de observação do pianista em *Canção para uma valsa lenta*

Parte 3. A chuva

Nesta parte, as apogiaturas na mão direita, em conjunto com os saltos de sétima e de nona alternadas no baixo, somados à voz, darão o efeito de aumento da intensidade

pluviométrica. Nesta mesma parte há a indicação “flautim” a partir do compasso 27, colocado nas apogiaturas, pode ser uma ligação desta peça à *Canção da garoa*, onde a figura desse instrumento se encontra. No mesmo lugar também há a indicação *Lóco* para que o pianista se atente à oitava correta.

27

Pé! U - pa. Sal - ta. Pu - la. A - ga - cha. Me - te o pé e me - te as - sen - to. U - pa.

(flautim)

Lóco (fugato)

8va

32

Sal - ta. Pu - la. A - ga - cha. Me - te o pé e me - te as - cen - to. Que o

ligado

8

Fig., 125. Pontos de observação do pianista em *Canção para uma valsa lenta*

Parte 4. *O vento*

Nesta parte, o vento destaca-se. A voz fala do “chicote de vento” agitado pelo “velho” e o piano descreve em sons. Uma massa sonora deverá ser produzida pelo piano, nesse momento, a fim de preencher o ambiente mesmo em dinâmica *pp*. Destac-se a nota dó sustenido que além de acentuada tem dinâmica *f*. Uma rajada de vento está no compasso 43 a 45 anuncia o final da chuva.

36

ve-lho a-gi-ta fre - né-ti co, — o seu chi-co-te de ven-to. Que o ve-lho a-gi-ta fre - né-ti co, — o

f *pp* *f* *pp* *f*

pp

rodopiante, não "martellato"

42

seu chi-co-te de ven - to. Man

pp *f* *sf* *p*

Mais devagar

Fig., 126. Pontos de observação do pianista em *Canção para uma valsa lenta*

Parte 5. *Final da chuva e última rajada de vento*

Da mesma que Beethoven em sua 6ª Sinfonia, chamada de “Pastoral”, logo após a “tempestade”, tem um momento de calma, de cessar dos ventos e trovões, Mignone coloca um momento em que o vento e a chuva estão passando. Neste instante em que o “velho dorme de velho” podemos imaginar a cama de arco-íris feito pelo piano, com os *clusters* presos no pedal, enquanto a voz faz a figura de arco subindo, segurando o som, e depois descendo, enquanto o piano descreve a última rajada de vento, aquela que levará as nuvem para longe.

45 **Mais devagar** $\text{♩} = 88 \text{ a } 80$

Man - si-nho a-go-ra... man - si- nho A - té de to-do ca - í - res... Que o

p *pp* (piés avec le pedale) resvalando

Ped. *

50 **Ainda mais devagar**

ve - lho dor - me de ve - lho. Sob os ar - cos do Ar - co

ppp

8^{va}

Ped.

preso até o fim

53

9

9

9

9

54

ris. Teclas Pretas glissando Black keys

pp *ppp* *ppp*

gliss. gliss.

9

9

9

9

Fig., 127. Pontos de observação do pianista em *Canção para uma valsa lenta*

A agógica e a dinâmica são bem variadas, e procuram descrever cada momento desta canção. Caberá aos intérpretes interagirem na parte rítmica, onde mais uma vez o piano será o marcador de pulsação.

Sobre a escrita pianística de Mignone diz-se:

O autor frequenta as várias tendências composicionais que conheceu, sem preocupação cronológica, o que o torna, paradoxalmente, um personalíssimo na música escrita no Brasil e que tão desconcertante se evidencia, compreendendo-se a permanência da identidade - no correr de produções antagônicas - através do emprego sistemático dos processos típicos.

Mignone representa a abrangência pianística brasileira intuitivo-cerebral através de caminho inusitado. Voltar-se ao estudo de sua obra como um todo é necessidade imperiosa. Sem este retorno, a história da música para piano, no Brasil, ficará simplesmente empobrecida (MARTINS, 1990, p.113)

Considerações finais

A pesquisa acadêmica sobre a canção brasileira tem se desenvolvido, contudo ainda representa um largo campo de estudo, não somente pelo tempo de abrangência que esta possui, mas pelas ênfases que estas pesquisas podem adquirir. O estudo aqui apresentado não esgota as possibilidades da abordagem interpretativa deste ciclo de canções, nem sobre Mignone, e muito menos sobre a canção brasileira, porém apresenta um aspecto desta sobre *Poema das 5 Canções*.

Os estudos históricos e biográficos permitem o conhecimento dos autores, Mignone e Quintana, e Magdalena Lébeis, a quem a obra foi dedicada, proporcionando aos interpretes uma visão do entorno destas personalidades, o que lhe permitirá ter um panorama mais abrangente para a exegese e compreensão da obra de Mignone, sobretudo do *Poema das 5 canções*.

A análise de uma partitura, isolada e comparativa, ajuda no entendimento e interpretação desta, porém para se obter maior respaldo quanto a linguagem de Mignone, seria necessária uma amostragem de sua obra inteira, que devido a vastidão desta, se torna o trabalho para uma vida, sendo impossível a uma dissertação de mestrado dar conclusões, contudo, julgo suficientes para fins interpretativos do *Poema das 5 canções*, estas que estão elencadas aqui.

O estudo da retórica musical, mostrou ser de relevância para a análise deste ciclo de canções, porém creio que pode ser aplicada a música de qualquer época e, principalmente, no caso de canções, de forma especial pois há a interação com o texto. Outro aspecto, que faz esta abordagem interessante, é o apoio que esta pesquisa poderá dar à visão perceptiva do intérprete pesquisador. Este olhar interpretativo sobre o discurso a ser anunciado ao ouvinte, o auxiliará no estabelecimento de uma comunicação convincente, e dessa forma, o intérprete se torna elo interlocutivo entre autor e público.

Sobre o *Poema das 5 Canções* podemos concluir que configura uma primorosa coletânea, interessante para a pesquisa da canção brasileira, e para o conhecimento do autor. Este ciclo, mostra diversas nuances composicionais de Mignone, as quais permearam sua vida autoral, como estudioso das diversas escolas de composição, sua pesquisa musical em outros países e no Brasil, as quais abrangem o campo popular e erudito, em todos os aspectos mostrando verdadeira maestria em sua arte. O *Poema das 5 canções*, também é notável por trazer a poesia musical de Mário Quintana alinhavada ao texto de Mignone.

O grupo de pesquisa musicológica dirigido pelos professores Márcio Páscoa e Mário Marques Trilha, e o projeto *Col Canto*, da Universidade do Estado do Amazonas, sob a direção dos professores Duany Bruna Lima Parpinelli e Gabriel Neves Coelho, foram de grande importância para o desenvolvimento deste trabalho. De grande contribuição também foram os depoimentos informais das queridas Maria Josephina Mignone e Glória Queiroz, que buscaram considerações relevantes, em sua memória, para dar dicas à interpretação deste ciclo de canções.

Esperamos que esse trabalho seja útil aos interessados nas canções de Francisco Mignone, nas canções de autores brasileiros, na poesia de Mário Quintana, em considerações sobre a retórica musical e sua aplicabilidade na música de qualquer época, sobretudo aqui exemplificados em *Poema das 5 Canções*, possibilitando uma maior compreensão destes assuntos e servindo como ponto de partida para novos estudos interpretativos.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Maria Helena Coelho. *Da compreensão e interpretação de uma peça inédita de Francisco Mignone através do Conhecimento das características composicionais do autor*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, RJ, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1984.

ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: L. G. Miranda Editor, 1934.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/243252309/242675833-Mario-de-Andrade-Aspectos-Da-Musica-Brasileira-1-pdf>. Acesso em: Mai. 2017.

ASSUMPCÃO, Sérgio Eduardo Martineli de. *Ascendência retórica das formas musicais*. Dissertação de Mestrado da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo 2007.

BESSA, Virgínia de Almeida. *A Cena Musical Paulistana: teatro musicado e canção popular na cidade de São Paulo (1914-1934)*. Tese de Doutorado em História Social da Universidade de São Paulo em cotutela com a Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2012.

BARROS, J. *Francisco Mignone e sua obra orquestral nacionalista*. Revista Música e Linguagem – Vitória/ES. v.1, n. 3, pp.38-56, 2013. Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/musicaelinguagem/issue/view/441>. Acesso em 15 de mai. 2016.

BODS, Mark Evan. *Wordless Rhetoric. Musical Form and Metaphor os the Oration*. CAMBRIDGE: Harvard University Press, 1991, 237p.

BRAGA, Luíz Otávio Rendeiro. *A Invenção da Música Popular Brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo*. Tese de Doutorado em História Social do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, 2002.

CONTIER, Arnaldo D. *Chico Bororó Mignone*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, n. 42, p. 11-29, jan. 1997. ISSN 2316-901X. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/73439>>. Acesso em: 03 may 2017. doi:<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i42p11-29>.

CANO, Rubén Lopes. *Música y Retórica en el Barroco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

CARVALHAL, Tania Franco. Org. QUINTANA, Mário. *Poesia Completa*. São Paulo: Editora Globo. 2ª ed.,2006.

CASTRO, Nea. *Mário Quintana*. Coleção Esses Gaúchos. Porto Alegre: Airton Ortiz Editor, Tchê!, 1985.

Cem Anos de Música no Brasil: 1912-2012. João Marcos Coelho (org.). São Paulo: Andreato Comunicação e Cultura, 2015.

CENNI, Franco. *Italianos no Brasil: “Indiamo in América”*. 3ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

CLEMENTE, Ir. Elvo; MOREIRA, Alice Therezinha Campos; CAMINHA, Heda Maciel. *A Ironia em Mário Quintana*. Porto Alegre: Livraria Editora Acadêmica Ltda. 1983.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Chico Bororó Mignone*. São Paulo: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 42, 1997, p.11-29.

_____. *Mário de Andrade e a utopia de um som Nacional*. Trama Interdisciplinar, ano 1, vol.2, 2010.

_____. *O nacionalismo na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade Cultural*. Revista ArtCultura, Uberlândia, v15, n. 27, pp 105-119, jul. – dez, 2013. Disponível em <http://www.artcultura.inhis.ufu.br/anterior27.php>. Acesso em 03/abril/2017.

Correio Musical. Rio de Janeiro: *Correio da Manhã*, 11 de set. de 1930, p.7. Francisco Mignone: Maracatu de Chico Rei, Festa das igrejas, Sinfonia Tropical. São Paulo Synphony Orquestra (OSESF), John Neschling. Jorge Coli 2004, encarte.

DUNWELL, Wilfrid. *The Evolution of 20th Century Harmony*. Londres: Novello, 1960.

FAUSTO, Boris (dir.). História Geral da Civilização Brasileira, Tomo III *O Brasil Republicano: Economia e cultura (1930-1964)*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

FERREIRA, Artur Rinaldi. *A Música é uma Linguagem? Um estudo sobre o discurso musical no contexto do século XX*. 2014, 244p. Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista.

FERREIRA, Jorge; DELGADO Lucília de Almeida Neves (Org.). *O Brasil Republicano. O tempo do liberalismo excludente – da Proclamação da República à Revolução de 1930*. Livro 1. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

FIGUEIREDO, Maria Virgínia Poli de. *O Uni-verso de Quintana*. Porto Alegre: Chronos, 1976.

GARCIA, Manuel. *Compendius Treatise on The Art of Singing A compendius method of Instruction with Exemples e Exercices for the Cultivation of the Voice*. Editor Alberto Garcia. London: Leonard & Co, 1924. (original parte I 1841, parte II 1847).

GARCIA FIGLIO, Manoel. *Trattato completo Dellárt del Canto*. Tradução de Alberto Mazzucato. Milão: Ricordi. 1990.

GAZIRI, Najat Nasser. *Sistemas de Composição e Análise Musical*. Dissertação de Mestrado em Artes na Universidade Estadual de Campinas, 1993.

GOMES, Lauro. Ciclo de programas, Mignone: O Homem e a Obra. Radiotube disponível em <http://www.radiotube.org.br/buscar.php?b=ciclo+mignone&x=0&y=0>.

GILBERTO Mendonça Teles. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em:

<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2596/gilberto-mendonca-teles>>. Acesso em: 19 de Jan. 2018. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

FRANCISCHINI, Alexandre. *Modinha: As Primeiras Confluências Entre o Erudito e o Popular na Música Brasileira*. In: I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, Rio de Janeiro, RJ. Anais. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/2779/2088>. Acesso em: 18 de abr. 2018.

GIRON, Luís Antônio. *Francisco Alves, o esquecido rei da voz*. Digestivo Cultural. Acessível em <http://archive.is/b717p>. Consulta em 18 de abril de dezembro de 2017.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. 2ª ed. Lisboa: Gradiva, 2001.

GUERRA-PEIXE, César. *Melos e Harmonia acústica: Princípios de Composição musical*. São Paulo: Irmãos Vitale S/A. ind. E com., 1988.

GUILHERMINO Cesar. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2839/guilhermino-cesar>>. Acesso em: 19 de Jan. 2018. Verbetes da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

HANSON, Howard. *Harmonic Materials of Modern Music. Resources of the Tempered Scale*. New York: Appleton-Century-Crofts, Inc. 1960. 408p.

HERR, Martha. *O processo de mudanças nas Normas para a boa pronúncia da língua portuguesa no canto e no teatro no Brasil entre 1938, 1958 e 2007* In: Simpósio A Pronúncia do português europeu cantado, 2009. Lisboa: Caravelas – CESEM, 2009, p.29-39. Disponível em <http://www.caravelas.com.pt>. Acesso em: 10 de outubro de 2016.

HUBATKA, Daniela Bloem. *The Old Italian School of Singing. A theoretical and Practical Guide*. Carolina do Norte: McFarland & Company, Inc., Publishers. 1946.

IKEDA, Alberto. *Chico Bororó: Um erudito na música popular*. O Estado de São Paulo [online], São Paulo, 9 mar. 1986. Cultura. Disponível em: <http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19860309-34056-nac-0213-cul-5-not>. Acesso em: 27 de abril 2017.

KAYAMA, Adriana (org.). *PB cantado: normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito*, 2007. Disponível em: www.ia.unesp.br/Home/Pesquisa/pbcantado_artigo.pdf. Acesso em 13 de outubro de 2015.

KATER, Carlos. *Música Viva. Textos do Brasil no 12*. Itamaraty. p. 88- 95. Disponível em: <http://dc.itamaraty.gov.br/publicacoes/textos-do-brasil-12>. Acesso em: ago. 2016.

KIEFER, Bruno. *Mignone vida e obra*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1983.

KOSTKA, Stefan e PAYNE, Dorothy. *Harmonia Tonal com uma Introdução à Música do Século XX*. Tradução da 6ª ed. por Hugo Ribeiro e Jamary Oliveira, 2012. Disponível em:

http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/kostka_Payne-Harmonia_Tonal.pdf, acesso em 20 de abril de 2016.

LAGO, Manoel Correa. *A música do século XX, no acervo Janacópulos*. Uni-Rio. Revista Brasileira, numero 2, Maio de 1999, p. 2-17.

LAMPERTI, Francesco. *Guida Teórico-Pratica-Elementare per lo studio del canto*. Milano – Napoli: Ricordi, 1864.

LAMPERTI, G. B. *The Tecnic of Bel Canto* – New York: G. Schirmer, traduzido do original Alemão por T. Baker, 1905.

LAWSON, Colin e STOWELL, Robin. *The Historical Performance of Music an Introduction*. New York: Cambridge University Press (Virtual Publishing) 2003, p234p.

LEONESI, Luigi. *Scuola di Canto dell'epoca d'oro*. Napoli: Stab. Tipo-Steriotipo F. di Genaro& A. Morano, 1904.

LEHMANN, Lilli. *Aprenda a cantar*. Tradução: Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Edições Ediouro. Editora Tecnoprint Sam, 1984. (título original: *Meine Gesangskunst*. Berlin, 1902).

MACHADO, Marcelo Novaes. *As doze Valsas de Esquina de Francisco Mignone. Um estudo técnico -interpretativo a partir de suas características decorrentes da música popular*. Dissertação de Mestrado, 164p. Belo Horizonte, MG, Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2004.

MACHADO, Simone Gorete. *An examination of selected piano works by Francisco Mignone, Lorenzo Fernandez and Marlos Nobre using the corresponding brazilian dances as a guide to their performance*. Tese de Doutorado em Arte Musical na Universidade do Arizona, 2006.

MAIER, Regina Helena Cunha Mota. *Percepção corporal do cantor: um estudo Etnográfico sobre a performance vocal*. Dissertação de Mestrado em Artes na Universidade Estadual de Campinas, 2013.

MANCINI, G. *Practical reflections on the figurative art of singing*. Tradução de Pietro Buzzi. Boston: Gorham Press, 1912 (original publicado em Viena em 1774).

MARCONDES, Marcos Antonio. *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica, popular*. São Paulo: Art Editora, 1977, 2.vols.

MARIZ, Vasco. *Figuras da música Brasileira Contemporânea*. Brasília: Universidade de Brasília. 2ª ed., 1970.

_____. *História da Música no Brasil*. 4ª ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

_____. *Francisco Mignone: o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Funarte, Editora da Universidade do estado do Rio de Janeiro, 1997.

_____. *História da Música no Brasil*. 2ª ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

_____. *A canção brasileira de câmara*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S. A., 2002.

_____. *Vida musical IV*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de música. 2011.

MARTINS, José Eduardo. *A pianística Multifacetada de Francisco Mignone*. São Paulo: Revista Música, n. 2, 1990, p.89 -113.

_____. *O Anjo e Suas Metas-Morfoses*. São Paulo: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 42, 1997, p.31-42.

MASSIN, Jean & Brigitte. *História da Música Ocidental*. Nova Fronteira. Rio de Janeiro, RJ, 1983.

MATOS, Claudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. (Org.). *Palavra Cantada. Ensaio sobre Poesia, Música e Voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

MEYER Anne. Anais na SIMPON, 2016.

MIGNONE, Francisco. *A Parte do Anjo*. São Paulo: E.S. Mangione, 1947.

MORAIS, Guilherme de. *Realização de baixos em modinhas do “Jornal de Modinhas com acompanhamento de cravo pelos melhores autores”, editado por F. D. Milcent e P. A. Marchal – Lisboa, 1792-1797*. Campinas, 2009. 117p. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

MIRKA, Danuta. (Ed.). *Topic Theory*. New York: Oxford University Press, 2014.

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2ª ed.1995.

NASCIMENTO, Andréia Miranda de Moraes. *Mignone e as Valsas Seresteiras*. Campinas, 2007. 276p. Dissertação de mestrado. Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea brasileira*. Segunda edição revista e ampliada por Salomea Gandelman. Rio de Janeiro, 2008.

OLIVEIRA, Gisele Pires de. *Quatro líricas (1938) de Francisco Mignone com texto de Manuel Bandeira: música, poesia e performance*. Dissertação de Mestrado em Música na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, 2005. <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/4891/1/Luciana%20D%20Oliveira.pdf>. Acesso em 31

OLIVEIRA, Luciana David. *Signos e Metáforas na Comunicação da Música*. São Paulo, 2007, 123p. Dissertação de mestrado. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/4891/1/Luciana%20D%20Oliveira.pdf>. Acesso em: Out. 2017.

PACHECO, Alberto José Vieira. *Mudanças na prática vocal da escola italiana de Canto: Uma análise comparativa dos tratados de canto de Pier Tosi, Giambattista Mancini e Manuel P.R. Garcia*. Campinas, Dissertação de Mestrado, 2004.

_____, Alberto (Org.). Actas do SIMPOSIO A PRONUNCIAL DO PORTUGUÊS EUROPEU CANTADO. Caravelas Casem, Lisboa, 2009. Disponível em <http://www.caravelas.com.pt>. Acesso em setembro de 2016.

_____, Alberto (Org.). Atas do CONGRESSO INTERNACIONAL A LÍNGUA PORTUGUESA EM MÚSICA. 2012, Caravelas, Lisboa, Anais do Congresso Internacional A Língua Portuguesa em Música. Disponível em <http://www.caravelas.com.pt>. Acesso setembro de 2016.

PACHECO, Gustavo de Brito Freire. *Retórica e nova retórica: a tradição grega e a teoria da argumentação de Chaim Perelman*. Disponível em: <http://egov.ufsc.br/portal/conteudo/retórica-e-nova-retórica-tradição-grega-e-teoria-da-argumentação-de-chaim-perelman>. Acesso em: Mai. 2018.

PAZ, Ermelinda A. *As estruturas Modais na Música Folclórica Brasileira*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Cadernos didáticos UFRJ n°8, 1994.

PERELMAN, Chaim, OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. Tradução Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2ª ed., 2005.

PERSICHETTI, Vincent. *Harmony: Creative Aspects and Practice*. New York: W.W. Norton & Company, 1961.

PICCHI, Achille Guido. *As Serestas de Heitor Villa-Lobos: Um estudo de Análise, Textomúsica e Pianismo para uma Interpretação*. Campinas, Tese de Doutorado, 2010. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/283932>. Acesso em: Abril 2018.

PILOTTI, Katarina. *The Road to Bel Canto On My Re-training to Chiaroscuro*. Document collection: UPPSATS, 2009:2. Musicology with Artistic Focus. Master's thesis at the Academy of Music, Örebro University, Sweden 2009.

PORTO, Nélio Tanios. *H. N. Koellreutter e Música Viva*. Revista Galáxia n.3, p. 253-259, 2002.

QUINTANA, Mário. *Apontamentos de história sobrenatural*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva LTDA, 2012. Recurso digital.

_____. *A Vaca e o Hipogrifo*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva LTDA, 2013. Recurso digital.

_____. *Baú de Espantos*. São Paulo: Editora Globo. 2ª ed., 2006.

_____. *Caderno H*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva LTDA, 2015. Recurso digital.

_____. *Esconderijo dos Tempos*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva LTDA, 2013. Recurso digital.

REIS, Fernando César Cunha Vilela dos. *O idiomático de Francisco Mignone nas 12 valsas de esquina e 12 valsas-choro*. 2010. Tese (Doutorado em Processos de Criação Musical) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010, 349p. doi:10.11606/T.27.2010.tde-19112010-114323. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-19112010-114323/pt-br.php>. Acesso em: 2017-03-01.

ROCHA, Inês de Almeida. *Viver no Feminino: Escrita Epistolar de Liddy Chiaffarelli Mignone para Mário de Andrade*. Niterói: Gênero, v. 11, n. 1, p. 143-164, 2. sem. 2010.

ROIG-FRANCOLÍ, Miguel A. *Understanding Post-Tonal Music*. Cincinnati: McGraw-Hill Higher Education. 2008, 401p.

SALIBA, Elias Thomé. *Nos tempos de Villa Kyrial*. São Paulo: REVISTA USP, n.50, p. 303-307, junho/agosto 2001.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Editora Brasiliense, Coleção Primeiros Passos, nº 113, 1990. Disponível em: <https://archive.org/details/OQueESemioticaLuciaSantaella>. Acesso em: Fev. 2018.

SÃO PAULO (Estado). Decreto nº2234 de 22 de abril de 1912. Cria o Pensionato Artístico do Estado de São Paulo. *Diário Oficial da República Federativa do Brasil*. Brasília, p.1743. Disponível em: <http://dobuscadireta.imprensaoficial.com.br/default.aspx?DataPublicacao=19120423&Caderno=DO&NumeroPagina=1743>

SCHWARCZ, Lilia Moritz e STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: Uma Biografia*. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SILVA, Neander Cândido da. *Estudos transcendentais de Francisco Mignone: Nacionalismo ou internacionalismo?* REVISTA MODUS – Ano VI, n.9, Belo Horizonte, pp. 37-45, 2011.

SILVA, William Teixeira da. *Uma Nova Retórica para a música Contemporânea*. 2014. 178p. Dissertação de mestrado em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

SOUSA, Luciana Mittelstedt Leal de. *Interações entre o pianista colaborador e o cantor erudito: Habilidades, competências e aspectos psicológicos*. Brasília, DF. Dissertação de Mestrado, Universidade de Brasília, 130p. 2014. Disponível em: http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/17876/1/2014_LucianaMittelstedtLealdeSousa.pdf. Acesso em: Ago.2017.

SOUZA, Leandro Candido. *H.J. Koellreutter e a Revista Música Viva: apontamentos sobre a modernidade musical brasileira*. Assis-SP, v.1, nº2, p. 161-185, jul.-dez.,2014.

STEIN, D. e SPILLMAN, R. *Poetry into Song: Performance and analysis of lieder*. New York: Oxford University Press. 1997.

TATIT, Luiz. *O Século da Canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TARLING, Judy. *The Weapons of Rhetoric: a guide for musicians and audiences*. United Kingdom: Corda Music Publications, 2005.

TOMÁS, Lia. *Música e Filosofia: Estética musical*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2005.

TOSI, Pierfrancesco. *Opinioni de' Cantori Antichi, e Moderni o Sieno Osservazioni Sopra il Canto Figurato*. Lelio dalla Volpe: Bologna, 1723.

VALENTE, Heloísa de Araújo Duarte. *Os Cantos da Voz: entre o ruído e o silêncio*. São Paulo: Annablume, 1999.

VALENTE, Heloisa; COLI, Juliana (Org.). *Entre gritos e sussurros – os sortilégios da voz cantada*. São Paulo: Letra e Voz, 2013.

VASCONCELOS, Emerson Adriano Gomes. *Magdalena Lébeis e o registro sistemático de um processo pedagógico: Resgate Histórico e Análises Iniciais*. Dissertação de Mestrado da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo 2012.

VASSALO, Márcio. *Mário Quintana*. São Paulo: Moderna, 2005.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

YOKOZAWA, Solange Fiuza Cardoso. *A memória lírica de Mário Quintana*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2006.

ANEXO 1

MANUSCRITOS ORIGINAIS

MANUSCRITO 1

FRANCISCO MIGNONE
(1962)

POEMA DAS 5 CANÇÕES

dedicado a Magdalena Lebeis

VERSOS DE

MÁRIO QUINTANA

MÚSICA DE

FRANCISCO MIGNONE

- a) Canção de Garoa
- b) Canção da ruazinha desconhecida
- c) Canção de baú
- d) Canção para uma Valsa lenta
- e) Canção do vento e da chuva

Versos
de
Mario Quintana

a Magdalena Lebeis

FRANCISCO MIGNONE
(1962)

Canção de Garoa

Moderato (♩=72)

p *sem ligado*

Musical notation for the piano introduction, featuring a treble and bass clef with a 2/4 time signature. The melody is marked with a piano (*p*) dynamic and includes a slur over the first two measures and a triplet of eighth notes in the third measure.

pp (*10*)

Musical notation for the piano accompaniment, featuring a treble and bass clef. It includes a piano (*pp*) dynamic and a marking of *10* in the first measure. The accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the treble.

CANTO

p

leve

Musical notation for the vocal line, featuring a treble clef and a 2/4 time signature. The melody is marked with a piano (*p*) dynamic and includes a slur over the first two measures and a triplet of eighth notes in the third measure. The word *leve* is written above the final measure.

Em cima do meu te-lhado, Diru-lin lu-lin lu-

CANTO

ppp

sempre leve e com pedal

Musical notation for the vocal line, featuring a treble clef and a 2/4 time signature. The melody is marked with a pianissimo (*ppp*) dynamic and includes a slur over the first two measures and a triplet of eighth notes in the third measure. The instruction *sempre leve e com pedal* is written below the first measure.

lin, Um anjo, todo mo-lhado, So-luçã no seu flau-

tim. *So-luza no seu flau-tim. O re lozo vai bater: As*

8^{va}
pp non legato

(declamado)
molas ranguem sem fim. O re-trato na pa-re-de Fica olhando para

p sempre
(Etouffée)

nim.
1^o TEMPO
delicado

Canto
chove sem saber por quê. E tudo foi sempre assim! Pa-rece que vou so-

ppp tocar muito ligado e com indiferença

dim. mas sem retardar.. *apagado, mas sempre em tempo*

fren: *pp* *ppp*
 Piru-lin lu-lin lu-lin. Piru-lin lu-lin lu-

m. loq.
 3 3 3 3 3 3

deixar os dois pedais sempre presos.

lin.

pppp *aragadissimo*

pp

Tirar os pedais

Ped.

CANÇÃO DA RUAZINHA DESCONHECIDA

MODERATO ($\text{♩} = \text{de } 76 \text{ a } 80$)

p *com aflição* *cresc* *allargando* (*muito curta*)

Rua-zinha que eu conheço apenas da esquina onde ela prim-

p *cresc.* *all. col canto*

a tempo *f* *crescendo* *poco allargando*

fia Ruazimba perdida, per-di-da. Ruazimba onde Maria

crescendo *poco allargando col canto*

poco allargando

fia Ruazimba em que eu penso às vezes Como quem pensa numa ou-tra

poco allargando

MAIS DEVAGAR (♩ = 63 a 66) com expansão, sem guitar!

(rit)

Vi-da. E para on-de hei de mudar-me, um dia, Quando

I^o TEMPO

tudo estiver per-di-do.. Ruazimba da quieta

vi-da... Tristonka... Tristonka Rua-zinha onde Marta

pp *C.*
Ped.

fi-a e onde Mari-a, na janela so-nha.

CANÇÃO DE BAÚ

Movimentado e fluente
(♩=72 a 76)

mp (*fließend*)
dim.
restez um peu

CANTO

a tempo

p

Sempre-vi-va... Sempre-morta... Pobre flor que não te-se in-

p cantando

fância! É que a gente, às vezes, Pensa-ti-vo encontra Nos ba-

ús das asso-zí-nhas mortas.. Uma espe- ran-ça que um dia eu

ti-re, Flor sem per- fu-me, Bem assim que foi: Sempre- morta... Sempre

viva. No meio da vida ca- in e fi- cam!

ppp *mf* *pp*

ben ligados

m-d. *mes.* *8.º BATT.*

CANÇÃO PARA UMA VALSA LENTA

TEMPO DE VALSA (♩ = 126)

First system of piano introduction. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by a half note A4-B4. The bass line starts with a quarter note G2, followed by a half note A2-B2.

Second system of piano introduction. Treble clef. The melody continues with a quarter note C5, followed by a half note D5-E5. The bass line has a quarter note C3, followed by a half note D3-E3. A fingering 'mes' is written above the treble staff. The system ends with a fingering '4 5 1' above the treble staff.

Third system of piano introduction. Treble clef. The melody continues with a quarter note F#5, followed by a half note G5-A5. The bass line has a quarter note F#3, followed by a half note G3-A3. Dynamics include 'p' and 'f'.

CANTO

First system of vocal introduction and accompaniment. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. The vocal line begins with the lyrics 'Minha vi-da não foi um ro-man-#ce.. Nunca ti-ve até'. The piano accompaniment starts with a quarter note G4, followed by a half note A4-B4. Dynamics include 'p' and 'f'.

Second system of vocal introduction and accompaniment. Treble clef. The vocal line continues with the lyrics 'bo-je um se-grê-do. Se me a-mas, não di-gas, que'. The piano accompaniment continues with a quarter note G4, followed by a half note A4-B4. Dynamics include 'p' and 'f'. A fingering '3' is written below the bass staff.

atempo I:

morro de surpresa... de encanto # e de mê - do.. Minha vi-da não

foi um ro- man- ce, Minha vi- da passou por passar. Se não

a- mas, não fim- jas, que vivo Esperando um amor para a-

mar. Minha

Repete de 5 depois segue

Vice

vi-da não foi um ro-man-ce... Po bre vida.. que passou sem en-

rê- do.. Glória a ti que me enches a vi-da de sur-

MAIS DEVAGAR e PF
 pré-sa, de en-can-to, e de mê-do! Minha vi-da não
 col canto

foi um ro-man-ce... Ai de mim... já se ia a-ca-bar!

p (sem guitar) *Ainda mais devagar*

Po-bre vi - da que tô da de-pen - de de um sor-

riso... de um gesto... um o - lhar.

col canto *Retomando o I° Tempo*

pp *tocar suavemente e sem rigor de tempo*

PIANO

p *pouco retarda.*

Canção do Vento e da Chuva

Vivo (♩ = 176) *molto ritmato* *cresc. e affettato*

Handwritten musical score for the piano introduction. It features a treble and bass clef with a 2/4 time signature. The music is marked with a forte 'f' dynamic and includes a '7' chord symbol. Pedal markings are present: 'PEDAL PRESO ATÉ...' and 'Aqui. *'. A handwritten note above the staff reads 'cresc. e affettato'.

CANTO

Handwritten musical score for the vocal and piano accompaniment. The vocal line is in a soprano clef with lyrics: 'Dança.'. The piano accompaniment includes a treble and bass clef. It features a '15' chord symbol, a '8ª' (octave) marking, and a 'Ped.' marking. The tempo is marked 'ALEGRE (♩ = 138)'. Performance instructions include 'secco (sem pedal)' and 'staccatissimo'. A star symbol and '8ª BASSA' are also present.

Handwritten musical score for the second part of the vocal and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: 'Velha. Dança. Dança. Põe um pé. Põe outro pé. Mais de pressa. Mais de pressa. Põe mais'. The piano accompaniment is in a bass clef with a 'f' dynamic marking and '8ª Bassa' marking.

Handwritten musical score for the third part of the vocal and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: 'Pé. Pé. Pé. Dança. Velha. Dança. Dança. Põe um pé. Põe outro pé. Mais de pressa. Mais de...'. The piano accompaniment is in a bass clef with an '8ª' marking.

pressa. Põe mais Pé. Pé. Pé! Upa. Salta. Pula. Agacha. Mete o pé e mete as-

(flautim)
loco (fugato)

8^{va} Bassa

8^{va} sento. Upa. Salta. Pula. Agacha. Mete o pé e me-te as-sento. Que o

ligado

5 3 5 3

velho agita, fre-nê-ti-co, O seu chico-te de vento Que o velho agita, frenético, O

f pp f pp f pp f pp

rodopiante, NÃO MARTELLATO

5 5 5 5

seu chico-te de vento

pp f

MAIS DEVAGAR

Mam-

presto volante

(♩ = 88 a 80)

sinho agora... mansinho a-te de todo ca-i-res... Que o

pp (lids avec la pedale) resvalando

AINDA MAIS DEVAGAR

Velho dorme de velho. Sob os arcos do ARCO -

ppp

Tocar a esquerda com a palma da mão

Ped. Pressão até o fim 8^{va} BAVA

pp

us.

Tast. pretas glissando

Black-keys

glissando

ppp *

autor e copista.
Rio de Janeiro
8-9-1962

MANUSCRITO 2

○

Poema das cinco canções
(1963)

Musica de Francisco Mignone

Versos de Mario Quintana

Maria Quintana
1966

I - canção de garoa

II - canção de baú

III - canção da rua zinha desconhecida

IV - canção para uma valsa lenta

V - canção do vento e da chuva

- 1 -

Canção de garoa (1963)

Versos de
Mario Quintana

Música de
Francisco Mignone

Moderato
(♩ = 72)

p. bem ligado

ppp

p

ppp

leve

ppp

sem bre leve e sem pedal

Em ci - ma do meu te - lhado, Di - rin - lu - rin - lu -

Um an - jo, te - do mo - lhado, so - lu - ca no pa - ra - ísu -

dim. mas sem retardar *ppp* *apagado, mas sempre em tempo* *ppp*

tr. *Peru - lin lu - lin - lu - lin Peru - lin - lu - lin - lu -*

lim. *ppp. apagadissimo* *ppp* *ppp* *Ped.* *C*

Canção de baú

Movimentado
pleno como
uma dança
(♩ = de 72 a 76)

Handwritten musical notation for the piano introduction. It consists of two staves (treble and bass clef) in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music is in 3/4 time and features a rhythmic melody with eighth and sixteenth notes, accented with 'mf'.

Handwritten musical notation for the first line of the song. The vocal line is on a single staff with lyrics: "Sempre vi-va... sempre morta... pobre flor que não teve in-". The piano accompaniment is on two staves. The tempo is marked "p. a tempo" and the dynamics are "p" (piano). The music changes from 3/4 to 4/4 and then to 3/4 time.

Handwritten musical notation for the second line of the song. The vocal line has lyrics: "fância! É que a gen-te as ve-zes, pensa... tiro encontra nos ba-". The piano accompaniment continues on two staves. The dynamics are "p" and the tempo is "p. cantando". The music is in 4/4 time.

Handwritten musical notation for the third line of the song. The vocal line has lyrics: "ús das avo-zas... mortas... Uma espe-rança. Que um dia eu". The piano accompaniment is on two staves. The dynamics are "p" and the tempo is "p. cantando". The music is in 4/4 time.

The image shows a handwritten musical score on page 5, numbered 232. It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Portuguese. The score is divided into three systems. The first system includes the lyrics: "Li-ve. Flor sem perfu-me, bem assim que fo-i: Sem-pre mor-ta... sempre". The second system includes: "ari-on... No meio da vida ca-lu e fi-vel!". The piano part includes dynamic markings such as *pp*, *p*, and *ppp*. The score concludes with a double bar line and some final piano notes.

Li-ve. Flor sem perfu-me, bem assim que fo-i: Sem-pre mor-ta... sempre

ari-on... No meio da vida ca-lu e fi-vel!

de mudar-me, um di-⁵ Quando tudo estiver perdido...

Rua-zinha de queta vida... Raistonha... Rua-

tonha Rua-zinha onde Marta li-a e onde Maria na janela

pp monótono e ligado

mf *ac* *pp*

...aqui*

Canção para uma Valsa lenta

Tempo de valsa
(♩ = 112 a 126)

The musical score is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). It consists of four systems of piano accompaniment and vocal lines. The piano part includes various dynamics such as *p* (piano) and *f* (forte), and includes fingerings and articulation marks. The vocal line includes the following lyrics:

Minha vi-da não
cedendo
foi um no-ssor
ma-ã ce-ru-va ti-
nã-ã ho-je um se-que-

dn. Se me a- mas não di- -gas, que

1º Teclado
 morru de pulpeira... de encrato e de mé- do... Ninka vi- da não

1º Tempo

foi um xo- man Ninka vi- da passei por passar

Se não a- mas não fin- -jas, que vive esperando

T. ...

um amor - para a mar.

The first system of music features a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower staff. The vocal line begins with a triplet of eighth notes. The piano accompaniment includes a bass line with a triplet of eighth notes and a treble line with chords and moving lines. The key signature has one sharp (F#).

The second system continues the musical piece. The vocal line has a rest followed by a melodic phrase. The piano accompaniment features a steady bass line and a treble line with chords and moving lines. The key signature remains one sharp (F#).

The third system shows the vocal line with a melodic phrase. The piano accompaniment continues with a bass line and a treble line with chords and moving lines. The key signature remains one sharp (F#).

Minha vi - da não foi um co - loman.

cedendo

The fourth system concludes the page. The vocal line has a melodic phrase. The piano accompaniment features a bass line and a treble line with chords and moving lines. The key signature remains one sharp (F#).

Pobre an-da
 que passou sem en-rê-do... Glória a ti

o tempo

que me enclusa vi-da de pur-ri-za fê-lo en-
col canto

MAIS DE VAGAR
 can-to, #ê de mê-do! Unha vi-da não foi um so-

Si de
 timan mim! fa-se-ia a-ca-bar!

- 12 -

p
Pobre vi - da que toda de - pen - de de um sor -

rit
ri - so ... de um gesto um r - lhar
col canto
pp
tocar suavemente e sem ruído
de flauta
(com bossa)

- 13 -

The first system of music is written on a grand staff. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music consists of several measures with notes, rests, and slurs. There are some markings that look like 'p' and 'p' in the first and second measures of the upper staff.

The second system of music is written on a grand staff. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The music includes a 'poco rit.' marking. There is a fermata over a note in the upper staff. The system ends with a double bar line and a fermata.

A series of empty musical staves, indicating the end of the page's musical content.

22-14-

lanção do vento e da chuva

vivo (♩ = 116)

multo ritrattu  *cresc. e affrettando*



First system of musical notation. It consists of a piano staff (treble and bass clefs) and a vocal staff (treble clef). The piano part starts with a forte (F) dynamic and includes a pedaling instruction (Ped.). The vocal part begins with the lyrics "poco ate-". The system concludes with a repeat sign and a first ending bracket labeled (A).



Second system of musical notation. It continues the piano and vocal parts. The piano part features a long melodic line with fingering numbers (5, 4, 3, 2, 1) and a glissando instruction (gliss sf). The vocal part continues with the lyrics "aqui *".



Third system of musical notation. The piano part has a section marked "Calmato" with a hairpin symbol. The vocal part continues with the lyrics "Dança, Vella, Dança, Dança, Põe um".



Fourth system of musical notation. The piano part includes a section marked "8ª baixa". The vocal part continues with the lyrics "pé. Põe outro pé. Mais de-pressa, Mais de-pressa. Põe mais pé. pé".

seu chi-co-te de vento. Que o ve-lho capi-ta, fre-

The first system of music features a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The vocal line has a melodic phrase with a five-finger slur (5) over the notes. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. Pedal markings and an asterisk are present below the piano part.

nelice. O seu chi-co-te de vento Mais vivo

The second system continues the musical piece. The vocal line includes a triplet of eighth notes and another five-finger slur (5). The piano accompaniment features a dynamic marking of 'f' and a 'Ped.' marking. A 'Mais vivo' instruction is written above the piano part.

Bem mais devagar Man-

The third system shows a change in tempo and dynamics. The vocal line has a 'Bem mais devagar' instruction. The piano accompaniment includes a dynamic marking of 'sf' and a 'p' marking. The time signature changes to 3/4.

(J = de 80 a 88) sinha agora... mansinho até de todo cai-res... que o

pp muito ligado e respirando

The fourth system is marked with a tempo range '(J = de 80 a 88)'. The vocal line includes the lyrics 'sinha agora... mansinho até de todo cai-res... que o'. The piano accompaniment is marked 'pp' and 'muito ligado e respirando'. The time signature is 3/4.

ANEXO 2

EDIÇÃO DO MANUSCRITO 1

a Magdalena Lebeis

Mario Quintana

Canção de garoa

Francisco Mignone (1962)

Moderato ♩ = 72

p bem ligado

pp (C.)

6 *p* Em ci-ma do meu te-lha-do, Pi-ru

11 lin lu lin lu - lin, um an-jo to-do mo-lha-do so -
leve *ppp* sempre leve e sem pedal

15 lu-ça no seu flau - tim so - lu - ça no seu flau-tim. O re-

ppp non legato

20 *declamado*

ló-gio vai ba- ter:___As mo-las ran-gem sem fim. O re-tra-to na pa - re-de

p sempre (*étouffée*)

27 *v* 3

fi - ca o - lhan-do pa - ra mim.

I tempo *delicado*

30 *p*

E

4

33

cho-ve sem sa - ber por - que. E tu-do foi sem-pre as-sim! Pa - re-ce que vou so -

ppp tocar muito ligado e com indiferença

38

dim. mas sem retardar. *pp* *apagado, mas sempre em tempo* *ppp*

frer: Pi-ru-lin lu-lin lu - lin. Pi-ru - lin lu-lin lu -

m. esq.

42

lin.

lin.

pppp apagadíssimo

tirar os pedais Ped. *

Canção de Baú

Mário Quintana

Francisco Mignone

Movimentado e fluente ♩ = 72 a 76

A tempo

p Sem-pre vi - va. Sem-pre

mp (*fließend*) *dim.* *restez un peu*

p *cantando*

6 mor-ta. Po-bre flor que não te-ve in - fân - cia! E que a gen - te, às ve - zes, pen-sa

11 ti vo en-con-tra Nos ba - ús das a-vo-zi-nhas mor - tas... U ma es-pe - ran-ça que um di-a eu

15 3

ti - ve, Flor sem per - fu - me, bem assim que foi: Sem pre mor ta.. Sem pre

19

vi - va. No mei - o da vi - da ca - iu e fi -

21

cou!

ppp
bem ligado

mf *pp*

f

Canção da Ruazinha Desconhecida

Mário Quintana

Francisco Mignone (1962)

Moderato ♩ = 76 a 80

p com aflição *cresc.* *allargando* (muito curta)

Rua - zinha que eu conheço ape nas Daesquina on de e-laprin-ci

p *cresc.* *all. col canto*

5 *cresc.* *pouco alargando*

pi - a Rua - zinha per di-da, per - di-da. Rua - zinha on-de Mar ta fi - a Rua

p *cresc.* *pouco alargando col canto*

10 *pouco alargando*

zi-nha em que eu pen-soàs vezes co mo quem pen sa nu ma outra vi da. E pa-ra on-de

15

I Tempo

hei de mu-dar-me, um di - a, Quan do tu do es ti-ver per-di- do...

19

p

Rua - zi-nha da quie ta vi da... Tris-to nha... Tris-to nha... Rua -

24

zi-nha on-de Mar-ta fi - a e on-de Ma-ri a, najane la so - nha.

pp IC.

mf

pp

Ped. *

Canção para Uma Valsa Lenta

Mário Quintana

Francisco Mignone

Tempo de Valsa ♩ = 126

Mi-nha vi - da não foi um ro-man - ce... Nun-ca ti - ve a-té

2 22

ho - je um se - gre - do. Se me a - mas, não di -

d.
esq.

28

gas, que mor-ro de sur-pre-sa e de en-can-to e de me -

32 **A tempo I**

do. Mi-nha vi - da não foi um ro - mân - ce, Mi-nha

3

37 3

vi - da pas - sou por pas - sar. Se não a - -

42

mas, não fin - - jas que vi - vo es - pe - ran - do

46 repete do §
depois segue ◊

um a - mor pa - ra a - mar.

49 ◊

Mi-nha vi - da não foi um ro - mân - ce... Po-bre

4 54

vi - da... que pas-sou sem en - rê - - do... Gló-ria a ti

d.

esq.

59

que me en-ches a vi - da De sur- pre - sa, de en- can - to, e de

3

3

64

Mais devagar
pp

me - - do! Mi-nha vi - da não foi um ro - mân -

3

69

p (sem gritar)

ce... ai de mim... Já se ia a - ca - bar! Po-bre

d.

esq.

74

vi - - da que to-da de pen - de de um sor - ri-so de um

col canto

79

ges- to... um o- lhar.

Retornar ao tempo I

pp

Tocar suavemente e sem rigor de tempo pp

1 1 2 3

85

5 3 1 3 1 4 3

91

95

5 2

Canção do Vento e da Chuva

Mário Quintana

Francisco Mignone

Vivo ♩ = 176

Molto ritmato *cresc. e affrettando*
f
 Ped. *

f Ped. 15 *sff* *gliss.* **Alegre** ♩ = 138 *seco (senza pedale)* *staccatissimo* **mf** 8^{va} *

12
 Ve-lha. Dan-ça. Dan-ça. Põe um pé. Põe ou-tro pé. Mais de - pres-sa. Mais de - pres-sa. Põe mais
f (8)

18
 pé. Pé. Pé. Dan-ça. Ve-lha. Dan-ça. Dan-ça. Põe um pé. Põe ou tro pé. Mais de-
f (8)

2

24

pres-sa. Mais de - pres-sa. Põe mais pé. Pé. Pé! U - pa. Sal - ta. Pu - la. A - ga - cha. Me - te o

(flautin)

poco (fugato)

8va-----

⑧-----1

30

pé e me-te as-sen-to. U - pa. Sal - ta. Pu - la. A - ga - cha. Me - te o pé e me-te as-cen - to. Que o

⑧-----1

ligado

36

ve-lho a-gi-ta fre - né-ti co, o seu chi-co-te de ven-to. Que o ve-lho a-gi-ta fre - né-ti co, o

f *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f*

pp

rodopiante, não "martellato"

42

seu chi-co-te de ven - to

Mais devaga *p* Man

pp *f* *sf* *p*

Presto volante

ANEXO 3

ICONOGRAFIAS

Em visita à Maria Josephina Mignone



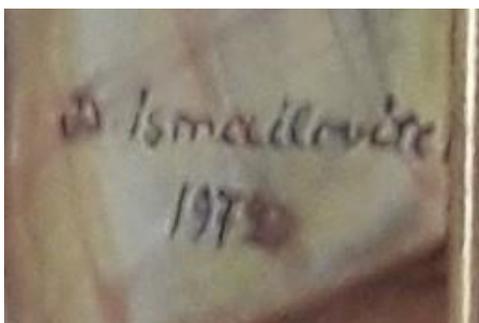
Na sala do apartamento de Maria Josephina em Copacabana. O piano é o mesmo desde a época em que foi casada com Francisco Mignone. Ao fundo, quadro do *Duo Mignone*.



Agda Yumy e Maria Josephina.



Quadro de Mignone pintado por Dimitri Ismailovitch. Assinatura em destaque.





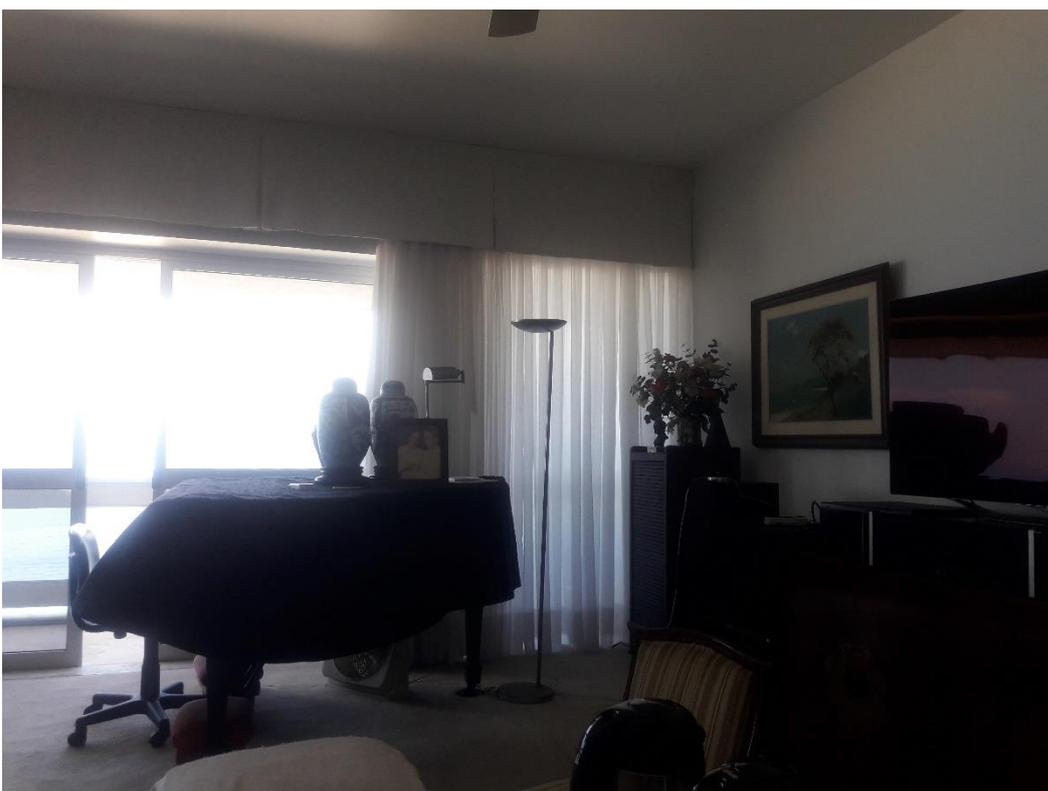
A pianista Eliara Purgina, Maria Josephina e eu.



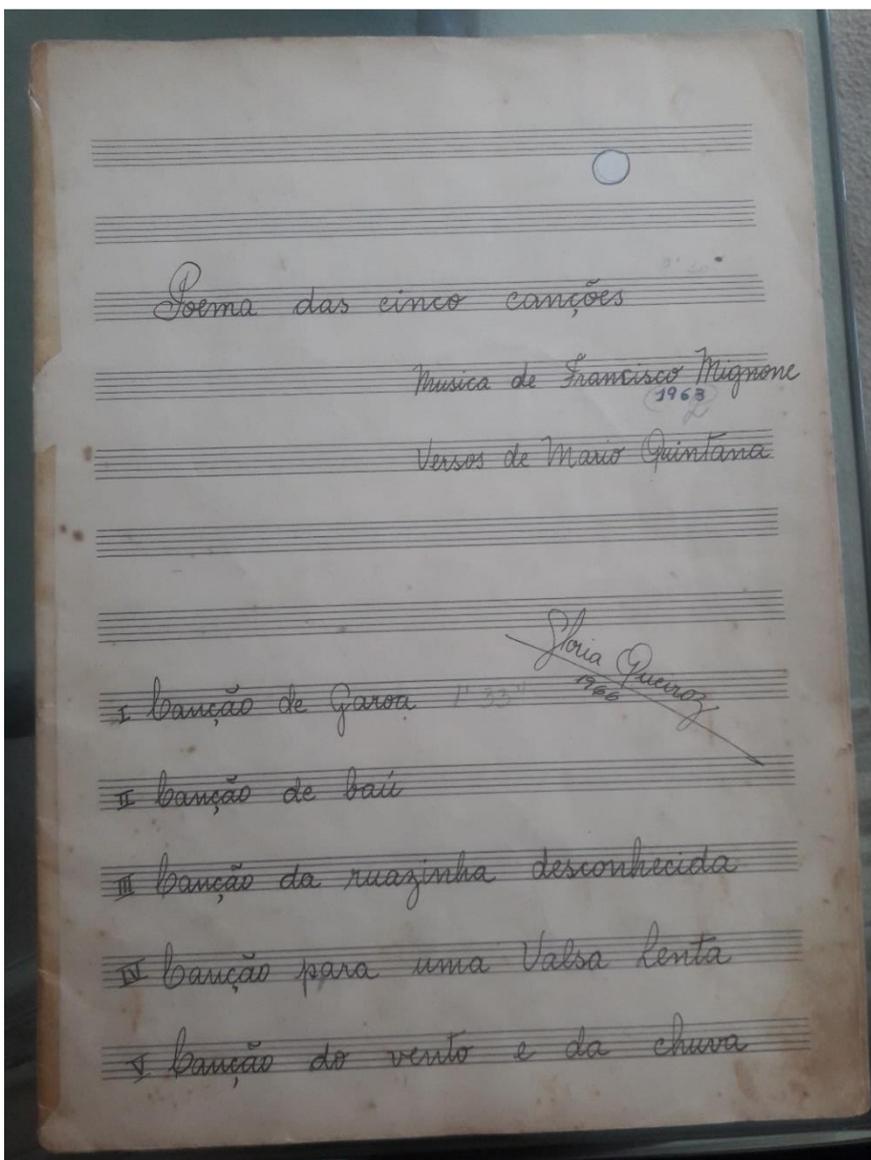
Glória Queiroz e Ítalo, seu esposo, em seu apartamento na praia do Leblon.



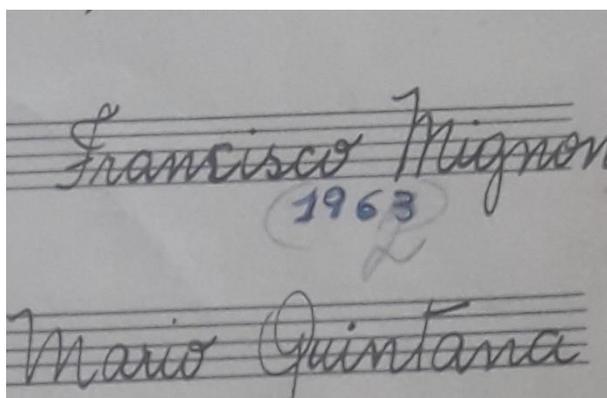
Eu e Glória Queiroz.



Sala do apartamento de Glória Queiroz. O piano foi testado e escolhido para compra, por Francisco Mignone.



Manuscrito de Poema das Cinco Canções usado por Glória Queirós em 1966. Observe a divergência de data na feitura do ciclo, a qual está corrigida em lápis.



Detalhe da correção de data no manuscrito de Glória Queirós. Seleção iconográfica do livro *Cartas de Amor* de Maria Josephina Mignone⁷¹.

⁷¹ Usadas com permissão da mesma para fins acadêmicos.

FAMILIARES E AMIGOS



Pais de Francisco Mignone, Virgínia e Alfério Mignone 1929



Alfério Mignone 1945



Alfério Mignone, Filomena Mignone, Virgínia Mignone, Domingos Mignone.



Família Mignone: Francisco, Virgínia, Arminda, Alfério, Filomena, Domingos e Guilherme Mignone - 1909



Francisco Mignone e Liddy Chiaffarelli Mignone



Domingos e Francisco Mignone (primeiro e segundo sentados da esquerda para a direita) - Palestra Itália.



Guilherme Mignone, Alfério Mignone, Francisco Paulo Mignone e Renato Mignone



Francisco Mignone, Alfério Mignone e Armando Belardi



Regina Normanha, Mário Cenni, Edgar Normanha, Guilherme Mignone Gordo, Vania Mignone Gordo, Olga Normanha, Francisco Mignone, Maria Josephina Mignone, Lígia Mignone Gripp, Anete Rubin, Ismael Gripp.



Maria Josephina Mignone, Lauro Gomes e Lais Souza Brasil



Helena Lorenzo Fernandez, Maria Josephina Mignone e Myrian Dauelsberg e Francisco Mignone

Sula Jaffé, Maria Josephina Mignone e Francisco Mignone





Francisco Mignone, Magdalena Tagliafero e Maria Josephina Mignone



Francisco Mignone, Maria Josephina Mignone e Guiomar Novaes.



Francisco Mignone e Arminda Villa-Lobos



Maria Helena Elias, Juliana Wagner, Eurico Nogueira França, IvyImprota França Francisco Mignone e Maria Josephina Mignone



Ester Azulay, Ruben Azulay, David Wainstok, Francisco Mignone, Maria Josephina e Enea Wainstok



Bidu Sayão e Francisco Mignone



Maria Lúcia Godoy, Francisco Mignone e Maria Josephina Mignone



Maria Josephina Mignone e Waldemar Henrique



Oscar Lorenzo Fernandes e Francisco Mignone



Francisco Mignone, Arnaldo Estrella e Glória Queiroz

Francisco Mignone em apresentações



Francisco Mignone se preparando para a gravação do filme "bonequinha de Seda"- 1938



As mãos de Francisco Mignone



Francisco Mignone no salão Leopoldo Miguez - 1938



Francisco Mignone regendo a orquestra do Teatro Municipal de São Paulo 1949



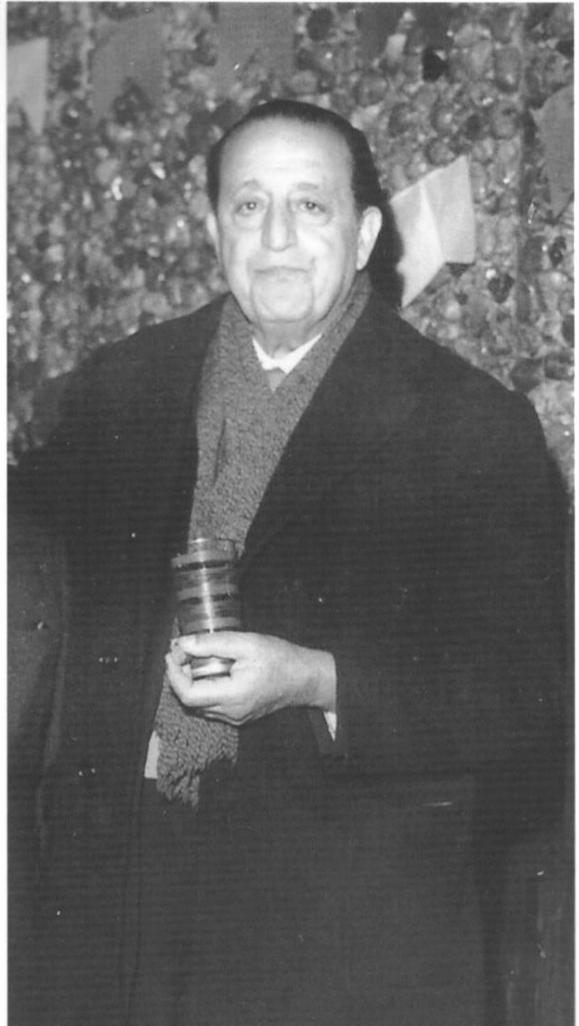
Francisco Mignone na récita de sua ópera "O Contratador de Diamantes". Teatro Municipal do Rio de Janeiro - 1956



Francisco Mignone e Glória Queiroz

Fotos de Francisco Mignone







Duo Mignone







Fotos retiradas da Internet:



<http://www.melomanos.com/lamusica/compositores/francisco-mignone/>
<http://www.melomanos.com/lamusica/compositores/francisco-mignone/>



<http://musicaclassicabrasileira.com.br/mesmignone.html>



<http://www.uai.com.br/app/noticia/musica/2017/04/18/noticias-musica,205289/concerto-apresenta-pecas-ineditas-do-compositor->



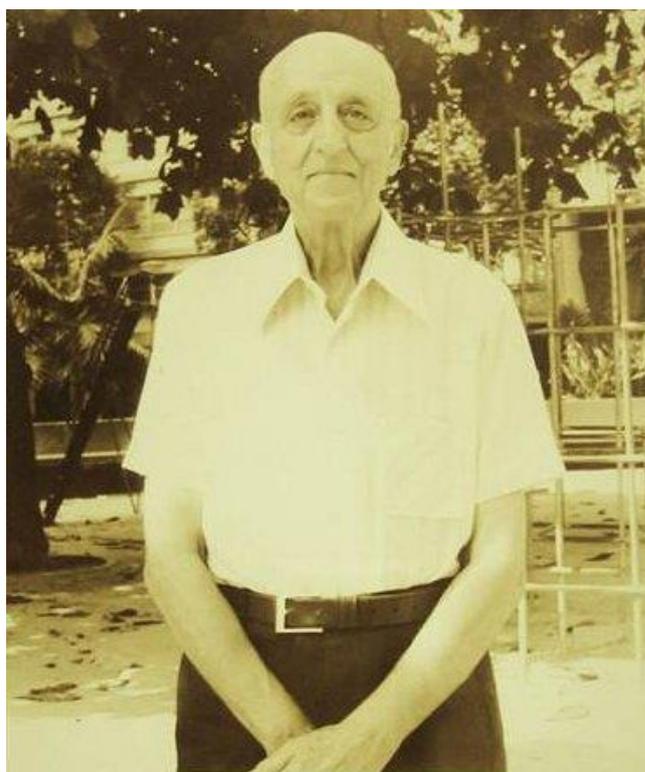
<http://www.ufrgs.br/gppi/es/node/67>



http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-721448032-francisco-mignone-12-valsas-de-esquina-joias-musicais-15001-_JM



<https://www.discogs.com/artist/934611-Francisco-Mignone>



<http://jornalggn.com.br/blog/luisnassif/francisco-mignone>





Aloysio de Alencar Pinto, Francisco Mignone, Irany Leme, Camargo Guarnieri e Guilherme de Figueiredo
<http://www.institutopianobrasileiro.com.br/images/view/14>



<http://www.institutopianobrasileiro.com.br/imagens/page:13>



Francisco Mignone e Maria Josephina Mignone

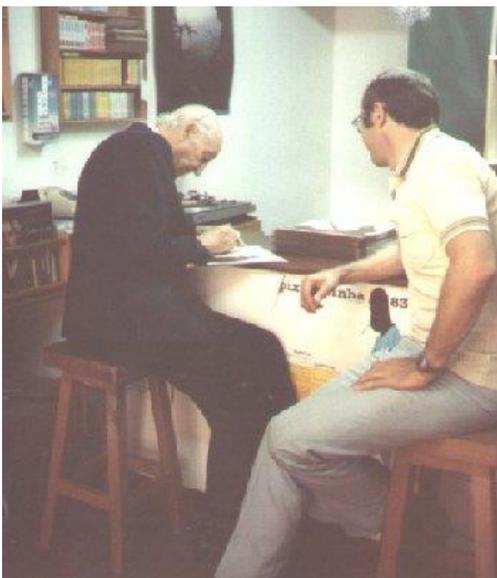
<https://www.annaramalho.com.br/viuva-do-maestro-francisco-mignone-faz-concerto-em-sua-homenagem-no-bndes/#prettyPhoto>



<https://oglobo.globo.com/cultura/musica/partituras-raras-de-francisco-mignone-sao-achadas-em-saco-de-lixo-21344714>



Primeiros compassos de "Apanhei-te, meu fagotinho!" no manuscrito de Mignone
<https://www.haryschweizer.com.br/Fagotistas/tributo.htm>



Francisco Mignone autografa, em julho de 1983, o LP de suas 16 valsas para fagote solo, na interpretação-lançamento de Noël Devos, ocorrida na loja Disco Center, em Brasília.
<https://www.haryschweizer.com.br/Fagotistas/tributo.htm>



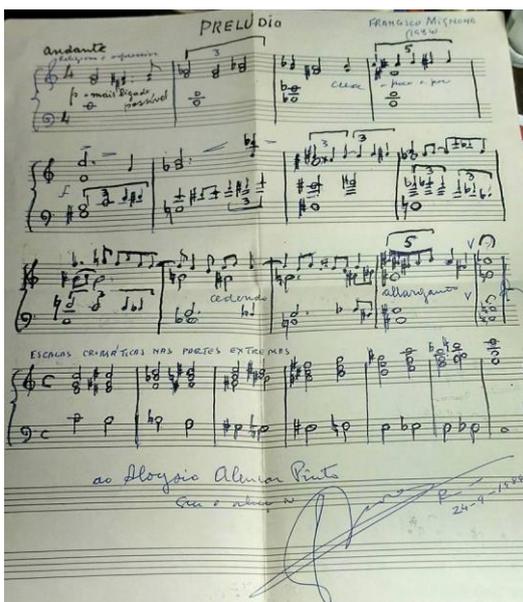
Mignone dedica um LP de suas valsas a Hary Schweizer
<https://www.haryschweizer.com.br/Fagotistas/tributo.htm>



<https://alchetron.com/Francisco-Mignone-1310358-W>



Liddy Chiaffarelli Mignone
<http://palcosepaginas.blogspot.com.br/>



<http://www.institutopianobrasileiro.com.br/images/view/429>

Francisco Mignone aparece como pianista, tocando quartetos de Mozart, Beethoven e Schumann, juntamente com Leonidas Auri (violino), Jeremias Wachitz (viola), e Mario Camerini (violoncelo).

http://www.institutopianobrasileiro.com.br/post/visualizar/4o_Relatorio_do_Instituto_Piano_Brasileiro_Fevereiro_de_2016



CONCERTO
DO
CONJUNTO DE CÂMARA
DA
CULTURA ARTÍSTICA

142.º SARAU

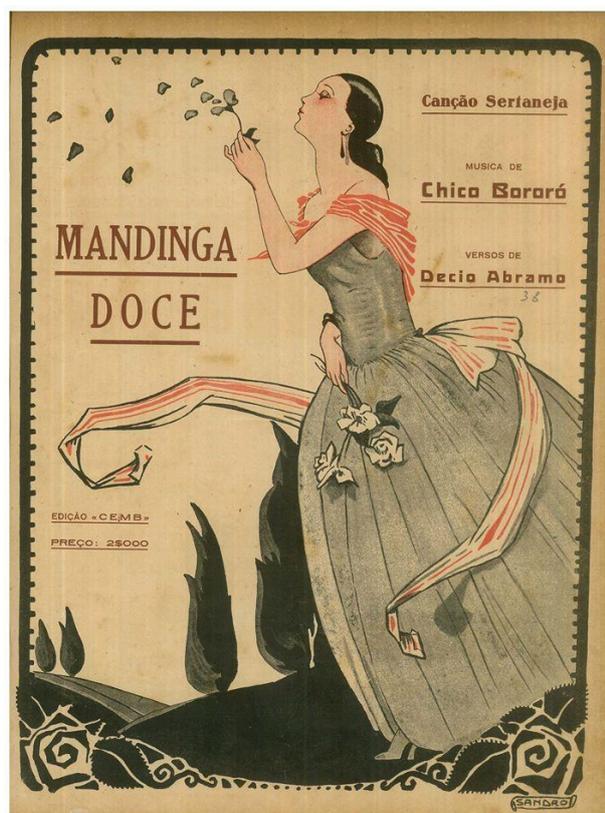


CULTURA
ARTÍSTICA

Sexta-feira, 21 de Maio
de 1943, às 20,45 horas

TEATRO MUNICIPAL

http://www.institutopianobrasileiro.com.br/post/visualizar/7o_e_8o_Relatorios_do_Instituto_Piano_Brasileiro_maio_e_junho_de_2016



http://www.institutopianobrasileiro.com.br/post/visualizar/2o_Relatorio_do_Instituto_Piano_Brasileiro_Dezembro_de_2015



Francisco Mignone, Arnaldo Estrella e pessoa não-identificada
<http://www.institutopianobrasileiro.com.br/images/view/681>



<http://www.institutopianobrasileiro.com.br/images/view/320>



<https://vejario.abril.com.br/blog/solta-o-som/o-brasil-de-francisco-mignone/>



<http://www.institutopianobrasileiro.com.br/images/view/1200>



<http://www.abmusica.org.br/academico.php?n=rfrancisco-mignone&id=863>



Alice Ribeiro e Francisco Mignone, durante o 2.º Concerto Oficial da Escola Nacional de Música.

Alice Ribeiro e Francisco Mignone

<http://www.institutopianobrasileiro.com.br/images/view/267>



Ex.3 – Maria Sylvia e Francisco Mignone em recital na Escola Nacional de Música em 15 de agosto de 1944 (Foto cedida pela Academia Brasileira de Música).

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992012000200015



<http://www.institutopianobrasileiro.com.br/images/view/72>



<https://soniapolinario.wixsite.com/sonia/single-post/2017/03/25/Cartas-de-amor-do-casal-Mignone-se-tornam-livro-romântico>



Juri e vencedores do Concurso Chopin - Vicky Adler, Sônia Goulart, Homero de Magalhães, Mignone, Oriano de Almeida e outros, <http://www.institutopianobrasileiro.com.br/images/view/670>



Francisco Mignone e Maria Josephina Mignone (Duo Mignone)
<http://www.institutopianobrasileiro.com.br/images/view/530>

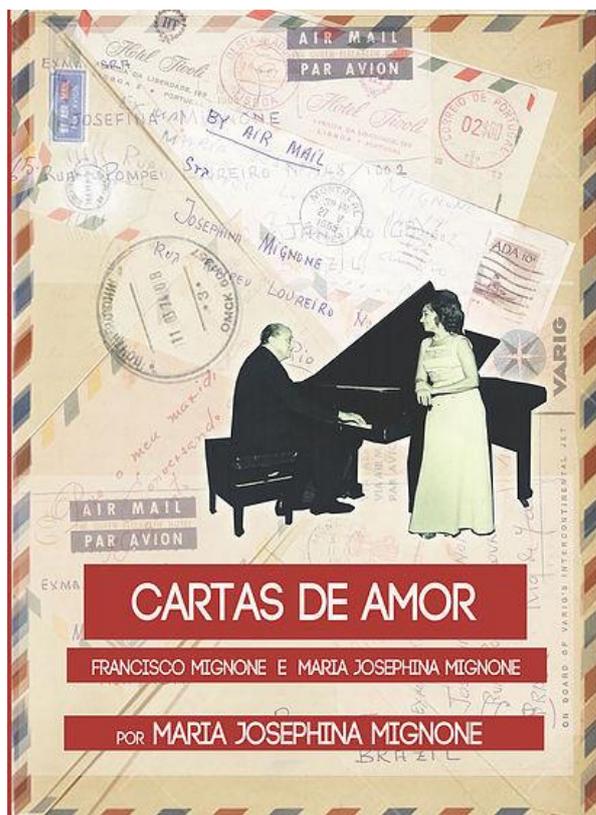


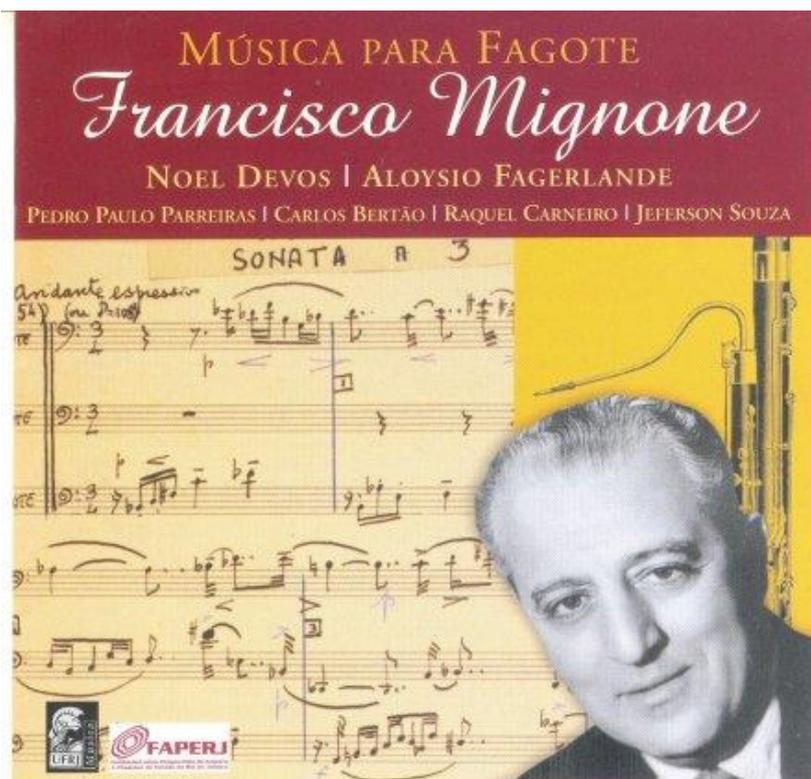
Maria Josephina e Francisco Mignone (LP Homenagem a Ernesto Nazareth) 1984
<http://www.institutopianobrasileiro.com.br/images/view/529>





<https://soniapolinario.wixsite.com/sonia/single-post/2017/03/25/Cartas-de-amor-do-casal-Mignone-se-tornam-livro-romântico>





https://www.haryschweizer.com.br/CD_foco/cd_foco_mignone_fagote.htm

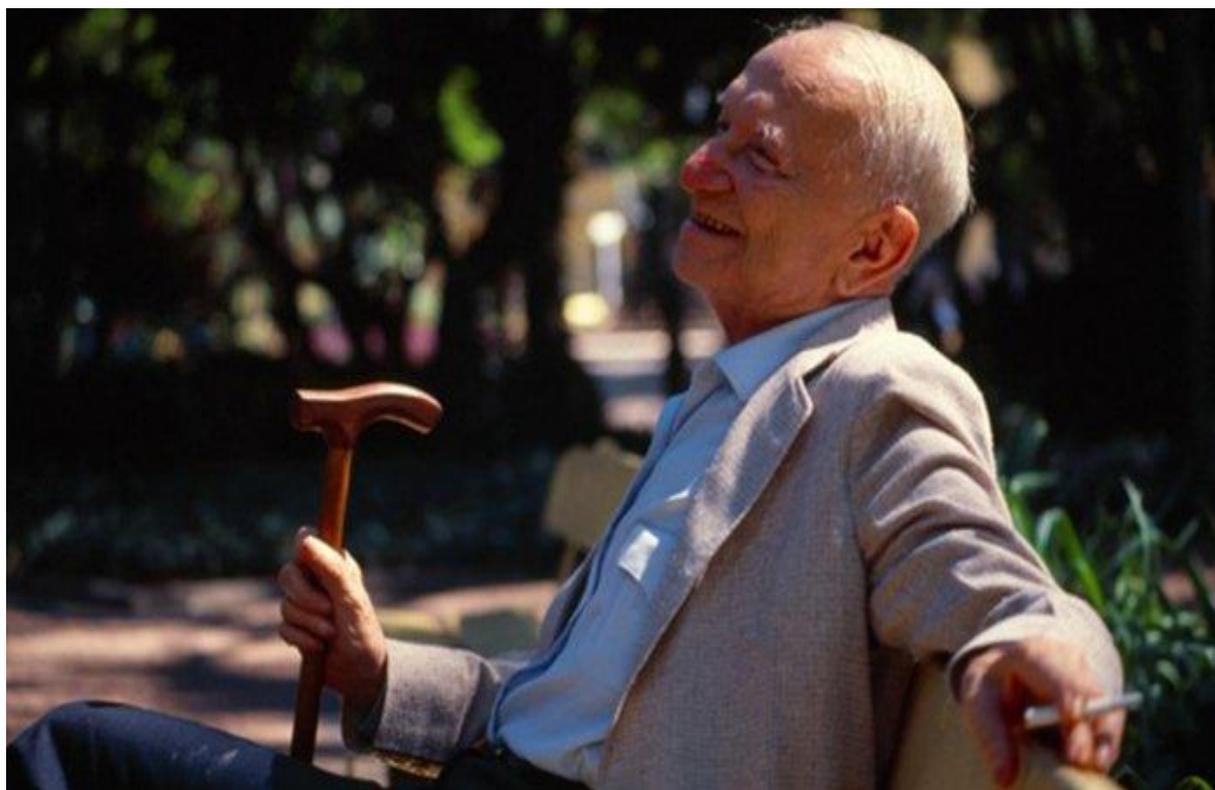


https://www.google.com.br/search?q=francisco+Mignone&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEw19947Ik4vUAhUCQ5AKHaAwDIUQ_AUIDSgE&biw=941&bih=614#imgcr=kqaYJOTqPD_TVM:&spf=1495802951047

Mário Quintana



<https://www.colegioweb.com.br/literatura/21-anos-da-morte-de-mario-quintana-relembre-suas-obras.html>



<https://www.benmaismulher.com/certezas-por-mario-quintana/>

Magdalena Lébeis



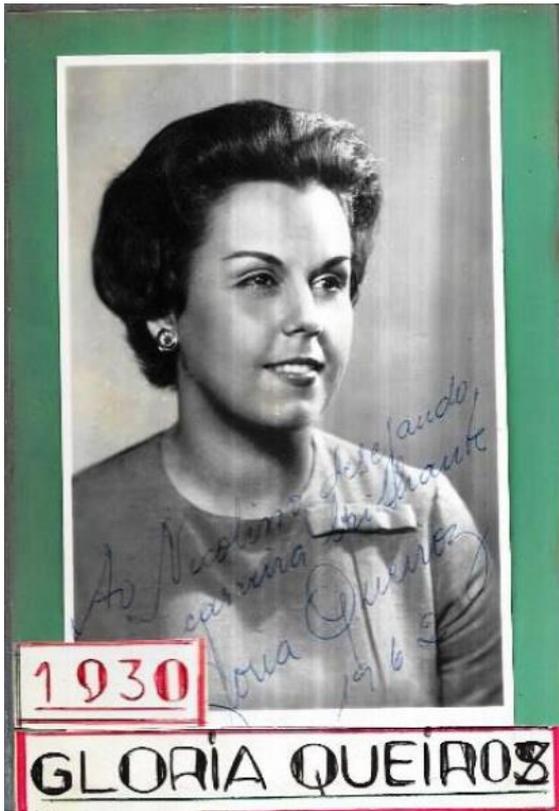
<http://tribunadomusico.blogspot.com.br/2013/03/recital-homenagem-ao-centenario-da.html>

<https://catracalivre.com.br/sp/agenda/gratis/recital-comemora-o-centenario-da-cantora-magdalena-lebeis-no-centro-brasileiro-britanico/>



<http://centrocultural.cc/discoteca/index.php/2017/04/25/madalena-lebeis-grande-pianista-e-cantora-lirica/>

Glória Queiroz



<http://www.thaisqueirozleiloeira.com.br/catalogo.asp?Num=6489&Tipo=20&p=on>



<https://www.levyleiloeiro.com.br/catalogo.asp?Num=038&pag=11>



<http://www.babelleiloes.com.br/peca.asp?ID=168713>



http://www.opoderenergeticodavoz.fnd.br/canto_lirico.htm