

3.2 Jaci (2º quadro)

3.2.1 Epígrafe

Ia-ci, a mãe dos frutos, a lua; o mês lunar; o ornato feito de um pedaço de concha branca e talhado em forma crescente (Teodoro Sampaio, *O Tupi na Geografia Nacional*, 242). Na teogonia indígena era irmã e casada com o sol, Coaraci, Coraci, Goaraci, Gorazi. Presidia a vida vegetal. Os indígenas faziam grandes festas, com comida e bebida, cantos e danças, logo que aparecia a lua nova. *Iaci omunhã*, *Iaci oiumunhã*, *Iaci piasu*, e na lua cheia, *Iaci icaua ou Iaci-ruaturusu*. “Os deuses submetidos a Jaci ou Lua, que é a mãe geral dos vegetais são: O Saci-Pererê, o Mboitatá, o Urutau, e o Curupira”.(Couto de Magalhães, *O Selvagem*, 138).³⁷

3.2.2 Análise

O segundo movimento da obra *Quadros Amazônicos* é composto por uma introdução, uma parte intermediária contendo os temas mais uma cadência e finaliza com uma coda. Afora a parte que vai do compasso 12 até ao 51, neste quadro não existem grandes partes contendo seções menores, como vimos no 1º movimento. Este movimento possui centros tonais bem definidos confirmados pela utilização das armaduras de réb maior, mi maior e dó maior. Com a indicação de “Andante Calmo”, aqui, o caráter de melodia acompanhada torna-se ainda mais evidente. Logo abaixo, a tabela com estrutura formal do 2º movimento.

PARTE	ANDAMENTO	SEÇÃO / NOME	COMPASSOS
[A] introdução	Andante	1ª seção / [a]	01 ao 04
		2ª seção / [b]	05 ao 08
[B] desenvolvimento e apresentação dos temas		3ª seção / [c]	09 ao 25
		4ª seção / [d]	26 ao 33
		5ª seção / [e]	34 ao 37
		6ª seção / [f]	38 ao 46
		7ª seção / [g]	47 ao 54
		8ª seção / [h]	55 ao 59
		9ª seção / [b']	60 ao 67
[C] conclusão			

³⁷ Luis da Camara Cascudo. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Editora Italiana Limitada, Belo Horizonte – Rio de Janeiro, 7ª edição. 1993, pag 394.

Vejamos a tabela com a estrutura formal da primeira parte deste 2º movimento.

PARTE	ANDAMENTO	SEÇÃO / NOME	COMPASSOS
A introdução	Andante	1ª seção / [a]	01 ao 04
		2ª seção / [b]	05 ao 08

A primeira parte é uma introdução que se estende do compasso 01 ao 08 e contém apenas duas seções denominadas [a] e [b]. Já no primeiro compasso, o piano apresenta uma sequência de arpejos descendentes, em tercinas, executados sobre todos os acordes da escala diatônica de réb maior. O 1º violino executa a escala descendente de réb maior em intervalos de 3ª superpostas. Simultaneamente a viola faz o mesmo desenho do 1º violino, porém, sobre a escala de mib maior. O 2º violino também possui uma escala descendente, feita sobre a 5ª dos acordes executados pelo 1º violino e piano, mas com um deslocamento rítmico que quebra a obviedade harmônica produzida pelas escalas. Por exemplo, podemos notar que o láb do 2º violino soa tanto com o réb-fá do 1º violino quanto o mib-solb e, depois, réb-fá da viola. Observemos estas passagens no exemplo a seguir.

Ex. 23

Andante Calmo

The musical score for Example 23 is written for Piano, 1st Violin, 2nd Violin, and Viola. The tempo is *Andante Calmo*. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/4. The score begins with a first-measure rest (1). The Piano part features descending arpeggios in triplets, marked *pp*. The 1st Violin part plays a descending scale in thirds, marked *molto legato* and *pp*. The 2nd Violin part also plays a descending scale in thirds, marked *molto legato* and *pp*. The Viola part plays a descending scale in thirds, marked *molto legato* and *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

No segundo compasso, o elemento cromático, sobre um ritmo regular de colcheias, é explorado nas flautas, clarinete e nas cordas supracitadas. Essa idéia se repete nos próximos dois compassos, mas agora com um pedal em réb no contrabaixo e com um pedal de 5ª (réb e láb) no violoncelo. Essas notas pedais vão até o compasso 16 com exceção do 3º e 4º tempo do compasso 08, onde o acorde formado é de mib com sétima e nona menor. Do quinto ao oitavo compasso, seção [b], a viola e os violinos (1º e 2º) completam a harmonia de Réb maior com um ritmo homofônico, mas é interessante observar a linha do 1º violino que, apesar de completar a harmonia, possui uma melodia discreta (ver exemplo 24).

A segunda parte, como no primeiro movimento, também é a maior deste quadro. Ela possui seis seções que são claramente identificáveis pelos seguintes elementos: tonalidade utilizada, diferentes solos, diferentes acompanhamentos e texturas. Logo abaixo, segue a tabela com a estrutura formal da segunda parte do quadro *Jaci*.

PARTE	ANDAMENTO	SEÇÃO / NOME	COMPASSOS
[B] apresentação e desenvolvimento dos temas	Andante	3ª seção / [c]	09 ao 25
		4ª seção / [d]	26 ao 33
		5ª seção / [e]	34 ao 37
		6ª seção / [f]	38 ao 46
		7ª seção / [g]	47 ao 54
		8ª seção / [h]	55 ao 59

A terceira seção, que foi preparada pelo acorde de mib com sétima maior e nona menor, anteriormente citado, começa no compasso 09 e é identificada como [c]. No início desta seção a flauta e o oboé executam uma melodia em uníssono, tendo o acompanhamento das cordas. Este acompanhamento (exemplo 24) é baseado, rítmica e harmonicamente, nos quatro últimos compassos da introdução.

Ex. 24

Ao final do compasso 14 apenas a flauta assume a melodia principal completando a frase no 1º tempo do compasso 17, onde temos a repetição deste solo anterior, agora, apenas executado pelo oboé. Simultaneamente a esta repetição, o clarinete faz um contracanto. O acompanhamento das cordas, agora feito apenas pela viola, violoncelo e contrabaixo, continua com a mesma base harmônica da seção anterior, mas sofre uma pequena variação rítmica. A este acompanhamento, são acrescentados arpejos em tercinas, também sobre a harmonia de Réb maior, executados pelo piano.

Ex. 25

No compasso 25, último desta seção, a harmonia é enfraquecida com acordes de mib e solb ambos sem a 3ª, criando uma pequena instabilidade harmônica preparando a mudança de tonalidade da próxima seção.

Com a armadura de mi maior, a 4ª seção tem início no compasso 26 e é identificada pela letra [d]. Nesta seção, inicialmente, a flauta e o trompete (em lá) executam o solo em 8ª, passando, a flauta, oboé e clarinete, a partir do compasso 30, a repetirem o mesmo solo em uníssono. O acompanhamento é feito pelo 1º e 2º violinos, juntamente com a viola, com um ritmo de tercinas, sobre todos os acordes da escala diatônica de mi maior.

Ex. 26

The musical score for Example 26 consists of five staves. The top staff is for the 1st Flute (1ª fl), followed by the Trompete in E (tpt em Lá). The bottom three staves are for the 1st Violin (1º vl), 2nd Violin (2º vl), and Viola (vla). The key signature is D major (two sharps) and the time signature is common time (C). The score begins at measure 26. The flute and trumpet parts play a melodic line with a 'pp' dynamic and a '(smile)' expression. The string parts play a triplet accompaniment, also marked 'pp' and '(smile)'. The score concludes at measure 34.

Uma nova mudança de tonalidade acontece no compasso 34 que marca o início da 5ª seção, denominada [e]. O oboé e as notas mais agudas da linha do 1º violino apresentam o solo, porém, o flautim e a flauta, apesar de executarem conduções melódicas que sugerem efeitos sonoros, possuem uma escrita musical construídas de tal forma que reforçam a melodia principal, como demonstra o exemplo abaixo.

Ex. 27

A 6ª seção, de letra [f], tem início no compasso 38. Funcionando como uma transição, nela temos um motivo rítmico básico que é desenvolvido em três campos harmônicos diferentes. O primeiro é sobre o arpejo de sib com sétima e nona aumentada executado, em uníssono, pelo fagote, a viola e o violoncelo demonstrado logo abaixo.

Ex. 28

No compasso 41, o mesmo motivo rítmico supracitado, aparece agora, com uma sobreposição de tonalidades. O 1º violino faz um arpejo de ré menor com sétima e nona; o 2º violino, um arpejo de si semidiminuto com nona; a viola e o fagote (com exceção da anacruse) fazem um arpejo de mi menor com sétima e nona. Apesar dessas linhas melódicas serem regularmente construídas por uma sucessão de intervalos de terças, é interessante notar que, excetuando o primeiro, os acordes formados por esses arpejos não possuem a terça.

Ex. 29

41

fagote
1º violino
2º violino
viola
violoncello

p *f* *p*

No compasso 43, acontece a terceira utilização desta sobreposição de arpejos. Além dos intervalos de terça, as linhas melódicas também são construídas com intervalos de: segunda menor (no 1º violino, viola e violoncelo); segunda maior (na viola e violoncelo); quarta diminuta (no 1º violino); quarta justa (no 2º violino) e quinta diminuta (na viola). Verifiquemos isso no exemplo que segue.

Ex. 30

fagote
1º violino
2º violino
viola
violoncello

p *sfz* *p*

Nos dois últimos compassos da 6ª seção a utilização de graus conjuntos é bastante significativa. No compasso 45 o 1º violino tem arpejos de três sons com fundamental, terça e quinta sendo que, entre a fundamental e a terça, existem notas de passagem. Estes arpejos, que utilizam as notas da tonalidade de Dó maior, possuem um ritmo, que é absolutamente regular, construído sobre fusas. Ainda neste compasso, como também no 46, o piano, com um ritmo pontuado também regular, trabalha sobre as notas sib, láb, solb, mib e réb (coincidentemente as teclas pretas do instrumento). O flautim e a flauta reforçam as notas tocadas pelo piano no compasso 45, porém, no compasso 46, a flauta dobra com o 1º violino, que apresenta uma sequência de arpejos utilizando as notas da escala de lá menor primitiva. O 2º violino reforça a idéia melódica do 1º violino em ambos os compassos. Observemos esta passagem no exemplo abaixo.

Ex. 31

The musical score for Example 31 consists of five staves. The top two staves are for the 2nd Flute and Flute (2ª fl e fl), the third is for the Piano, and the bottom two are for the 1st and 2nd Violins (1º vl and 2º vl). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). Measure 45 features a piano part with a regular dotted rhythm on black keys (sib, láb, solb, mib, réb) and a first violin part with a regular dotted rhythm of triplets. The flute parts play a melodic line in measure 45. Measure 46 shows the piano part continuing its dotted rhythm, the first violin playing a sequence of triplets, and the flute doubling the first violin's triplet pattern.

A 7ª seção tem início no compasso 47 e é denominada [g]. Com uma textura muito mais densa, esta seção apresenta, inicialmente, quatro idéias musicais bem distintas porém complementares. O oboé, o clarinete e a linha da mão direita do piano formam o acorde de lá menor sem a 5ª do acorde enquanto que a linha da mão esquerda do piano juntamente com o fagote, trombone e o contrabaixo fazem um desenho cromático descendente, em uníssono, do mib até a nota lá e depois, por graus diatônicos, do lá ao mi. Tanto o ritmo do acorde de lá menor quanto o da linha cromática são, homofonicamente, formados por mínimas. A redução para piano a seguir exemplifica esta idéia.

Ex. 32

Piano

ff

47

8vb

A segunda idéia, logo abaixo, é executada pela 1ª flauta e pelo 1º violino que fazem um motivo melódico, em uníssono, com um mesmo pulso, porém com valores rítmicos diferentes.

Ex. 33

1ª flauta

f

1º violino

f

A terceira idéia é representada pelo flautim e pelo 2º violino com o mesmo desenho musical feito à oitava como demonstra o exemplo abaixo.

Ex. 34

Musical score for flautim and 2º violino, measures 47-50. Both parts play a rapid, repetitive eighth-note pattern in treble clef with a forte (*f*) dynamic.

A Quarta idéia musical é a melodia principal executada, em uníssono, pela trompa, viola e violoncelo. Ver exemplo que segue.

Ex. 35

Musical score for viola, measures 47-50. The tempo is marked *molto cantato*. The music features a melodic line with triplets and a forte (*f*) dynamic.

A partir do compasso 51, este tema é desenvolvido em tonalidades sobrepostas, com intervalos de 4ª justa: uma em dó, executada pelo oboé e viola; outra em fá executada pelo clarinete e 2º violino e a terceira e última em sib executada pela 1ª flauta, 1º violino e violoncelo. Observemos o exemplo abaixo.

Ex. 36

Musical score for 1º violino, 2º violino, and viola, measures 51-54. The score shows three parts in unison, with dynamics ranging from *ff* to *sffz* and a change in time signature from 2/4 to 3/4.

O acompanhamento para este tema é feito pelo piano e contrabaixo sobre as notas mi, mib e ré, enquanto que os metais (trompa, trompete e trombone) fazem uma progressão harmônica ascendente, por graus conjuntos de acordes diatônicos. Inicialmente esta progressão dos metais começa pelo acorde de sol menor (ex. 37), a próxima progressão começa pelo acorde de lá menor (ex. 38) e a última começa também em lá menor sendo que, no 3º e 4º tempos do compasso 54, finaliza com uma sequência a partir do acorde de Láb maior (ex. 39).

Ex. 37

51

trompa

mf

trompete

mf

trombone

mf

Ex. 38

53

trompa

mf

trompete

mf

trombone

mf

Ex. 39

54

trompa
mf

trompete
mf

trombone
mf

Com o mesmo desenho rítmico do exemplo 24 e utilizando, pela primeira vez neste movimento, a dinâmica fortíssissimo nas cordas, verificamos nos compassos 53 e 54 o clímax deste segundo quadro. Neste trecho, o compositor ainda mantém a sobreposição de tonalidades mas agora utiliza ré menor no flautim, oboé, 1º violinos e violoncelos; Dó maior e dó menor na 1ª flauta e 2º violino e Sol maior e sol menor no clarinete e viola, como demonstra o exemplo abaixo.

Ex. 40

53

1º vl
fff

2º vl
fff

vlna
fff

Esta tensão formada pela superposição de tonalidades, densa textura e dinâmica em fortíssissimo culmina, exatamente, na primeira semicolcheia do compasso 55, com a

superposição dos acordes de ré menor com sétima maior (madeiras, tímpano e cordas) e Sol maior (metais), que servem como preparação para a próxima seção.

A 8ª seção, letra [h], começa no compasso 55 sendo caracterizada por uma cadência do piano que se inicia logo após os acordes superpostos mencionados no parágrafo anterior. Esta cadência do piano, formada por grupos de tons inteiros e diatônicos, é construída com bastante simetria melódica e regularidade rítmica. No compasso inicial da cadência, são trinta e oito notas tocadas, agrupadas sequencialmente em números de 04, 05, 05, 10, 05, 05 e 04. Estes sete grupos possuem uma simetria não só na quantidade, mas também nas alturas das notas, ou seja, o primeiro e o último grupo de quatro notas, utilizam as mesmas notas, porém com movimento contrário (é interessante notar que neste caso, o compositor trabalhou enarmonicamente para conseguir este resultado). O segundo grupo é melodicamente inverso ao sexto e o terceiro grupo é melodicamente inverso ao quinto. O quarto grupo também é simétrico em si mesmo convergindo para um centro que é a nota dó. Desta maneira, podemos considerar o dó como eixo de todo o primeiro compasso da cadência. Observemos esta passagem no exemplo abaixo.

Ex. 41

Mantendo a superposição harmônica e a regularidade rítmica, a continuação da cadência do piano é feita alternadamente pela escala descendente, de tons inteiros de Fá (mão direita) e pela escala ascendente, diatônica de Dó maior (mão esquerda).

Ex. 42

The image shows a musical score for Piano, measures 56 to 60. The right hand part consists of five-measure phrases, each marked with a '5' above it, indicating a five-measure rest or a specific rhythmic pattern. The left hand part is a simple bass line. The score is in common time (C) and the key signature has two flats (B-flat and E-flat).

Nos dois últimos compassos desta 8ª seção, a armadura de réb é novamente utilizada. O piano e o violoncelo, no compasso 58, e as madeiras, no compasso 59, preparam o retorno à tonalidade de Réb maior que acontece na volta para o compasso 09 (al segno) e para, depois da repetição, ir direto para a coda (compasso 60).

PARTE	ANDAMENTO	SEÇÃO / NOME	COMPASSOS
[C] conclusão	Andante	9ª seção / [b']	60 ao 67

Como demonstra a tabela acima, é exatamente no compasso 60 que começa a coda, 9ª e última seção deste segundo movimento. Inicialmente com base rítmica e harmônica no acompanhamento dos quatro últimos compassos da introdução (ex.24), a coda finaliza este movimento ainda mantendo a idéia de sobreposição de tonalidades. No compasso 64, a linha da viola (que toca em contratempo), o piano (que reforça o contratempo da viola) juntamente com o violoncelo e contrabaixo encontram-se na tonalidade de Réb maior enquanto os 1º e 2º violinos estão em Mib maior.

Ex. 43

64 *movendo*
1º violino *pp*
movendo
2º violino *pp*
movendo
viola *pp*

No compasso 65, continua a idéia de politonalidades com escalas em Mib maior, em terças sobrepostas, nas flautas e escalas, também em terças superpostas, em Réb maior nos violinos.

Ex. 44

65 *pp*
2ª flauta *pp*
1ª flauta *pp*
1º violino *ppp*
2º violino *ppp*

Nos dois últimos compassos desta seção o compositor foge completamente da tonalidade de Réb maior. No compasso 66 ele utiliza o acorde de Mi maior com sétima e pedal de Lá no baixo e encerra o movimento, no compasso 67, com um acorde de Ré maior com nona maior e baixo em sib que também pode ser analisado como Sib aumentado sobreposto com o Ré maior com nona.

3.3 Saci (3º quadro)

3.3.1 Epígrafe

Saci-Pererê, entidade maléfica em muitas, graciosa e zombeteira noutras oportunidades, comuns nos Estados do Sul. Pequeno negrinho, com uma só perna, carapuça vermelha na cabeça, que o faz encantado, ágil, astuto, amigo de fumar cachimbo, de entrançar as crinas dos animais, depois de extenuá-los em correias, durante a noite, anuncia-se pelo assobio persistente e misterioso, inlocalizável e assustador. Pode dar dinheiro. Não atravessa água como todos os “encantados”. Diverte-se, criando dificuldades domésticas, apagando o lume, queimando alimentos, espantando o gado, espavorindo os viajantes nos caminhos solitários. Há muita documentação sobre o Saci, origem e modificação. Os cronistas do Brasil colonial não o mencionam. Parece ter nascido no sec. XIX ou finais do antecedente. Conhecemos aves com o seu nome. O carapuçu vermelho é o *pileus* romano, e já Petrónio (*Satyricon*, XXXVIII) registrava a credence romana do *pileus* do incubo dar riqueza a quem o arrebatasse. O negrino buliçoso, visível ou invisível, troçando de todos aparece no folclore português. Os elementos do Saci e suas armas vêm de muitas paragens e são dos melhores tipos de convergência.³⁸

3.3.2 Análise

A exploração da complexidade formal é uma condição significativa do 3º movimento da obra em estudo. Aqui não encontramos uma parte introdutória como aconteceu nos dois movimentos anteriores. Já no primeiro compasso o compositor apresenta um tema que, como outros, será explorado no decorrer da primeira parte do quadro. Depois desta grande parte inicial, o compositor encerra este 3º movimento com uma coda. O sentido melódico é largamente utilizado pelo compositor não apenas pela grande variedade de temas apresentados e desenvolvidos, mas também pelo dobramento de instrumentos nestas mesmas melodias onde não há uma grande exploração harmônica. Estas duas partes, apresentação e

³⁸ Luis da Camara Cascudo. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Editora Italiana Limitada, Belo Horizonte – Rio de Janeiro, 7ª edição. 1993, pag 686.

desenvolvimento dos temas juntamente com a coda, é que formam a macro-estrutura do quadro *Saci* como demonstra a tabela a seguir.

PARTE	ANDAMENTO	SEÇÃO/NOME	COMPASSOS
[A] apresentação e desenvolvimento dos temas	Allegro Moderato	1ª seção/ [a]	01 ao 16
		2ª seção/ [b]	17 ao 20
		3ª seção/ [c]	21 ao 40
		4ª seção/ [d]	41 ao 56
		5ª seção/ [c']	57 ao 74
		6ª seção/ [e]	75 ao 82
		7ª seção/ [d']	83 ao 90
		8ª seção/ [e']	91 ao 98
		9ª seção/ [f]	99 ao 106
		10ª seção/ [g]	107 ao 124
		11ª seção/ [d']	125 ao 132
		12ª seção/ [g']	133 ao 148
		13ª seção/ [e'']	149 ao 156
		14ª seção/ [a'']	157 ao 174
		15ª seção/ [g'']	175 ao 192
[B] conclusão	Presto	Coda	193 ao 196
			197 ao 201

Logo abaixo, apresentamos a tabela com estrutura formal da primeira grande parte do referido movimento.

PARTE	ANDAMENTO	SEÇÃO/NOME	COMPASSOS
[A] apresentação e desenvolvimento dos temas	Allegro Moderato	1ª seção/ [a]	01 ao 16
		2ª seção/ [b]	17 ao 20
		3ª seção/ [c]	21 ao 40
		4ª seção/ [d]	41 ao 56
		5ª seção/ [c']	57 ao 74
		6ª seção/ [e]	75 ao 82
		7ª seção/ [d']	83 ao 90
		8ª seção/ [e']	91 ao 98
		9ª seção/ [f]	99 ao 106
		10ª seção/ [g]	107 ao 124
		11ª seção/ [d']	125 ao 132
		12ª seção/ [g']	133 ao 148
		13ª seção/ [e'']	149 ao 156
		14ª seção/ [a'']	157 ao 174
		15ª seção/ [g'']	175 ao 192

A 1ª seção, reconhecida como [a], tem início no compasso 01, com anacruse, onde as madeiras e o trompete apresentam o 1º tema em uníssono. A trompa e o piano fazem escalas que funcionam como efeitos sonoros e o tímpano reforça a finalização de cada apresentação do motivo.

Ex. 45

Allegro Moderato

The musical score for Example 45 is set in 2/4 time and marked *Allegro Moderato*. It features four staves: 'madeiras e trompete' (woodwinds and trumpets), 'trompa' (trumpet), 'tímpano' (timpani), and 'Piano'. The woodwinds and trumpets play a melodic phrase starting with an anacrusis, marked with a forte (*f*) dynamic. The trumpet and piano play ascending and descending scales, also marked with a forte (*f*) dynamic. The timpani plays a single note at the end of the phrase. The tempo is marked *Allegro Moderato*.

A seção [a] possui duas frases cujo o tema é construído com base no motivo dos sopros apresentado no exemplo 45. A primeira frase vai até o compasso 08 e a segunda começa no compasso 09, com anacruse, indo até o compasso 16. Na segunda frase, metais e piano fazem uma intervenção com um ritmo homofônico sobre as notas ré, láb e mib que, com a nota fá dos sopros, formam o acorde ré diminuto com nona menor.

Do compasso 17 ao 20 temos uma pequena seção, com *ritornello*, denominada [b], que funciona como uma transição para a próxima seção. Esta 2ª seção é executada pelo tímpano como também pelo clarinete e fagote em uníssono.

Ex. 46

17
cl e fg
timp
mf

A 3ª seção, a qual chamamos de [c], começa no compasso 21 aproveitando o mesmo material rítmico do clarinete, fagote e tímpano demonstrado no exemplo anterior. A partir do compasso 23, o acompanhamento é feito pelo tímpano, com um ostinato sobre as notas fá e dó, juntamente com o violoncelo e contrabaixo, em *pizzicato*, sobre a nota fá. O solo, que apresenta um leve deslocamento rítmico por não evidenciar o 1º tempo do compasso e também pela utilização de *sforzando* na segunda metade do primeiro tempo, é construído na tonalidade de fá menor e é executado, em uníssono, pelo clarinete, fagote e viola. Ver exemplo que segue.

Ex. 47

24
cl, fg e vla
timp
vc
cb
mf *sfz* *sfz* *sfz*

A 4ª seção, [d], tem início no compasso 41. Também na tonalidade de fá menor, esta seção é composta, inicialmente, pela 1ª flauta, como solista, e pelo fagote, que faz o acompanhamento utilizando as notas iniciais do solo da seção anterior. Observemos um trecho desta referida passagem.

Ex. 48

The image shows a musical score for two instruments: 1ª fl (First Flute) and fg (Bassoon). The score is in 2/4 time and F minor. The first flute part begins at measure 40 with a mezzo-piano (mp) dynamic. It features a complex, rhythmic melody with many slurs and accents, consisting of eighth and sixteenth notes. The bassoon part provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note pattern, also marked mp. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 2/4.

Do compasso 49 ao 56 este solo se repete, agora com a flauta e o flautim. A melodia sofre pequenas modificações, mas a tonalidade ainda é fá menor. O acompanhamento mantém a mesma estrutura rítmica e melódica da frase anterior porém passa a ser executado pela trompa, violoncelo e contrabaixo.

A 5ª seção é uma repetição da 3ª (ver exemplo 47) com modificações na instrumentação e no acompanhamento, por isso, a denominamos [c']. Além do clarinete e fagote, o trompete e os violinos assumem o solo. O tímpano continua com o mesmo acompanhamento da 3ª seção enquanto o contrabaixo passa a fazer um ostinato em oitavas. A viola e o violoncelo executam, em uníssono, pequenas intervenções melódicas por graus conjuntos.

Ex. 49

58

cl e fg

timp

vls e tpt

vla, vc e piano

cb

A 6ª seção tem início no compasso 75 e é reconhecida como [e]. O intervalo de 2ª maior e 2ª menor é uma característica significativa desta seção que funciona como uma transição. Nos compassos 75 e 76 a viola e o violoncelo possuem uma melodia basicamente construída por semitons. O contrabaixo e a linha melódica da mão esquerda do piano reforçam a idéia musical das cordas anteriormente citadas enquanto que a linha melódica da mão direita do piano, dobrada pelos violinos em *pizzicato*, intervem com acordes sem uma clara definição tonal evidenciando o caráter transitório desta passagem. Nos compassos 77 e 78 a viola e violoncelo fazem uma escala cromática de dó# 1 até o lá 1 ao mesmo tempo em que os violinos, a escrita da mão direita do piano (agora também com a flauta, oboé e clarinete) intervêm cromaticamente com um ritmo em contratempo. O contrabaixo e a linha melódica da mão esquerda do piano continuam reforçando a viola e o violoncelo. Observemos o exemplo abaixo.

Ex. 50

74

Piano

1^o vl

2^o vl

vla

vc

cb

Esta passagem se repete do compasso 79 ao 82 utilizando a mesma instrumentação, textura e estrutura rítmica, porém com uma estrutura melódica baseada não apenas em semitons, mas também em intervalos de 2^a maior, 3^a menor, 4^a aum e 5^a justa.

No compasso 83, começa a 7^a seção, denominada [d'], por se tratar de uma repetição da 4^a, com algumas alterações. O solo, agora na tonalidade de mi menor, é executado, em unísono, pelos violinos. O acompanhamento, a cargo do oboé, trompete e viola, é constituído de um pequeno motivo que se repete como um ostinato. Ver exemplo abaixo.

Ex. 51

82

ob

tpt

1º vl

2º vl

mf

f

sfz

sfz

sfz

sfz

(arco)

(arco)

A 8ª seção, a qual chamamos de [e’], é composta basicamente pelos mesmos elementos musicais da 6ª seção (ver exemplo 50). Porém aqui, a 1ª flauta e o clarinete assumem a melodia inicialmente e, nos quatro últimos compassos desta seção, ela passa a ser executada pelo flautim e a 1ª flauta. O compositor explora também o intervalo de 9ª menor na melodia e não apenas o de 2ª menor como vimos no exemplo 50. O acompanhamento mantém a idéia de semitom com intervalos de 2ª menor no fagote e no violoncelo enquanto que a trompa faz um ostinato, ritmicamente sincopado, sobre a nota sib.

Ex. 52

90

1ª fl

cl

fg

tpa

mf

mf

sfz

sfz

sfz

sfz

A 9ª seção, reconhecida como [f], começa no compasso 99, com anacruse, e apresenta dois planos musicais bem distintos. Um é apresentado pelas cordas e tímpanos retomando a idéia de politonalidades. Com um ritmo absolutamente homofônico, o compositor utiliza o acorde de Mib maior nos violinos e viola, sobre um pedal de 5ª (fá-dó) no violoncelo e contrabaixo, que também pode ser analisado como um acorde de Dó menor com sétima com fá no baixo. Em seguida, o acorde de ré menor nos violinos e viola sobre um pedal de 5ª aumentada (sib-fá#) no violoncelo e contrabaixo. Podemos observar neste acorde de ré uma dualidade harmônica com o fá# do violoncelo e o fá natural da viola e 1º violino. Este segundo acorde ainda pode ser visto como um Sib maior com sétima, apresentando também uma dualidade simultânea da: 5ª justa (fá da viola e 1º violino) e 5ª aumentada (fá# do violoncelo). O tímpano, com as notas dó e fá, reforça esta idéia musical.

Ex. 53

99

timp *mf sfz*

1º vl (arco) *sfz sfz*

2º vl (arco) *sfz sfz*

vla (arco) *sfz sfz*

vc (arco) *sfz sfz*

cb (arco) *sfz sfz*

O segundo (exemplo nº 54) é um conjunto de efeitos sonoros apresentados pelas madeiras onde cada instrumento possui um motivo específico.

Ex. 54

A 10ª seção, denominada [g], tem início no compasso 107. O tímpano, piano, 1º e 2º violinos, viola e violoncelo fazem o acompanhamento em caráter de ostinato enquanto que o fagote, trompa, trombone e contrabaixo, executam o solo em uníssono. No exemplo que segue, os acordes da mão direita do piano são dobrados pelas cordas supracitadas.

Ex. 55

Do compasso 125 ao 132 acontece a 11ª seção, à qual chamamos de [d'']. Este trecho funciona como uma transição tendo como base o material rítmico da 4ª seção (ver exemplo nº 48), porém utilizando intervalos de 4ª e graus conjuntos na construção melódica do flautim, flauta e intervalos harmônicos de 4ª no piano. O flautim e o clarinete possuem a mesma linha melódica, porém com duas oitavas de diferenças, enquanto que a flauta possui o mesmo desenho musical, mas escrito uma 6ª abaixo em relação à escrita do flautim. O oboé e o piano reforçam a idéia musical apresentada pelos instrumentos supracitados, entretanto com um ritmo construído por colcheias.

Ex. 56

The musical score for Example 56, measures 125-132, is presented in a 2/4 time signature. It consists of three staves: Flute (flt), Flute 1 (1ª fl), and Piano. The flute parts play a melodic line with eighth-note patterns, while the piano provides a harmonic accompaniment with chords and eighth-note patterns. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The piano part is marked with a forte (f) dynamic. The score is labeled with '125' and '8va' at the beginning of the first staff.

A 12ª seção é identificada por [g'] e tem início no compasso 133. Aqui é apresentado o mesmo tema da 10ª seção (ver exemplo nº 55), mas o flautim, o clarinete e o trompete executam o tema em ré menor enquanto que a 1ª flauta, o oboé e o fagote o fazem em sol menor. As cordas, excetuando o contrabaixo, possuem um ostinato que se alterna entre os acordes de sol menor com sétima e Fá maior com sétima e o tímpano também executa um ostinato, sobre a nota fá.

Ex. 57

133

flt, cl e tpt *f*

fl, ob e fg *f*

timp *mf*

1º vl (pizz) *mf*

2º vl (pizz) *mf*

vla (pizz) *mf*

vc (pizz) *mf*

A 13ª seção começa no compasso 149 sendo denominada [e'']. Este trecho é idêntico à 6ª seção, [e], (ver exemplo 50). Aqui também identificamos o caráter de transição da referida seção.

No compasso 157 começa a 14ª seção, à qual chamamos de [a']. A estrutura musical desta seção é basicamente a mesma da 1ª [a], mas sofre algumas variações nas idéias musicais e instrumentação. Encontramos inicialmente o solo feito pelos metais, tendo o reforço do fagote e do 1º e 2º violinos, enquanto que a viola, violoncelo e contrabaixo apresentam um desenho musical com idéia de efeito sonoro que é reforçado pelo tímpano.

Ex. 58

157

metais

timp

1º e 2º vls

vla, vc e cb

f

f

(arco)

sfz

5

5

sfz

ff

Nos quatro últimos compassos desta seção encontramos uma pequena transição, construída por escalas cromáticas descendente, executadas pelas madeiras (com exceção do fagote) e pelas cordas (com exceção do contrabaixo) dispostas da seguinte forma: o flautim dobra com o 1º violino, a flauta com o 2º violino, o clarinete dobra com a viola e o oboé com o violoncelo. O exemplo que segue demonstra esta passagem. Mas é importante informar que as madeiras tocam uma oitava acima das cordas.

Ex. 59

171

1º vl e flt

2º vl e fl

vla e cl

vc e ob

A 15ª seção é identificada por [g''] e tem início no compasso 176. O acompanhamento é feito em caráter de ostinato, com um ritmo construído por colcheias organizado melodicamente da seguinte forma: o fagote, trompa, trompete e trombone o fazem com as notas fá, sol#, fá e sol natural; o tímpano, com as notas fá e dó; o contrabaixo apenas sobre a nota fá e o piano apresenta a junção destes diferentes planos. A melodia, agora em Fá maior, é executada em uníssono pelo flautim, flauta, oboé, clarinete, 1º e 2º violinos, viola e violoncelo.

Ex. 60

A tabela abaixo apresenta a segunda e última parte do quadro *Saci*.

[B] conclusão	Presto	Coda	193 ao 196
			197 ao 201

Do compasso 193 ao final identificamos uma coda dividida em dois trechos. O primeiro — construído melodicamente na tonalidade de Fá Maior (1º violino e viola) e Dó Maior (2º violino) — com um ritmo homofônico nas madeiras, piano e cordas enquanto que os metais e o tímpano reforçam o *sforzando* feito pelos instrumentos supracitados. Vale ressaltar que a flauta e o clarinete dobram o 1º violino e viola e o flautim e o oboé dobram o 2º violino.

Ex. 61

193

metals

1º vl

2º vl

vla

vc

cb

sfz

O segundo trecho acontece do compasso 197 ao 201, com o andamento em *Presto*, um ritmo inicialmente construído por semínimas sobre as notas dó, réb, ré natural, mib e mi. Podemos identificar mais uma dualidade harmônica simultânea: o mib dos violinos e violas em justaposição com o mi natural do trompete, gerando uma tensão de dominante e resolvendo no acorde de Fá Maior com sétima.

Ex. 62

197

tpa

tpt

trb

vls e vla

vc e cb

3.4 Caapora (4º quadro)

Segundo Luis da Camara Cascudo, no seu Dicionário do Folclore Brasileiro, Caapora possui o mesmo significado de Caipora por isso, apresentaremos a definição de Caipora de acordo com o autor supracitado.

3.4.1 Epígrafe

É o Curupira tendo os pés normais. De *caá*, mato, e *pora*, habitante, morador. O Padre João Daniel missionário no Amazonas, 1780-97, informa sobre a significação primitiva do vocábulo: “Do que se infere que o diabo disfarçado em figura humana, *Coropira*, tem muita comunicação com os irmãos mansos e já aldeados; e muito mais com os bravos, a que chamam de *Caaporas*, isto é, habitantes do mato”. (“Tesouro Descoberto no Rio Amazonas”, *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, II, 482). O Curupira é um caapora, residindo no interior das matas, nos troncos das velhas árvores. De defensor de árvores passou a protetor da caça, talqualmente sucedeu à Diana greco-romana. (...) Gonçalves Dias (*Brasil e Oceânia*, 106) traduz facilmente Kaa, mato, e Gerre ou Guerre, corruptela de Guara, habitante, morador. O mesmo que *pora*, Kaagerre é informe e ameaçador como o Curupira de Anchieta. Os indígenas defendiam-se andando com um tição flamejante durante as jornadas noturnas. Esses fantasmas da noite fogem da claridade que os homens dominam. Negros e orientais viajam com fogos, amedrontando os bichos fabulosos que povoam as horas escuras. É mito Tupi-guarani emigrante do Sul para o Norte. Couto Magalhães fixou-o como um grande homem coberto de pelos negros por todo o corpo e cara, montando sempre num porco de dimensões exageradas. (...) Em qualquer direção pelo Brasil, o Caapora-Caipora é um pequeno indígena. Escuro ágil, nú ou usando tanga, fumando cachimbo, doido pelo cachaça e pelo fumo, reinando sobre todos os animais e fazendo pactos com os caçadores, matando-os quando descobrem o segredo ou batem número maior das peças combinadas. O Caipora pequenino e popular é o velho Curupira, sem a influência platina de que Couto de Magalhães aceitou, e possivelmente representa o Caapora inicial, o selvagem apenas, agigantado pelo medo que espalhava no mistério da floresta. (...) Por todo o Nordeste do Brasil duas imagens verbais pintam o duende: fumar como o Caipora e assobiar como o Caipora. Dizem, nessa região, comumente o Caipora, fazendo-o sempre uma indiazinha, amiga do contato humano mas ciumenta e feroz quando traída. Que a encontra fica infeliz nos negócios e tudo quanto empreender. Do Maranhão para o Sul o Caipora é o tapuia escuro e rápido. No Ceará, além do tipo comum, aparece com a cabeleira hirta, olhos de brasa, cavalgando o porco, caititu, e agitando um galho de

japacanga (*Smilax*). Engana os caçadores que não lhe trazem fumo e cachaça, surra impiedosamente os cachorros. Em Pernambuco (Barbosa Rodrigues) apresenta-se com um pé só, e este mesmo redondo, como o *pé-de-garrafa*, e o segue o cachorro Papa-Mel. Na Bahia é uma cabocla quase negra ou um negrovelho, e também um negrinho em que *só se vê uma banda* (Silva Campos), lembrando os *Ma-Tébélés* africanos (Blaise Cendrars) ou os *Nisnas* clássicos, evocados por Gustave Flaubert na *Tentação de Santo Antão*. Em Sergipe, quando não o satisfazem, mata o viajante a cócegas. No extremo Sul reaparece o homem agigantado. No Paraná é também um gigante peludo. Em Minas Gerais e Bahia, ao longo do Rio São Francisco, é um “caboclinho encantado, habitando as selvas”, com o rosto redondo um olho no meio da testa (Manuel Ambrósio). Por onde emigra, o nordestino vai semeando suas figuras e crenças. (...) O Caipora, com o contato do focinho do porco, da vara de ferrão, do galho de japacanga ou da ordem verbal imperativa, ressuscita os animais mortos sem sua permissão, apavorando os caçadores.³⁹

3.4.2 Análise

Neste último movimento da obra *Quadros Amazônicos* encontramos duas partes contendo seções menores. A primeira, denominada [A], abrange três seções que funcionam como uma parte introdutória. A segunda, à qual chamamos de [B], contém sete seções onde os temas são apresentados e desenvolvidos. Basicamente, encontramos um tema principal que sofrerá dilatações no decorrer da segunda grande parte do quadro até o fim da obra e a sobreposição de tonalidades é mais uma vez utilizada.

³⁹ Luis da Camara Cascudo. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Editora Italiana Limitada, Belo Horizonte – Rio de Janeiro, 7ª edição. 1993, pag 177-178.

A seguir, a tabela integral com a estrutura formal do 4º movimento.

PARTE	ANDAMENTO	SEÇÕES/NOME	COMPASSOS
[A] Introdução	Moderato	1ª seção [a]	01 ao 04
		2ª seção [b]	05 ao 12
		3ª seção [c]	13 ao 18
[B] Apresentação e desenvolvimento dos temas		4ª seção [d]	19 ao 28
		5ª seção [e]	29 ao 35
		6ª seção [d']	36 ao 52
		7ª seção [d'']	51 ao 66
		8ª seção [f]	67 ao 83
		9ª seção [a'']	84 ao 87
		10ª seção [g]	88 ao 99

Logo abaixo apresentamos a tabela com a estrutura formal da parte introdutória deste 4º movimento.

PARTE	ANDAMENTO	SEÇÕES/NOME	COMPASSOS
[A] Introdução	Moderato	1ª seção [a]	01 ao 04
		2ª seção [b]	05 ao 12
		3ª seção [c]	13 ao 18

Na primeira seção, denominada [a], identificamos acordes construídos por sobreposição de intervalos de quintas e quartas, que são executados homofonicamente pela trompa, piano, viola, violoncelo e contrabaixo. O tímpano reforça o acento no último tempo dos compassos dessa primeira seção. Ver exemplo abaixo.

Ex. 63

01

tpa *mf*

timp *f* *mf*

Piano (pesante) *mf*

vln (pesante) *mf*

vc (pesante) *mf*

cb *mf*

No compasso 05 começa a seção [b]. O clarinete e o fagote respondem ao motivo apresentado pelas cordas, tímpano e trompa que apresentam um acorde de natureza harmônica instável por não apresentar a terça. Por outro lado, poderíamos também considerá-lo como um lá menor com quarta e a terça no baixo, mas a partir do compasso 07, o mib do clarinete e fagote soando simultaneamente com esse acorde não nos evidencia esta segunda opção como demonstra o exemplo a seguir.

Ex. 64

05

cl

fg

tpa

timp

1º vl

2º vl

vla

vc

cb

ff

sfz

ff

mf

mf

(pizz)

(pizz)

No compasso 13 tem início a 3ª seção, denominada [a']. O piano, a viola, o violoncelo e o contrabaixo repetem a mesma sequência de acordes feitos na seção [a], mas agora com outro caráter e outra duração, ou seja, construído por colcheias e não por semínimas como feito anteriormente. Sobre este evento musical, acontece um solo do trombone utilizando notas do acompanhamento enquanto o tímpano reforça o *sforzando* nos últimos tempos dos dois primeiros compassos desta seção.

Ex. 65

13 *molto pesante*

trb *ff*

timp *f*

Piano *mf sfz sfz*

No compasso 19 tem início a segunda parte deste 4º movimento à qual, anteriormente, denominamos [B]. Nela identificamos a apresentação e desenvolvimento das idéias musicais do compositor. A seguir, a tabela com a estrutura formal da segunda parte.

PARTE	ANDAMENTO	SEÇÕES/NOME	COMPASSOS
[B] Apresentação e desenvolvimento dos temas	Moderato	4ª seção [d]	19 ao 28
		5ª seção [e]	29 ao 35
		6ª seção [d']	36 ao 52
		7ª seção [d'']	51 ao 66
		8ª seção [f]	67 ao 83
		9ª seção [a'']	84 ao 87
		10ª seção [g]	88 ao 99

Nesta 4ª seção, à qual chamamos de [d], as quintas superpostas continuam na viola, violoncelo e contrabaixo enquanto que as madeiras, inicialmente, apresentam acordes maiores com o ritmo em contratempo. O tímpano, sobre a nota fá, mais uma vez enfatiza o *sforzando* nos últimos tempos dos compassos e o tema, nos violinos e na trompa, é anunciado pela nota ré. Ver exemplo que segue.

Ex. 66

19

2ª fl *f*

1ª fl *f*

ob *f*

cl *f*

fg *f*

tpa, 1º vl e 2º vl *f*

timp

vla *sfz*

vc *sfz*

cb *sfz*

A 5ª seção, identificada por [e], tem início no compasso 29 e funciona como uma transição. Esta seção apresenta, primeiramente, arpejos distribuídos nas madeiras, viola e violoncelo sobre um pedal de sib da trompa.

Ex. 67

Musical score for Ex. 67, measures 29-31. The score includes staves for 2^a fl, 1^a fl, ob, cl, fg, tpa, vla, and vc. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music features complex rhythmic patterns with many rests and accents. Dynamics include *mf* and *pizz*.

Ainda nesta pequena transição, partir do compasso 32, uma poliritmia é utilizada: figuras pontuadas são contrapostas à grupos de quiálteras de cinco tornando esta passagem ritmicamente instável.

Ex. 68

Musical score for Ex. 68, measures 33-35. The score includes staves for tpt and 1^o vl. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music features complex rhythmic patterns with many rests and accents. Dynamics include *mf* and *pizz*.

A 6^a seção começa no compasso 36 sendo reconhecida como [d']. Quatro idéias musicais são apresentadas simultaneamente nesta seção: a primeira é apresentada pelo contrabaixo, violoncelo e piano com um ostinato sobre as notas do exemplo que segue:

Ex. 69

Musical score for Ex. 69, measures 36-37. The score is for Piano, Viola (vc), and Trombone (cb). The Piano part has two staves in bass clef with a forte (*f*) dynamic. The Viola and Trombone parts are also in bass clef, marked (arco) and fortissimo (*ff*).

A segunda idéia, um outro ostinato, é executada pelo fagote, viola (ambos com apojetura) e trombone, juntamente com o tímpano.

Ex. 70

Musical score for Ex. 70, measures 36-37. The score is for Bassoon (fg), Trombone (trb), Timpani (timp), and Viola (vla). The Bassoon, Trombone, and Viola parts are in bass clef with a forte (*f*) dynamic. The Timpani part is also in bass clef with a forte (*f*) dynamic. The Viola part is marked (arco) and fortissimo (*ff*).

A terceira idéia é apresentada, em uníssono, pelo 1º e 2º violinos. Um desenho musical construído por graus conjuntos sobre um mesmo ritmo.

Ex. 71

Musical score for Ex. 71, measures 36-37. The score is for the 1st and 2nd Violins (1º e 2º vls). The score is in treble clef with a forte (*ff*) dynamic. The music consists of a series of eighth notes with slurs and accents, and is marked with a forte (*ff*) dynamic.

A Quarta idéia é para um tema principal (ex. 72) apresentado pelas flautas, oboé, clarinete, trompa e trompete. Os três últimos exemplos formam o acompanhamento para esta melodia.

Ex. 72



Este exemplo 72 é a mesma melodia apresentada na 4ª seção, porém, como fora citado anteriormente, a primeira vez que ela é apresentada vem anunciada pela nota ré e, nesta segunda vez, este prenúncio não acontece.

Na 6ª seção, a partir do compasso 44, acontece a primeira dilatação deste tema.

Ex. 73

A 7ª seção começa no compasso 51 sendo identificada por [d'']. O tema aparece nos violinos (1º e 2º) e o trompete a partir do compasso 53, havendo novamente o prenúncio da nota ré nos metais.

Ex. 74

O contrabaixo, a partir do compasso 51, possui um ostinato em semínimas sobre as notas ré e mi. O trombone (em uníssono) e a trompa (uma 5ª acima) juntam-se a ele a partir do compasso 53.

Ex. 75

53
tpa
cb e trb

Ainda a partir do compasso 51 o violoncelo e a viola, também com um ritmo regular construído por semínimas, apresentam respectivamente, o acorde de ré menor e mi menor alternadamente. O piano e as madeiras reforçam esta idéia musical executando o acorde de mib menor (clave de sol do piano, 1ª flauta, oboé e clarinete) sobreposto ao acorde de mi menor (clave de fá do piano).

Ex. 76

51
Piano
f
vla
vc

Uma nova dilatação do tema se inicia no compasso 61. O trompete, 1º e 2º violinos continuam com o solo tendo, a partir deste trecho, reforço timbrístico do flautim enquanto que o acompanhamento prossegue inalterado.

Ex. 77

A 8ª seção, [f], começa no compasso 67 mantendo ainda a idéia do ostinato. As cordas, piano e flautim possuem um ritmo absolutamente regular agrupado por colcheias e formam, alternadamente, os acordes de ré menor e mib menor com a sétima no baixo. A redução para piano a seguir exemplifica esta passagem.

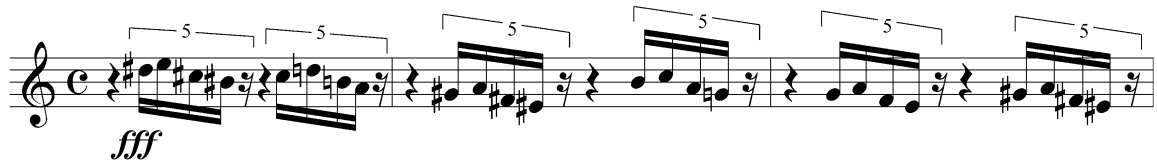
Ex. 78

O tímpano, sobre a mesma figuração rítmica do exemplo anterior, apresenta um ostinato sobre a nota fá. A flauta, oboé, clarinete e trompete apresentam duas idéias musicais, ambas em uníssono, que funcionam como efeitos sonoros. A primeira começa no compasso 69 e tem como base o desenho musical abaixo.

Ex. 79

A segunda começa no compasso 77 e baseia-se no seguinte motivo.

Ex. 80



O tema principal, agora no fagote, trompa e trombone, tem início no compasso 69 sofrendo uma pequena variação na sua construção melódica apesar do caráter continuar o mesmo e o ritmo sofrer poucas modificações.

Ex. 81



No compasso 84 começa a 9ª seção denominada [a'']. São quatro compassos contendo o mesmo material da seção [a], apresentado aqui por diminuição, que servem como transição. Este material é agora apresentado no fagote, tímpano, piano, viola, violoncelo e contrabaixo que serão representados aqui pela redução do piano. Ver exemplo que segue.

Ex. 82

A 10ª e última seção, a qual chamamos de [g], inicia-se no compasso 88. O compositor aproveita o 1º compasso do exemplo anterior para fazer o ostinato que serve como acompanhamento até o final da obra, sendo tocado pela trompa, trombone, tímpano, piano, viola, violoncelo e contrabaixo. As cordas acima citadas o fazem até o penúltimo compasso

da obra enquanto que os sopros interrompem este ostinato no compasso 93. O fagote também faz o acompanhamento com base no mesmo material.

Ex. 83



Mantendo ainda o mesmo caráter, mas com algumas modificações melódicas e rítmicas, o tema conclusivo (exemplo 84) é apresentado pelo oboé, clarinete e trompete (até o compasso 95), bem como pela flauta e violinos (uma oitava acima do exemplo que segue).

Ex. 84



Este mesmo tema é executado pelo flautim em dó# menor, formando um intervalo harmônico de sétima maior com a flauta e violinos, gerando uma tensão harmônica para evidenciar a conclusão da obra. Do compasso 96 ao 98 o fagote e os metais aumentam a tensão harmônica gerada pelo flautim, flauta, oboé e violinos, apresentando, com intervalos menores de segunda e sétima, dois motivos rítmicos homofônicos de caráter vigoroso.

Ex. 85

96

A finalização da obra é feita com justaposição de tonalidades. As cordas, trombone e trompete formam o acorde de Ré maior enquanto que o piano e tímpano possuem o acorde de ré menor com sétima. A trompa, fagote, clarinete e flautim tocam a nota ré, o oboé a nota lá e a flauta faz a nona do acorde com a nota mi. O exemplo abaixo demonstra esta sobreposição de acordes sem precisar as oitavas onde soam os instrumentos.

Ex. 86

Piano red.

The musical notation consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a chord with notes G4, A4, B4, and C5. The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C) and contains a chord with notes G2, B2, D3, and E3. A brace on the left groups the two staves together.

Considerações finais

Ter a oportunidade de pesquisar a obra orquestral de Francisco Mignone nos permitiu tomar uma significativa consciência da sua produção musical no referido campo instrumental acima citado. Além da sua reconhecida atuação como flautista, pianista, professor e regente, Mignone foi um estudioso dedicado e incansável pesquisador, compondo durante quase sete décadas.

A sua suíte para dança, *Quadros Amazônicos*, pode ser analisada enfocando vários aspectos, mas, em primeira instância, abordar esta obra morfológicamente é de suma importância para a sua apreensão pois adotamos o seguinte pensamento para a elaboração deste trabalho:

Em um sentido estético, o termo *forma* significa que a peça é “organizada”, isto é, que ela está constituída de elementos que funcionam tal como um *organismo vivo*. Sem organização, a música seria uma massa amorfa, tão ininteligível quanto um ensaio sem pontuação, ou tão desconexa quanto um diálogo que saltasse despropositadamente de um argumento a outro. Os requisitos essenciais para a criação de uma forma compreensível são a *lógica* e a *coerência*: a apresentação, o desenvolvimento e a interconexão das idéias devem estar baseadas nas relações internas, e as idéias devem ser diferenciadas de acordo com sua importância e função.⁴⁰

Como vimos no item 3.1 - Informações sobre a obra, este bailado, composto numa fase em que o compositor buscava romper fronteiras musicais, possui uma construção que foge aos padrões pré-estabelecidos pela história da música até a época de sua composição. Esta intencional e ousada procura de novos referenciais estéticos fez com que Mignone se superasse a cada momento, oferecendo para a cultura brasileira e mundial, obras de significativa construção musical. Em *Quadros Amazônicos*, a macro estrutura, aqui definida

⁴⁰ Arnold Schönberg. *Fundamentos da Composição Musical*. Tradução de Eduardo Seicman. Edusp, São Paulo, 1993, pag 27.

como “parte”, e a micro estrutura, definida como “seção”, bem como a escolha e manipulação das idéias e elementos musicais nos oferecem uma visão mais clara do grau de complexidade da obra. Não existe proporcionalidade entre as partes de cada quadro, o que verificamos é que nos três movimentos que possuem introdução (*Cobra Grande*, *Jaci* e *Caapora*) esta é consideravelmente menor do que as partes onde são apresentados e desenvolvidos os temas. A divisão deste bailado em seções nos permitiu entender que todo o material utilizado pelo compositor foi habilmente trabalhado. A partir da divisão da obra em macro estrutura (parte) e micro estrutura (seção) nós constatamos que o estudo da forma, nesta obra, nos ofereceu uma visão mais clara dos processos e técnicas de composição utilizadas pelo compositor. Também se tornou evidente que Mignone possuía uma intenção estética compondo uma suíte para dança com esta multiplicidade de atmosferas musicais.

No primeiro movimento, *Cobra Grande*, pudemos constatar o trítono como principal elemento gerador das idéias musicais. Este intervalo (ora 4ª aumentada, ora 5ª diminuta) é claramente identificável nos solos, acompanhamentos, bem como nos efeitos sonoros. Mesmo não se propondo a fazer uma composição com elementos musicais da cultura dos índios, obviamente Mignone possuía consciência da simbologia do mito e buscou representar todo o perigo e temor atribuído à lenda indígena através do significado histórico do trítono (antigamente conhecido como intervalo do diabo). Na introdução da obra poderíamos também reconhecer o solo do fagote, sob as indicações de “pesante” e “arrastado” como a movimentação sinistra e aterrorizante da cobra grande.

No segundo quadro, *Jaci*, a utilização de melodias acompanhadas está presente por todas as seções. Poderíamos considerar este movimento como o mais tonal de todos, pois as harmonias empregadas possuem centros tonais definidos pela utilização das armaduras de Réb maior, Mi maior e Dó maior. Todo o aspecto sereno e majestoso inerentes à *Jaci* (a Lua; para

os índios, mãe dos vegetais) traduz-se através das melodias bastante *cantabile* e da quase linearidade dos acompanhamentos. Independente de serem utilizadas as dinâmicas de *pp* e *fff*, esta última num *tutti orchestral*, o caráter brando e acalentador são próprios da idéia musical do compositor. Podemos verificar este fato pela condução das vozes nos instrumentos. As linhas do acompanhamento basicamente são feitas por graus conjuntos e os solos, apesar de possuírem intervalos de âmbitos maiores, nos oferecem docilidade e brandura. A cadência do piano, utilizando tons inteiros e diatônicos, sugere uma atmosfera mística do próprio mito. O deslocamento rítmico das colcheias, tanto na introdução quanto na coda, nos proporciona uma linearidade e discrição na pulsação podendo significar o lado etéreo desta referida lenda.

No quadro *Saci*, o sentido melódico é largamente explorado nas seções. Nele, o compositor aproveita uma maior variedade de texturas e timbres que a orquestra pode oferecer. Além de outros, estes elementos nos permitiram identificar, com considerável convicção, a classificação das seções. Este movimento é o único que não possui uma parte introdutória. Os sopros desempenham um papel importante nos solos e o caráter ágil e vigoroso está presente por todo o movimento. Considerando as informações da epígrafe deste mito podemos relacionar o assobio com que se faz anunciar o saci com o motivo da primeira seção, executado pelas madeiras (com exceção do fagote). A grande variedade de melodias juntamente com o domínio de técnicas de instrumentação e orquestração do compositor nos levam a perceber múltiplos ambientes musicais. A dualidade e instabilidade provocada pela justaposição de tonalidades são elementos de significativa importância que transcreve as características de agilidade, astúcia e travessura relativas ao mito.

No quarto e último movimento, *Caapora*, o aspecto formal está claramente definido, pois temos basicamente um único tema que sofre dilatações no decorrer das seções. A homofonia e a utilização de ostinatos são elementos importantes na construção deste quadro.

Uma parte introdutória é novamente utilizada e a coda dá lugar a um tema conclusivo que é uma variação do tema apresentado na 4ª seção. Os acordes iniciais deste último movimento são formados por uma sobreposição de quintas, podendo ser relacionados com o aspecto misterioso e sombrio pertencentes à lenda. Os efeitos sonoros contrapostos ao tema sugerem sons das matas e florestas. A grande utilização de ostinatos nos instrumentos graves da orquestra nos proporciona um caráter de guerra e perseguição podendo ser relacionados às descrições do mito.

Este trabalho teve o propósito de conceber uma interpretação para o bailado *Quadros Amazônicos*, do compositor Francisco Mignone, tendo como referência primeira à morfologia da obra. Outros aspectos concernentes à análise musical são importantes para um melhor aprofundamento da obra, mas, tendo em vista a complexidade do elemento formal nesta composição, acreditamos ser ele o ponto de partida para um estudo mais detalhado da harmonia, melodia, ritmo, períodos, frases, motivos, instrumentação e orquestração bem como, outros aspectos musicais trabalhados aqui pelo compositor. Nesse estudo, comprovamos que Mignone possuía total domínio sobre as idéias musicais pertinentes a este bailado, compondo uma obra de relevante complexidade musical e, tendo a partir das lendas indígenas, uma clara e objetiva visão estética. Acreditamos também que os *Quadros Amazônicos* possuem extrema espontaneidade e fluência no resultado sonoro, pois, além da forma, os outros elementos musicais inerentes à obra foram habilmente trabalhados pelo compositor.

Esperamos contribuir, não apenas, para uma melhor compreensão desta suíte para dança, mas também para o reconhecimento do valor artístico e cultural de um dos mais significativos compositores da História da Música Brasileira.

MEMORIAL

A escolha do nome Francisco Mignone como objeto de estudo para este trabalho, inicialmente, não estava embasada em argumentos rigidamente sólidos. A obra orquestral deste compositor foi selecionada como tema para esta tese por: ter conhecido um pouco da sua estética através de obras como algumas das suas *Valsas de Esquina*, a suite orquestral *Na Cabana do Pai Zuzê* e a sua famosa *Congada* (na versão para piano); ter informações dos Professores Erick Vasconcelos e Jamary Oliveira que, além de um respeitado compositor e pianista, ele também atuou com grande êxito na área acadêmica e na regência orquestral.

Outro importante fator é que no final do ano de 1997, depois de já ter decidido pesquisar sobre o músico supracitado, conheci a Sra. Maria Josephina Mignone, viúva do compositor, em um concurso de piano da Escola de Música da UFBA. Este concurso prestava homenagem ao centenário de Francisco Mignone. É importante frisar que após este primeiro contato com a Sra. Josephina, além de receber todo apoio e estímulo sobre o até então projeto de pesquisa, a minha visão e interesse acerca dos trabalhos musicais desenvolvidos por Francisco Mignone passaram a uma dimensão mais significativa. Após estes fatos, iniciei o processo de revisão bibliográfica fazendo um levantamento de material escrito, por e sobre Francisco Mignone. Com o desenvolvimento dessa pesquisa, aos poucos fui conscientizando-me da grandiosidade da obra deste artista.

A primeira questão que se apresentara foi: qual repertório a ser executado? Esta pergunta pressupõe uma outra que é: quais os critérios para a escolha do repertório a ser executado? Evidentemente, a instrumentação e dificuldade técnica são fatores sempre presentes na montagem de um programa orquestral, e, neste caso, não adianta selecionar obras apenas por um ideal de “beleza”. Além de possuir todos os instrumentos indicados pelo compositor e a quantidade mínima de músicos (com atenção especial às cordas), tanto o

regente quanto o grupo a executar um determinado repertório necessita ter uma qualidade técnica e interpretativa satisfatória para a realização do programa escolhido.

Com esses fatores bem esclarecidos, e consciente de que o acervo das composições de Mignone se encontra na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, deu-se início à revisão bibliográfica e à pesquisa de um repertório possível de ser executado tanto por mim quanto pela Orquestra Sinfônica da UFBA. Nesta fase, a busca de uma obra não conhecida do compositor em estudo era de grande valor para o trabalho. Desta maneira, a pesquisa se tornaria mais rica, pois o trabalho seria com um material não muito divulgado.

Um grande estímulo para esta pesquisa foi confirmar a informação fornecida pelos professores Erick Vasconcelos e Jamary Oliveira de que a obra de Francisco Mignone é realmente vultuosa e significativa. No catálogo editado sobre sua produção pelo Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica do Ministério das Relações Exteriores em fevereiro de 1978, estão discriminadas 545 obras.

No início do 1º semestre de 1998 foi levantada uma primeira relação de partituras possíveis de serem executadas em concerto seguindo os critérios anteriormente explicados. Uma primeira dificuldade é que esta relação só pôde ser feita com base na instrumentação e esta pesquisa inicialmente foi feita apenas em catálogos das obras do compositor onde tinha especificado quais e quantos instrumentos eram necessários para a execução. Algumas partituras estavam em exposição e neste período a Biblioteca Nacional ainda não estava com todo o acervo de Mignone cadastrado, por isso não era possível consultar diretamente as obras. Logicamente avaliar o grau de dificuldade técnica desta seleção tornou-se impossível.

Mediante isto, das obras de Mignone que puderam ser consultadas, foram selecionadas as seguintes apresentadas na tabela abaixo.

COMPOSIÇÃO	INSTRUMENTAÇÃO	EDITORA
Octeto para cordas	2 vl I, 2 vl II, 2 vla, 2 vc	manuscrito
Elegia para cordas	orquestra de cordas	manuscrito
Modinha Imperial	orquestra de cordas	manuscrito
Suite brasileira	orquestra de cordas	manuscrito
Lenda Sertaneja n° 7	orquestra de cordas	manuscrito
Miudinho	orquestra de cordas	manuscrito
Nazareth e Toada	orquestra de cordas	manuscrito
Ao anoitecer	2 fl, 2 ob, harpa, celesta e cordas	manuscrito
Pequena suite à antiga	Fl, ob, cl, fg, 2 hor e cordas	manuscrito
Romanza in Lá	2 fl, 2 ob, 2 cl, 2 fg, 2 hor, 2 tr, perc. e cordas	manuscrito
Mínuetto	2 fl, 2 ob, 2 cl, 2 fg, 2 hor, 2 tr, perc. e cordas	manuscrito
Plenilúnio	2 fl, 2 ob, 2 cl, 2 fg, 2 hor, 2 tr, perc. e cordas	manuscrito
Batucajé	2 fl, 2 ob, 2 cl, 2 fg, 2 hor, 2 tr, perc. e cordas	manuscrito
Fragmento Idílico	2 fl, 2 ob, 2 cl, 2 fg, 2 hor, 2 tr, perc. e cordas	manuscrito
Intermezzo Lírico	2 fl, 2 ob, 2 cl, 2 fg, 2 hor, 2 tr, perc. e cordas	manuscrito
Lenda Sertaneja n° 2	fl, 2 ob, fg, 2 hor, 2 tr, trb, piano e cordas	manuscrito
Quadros Amazônicos	3 fl, ob, cl, fg, hor, tr, trb, perc., piano e cordas	manuscrito
Concerto p/ Violão e Orquestra	Violão solo, fl, ob, cl, fg, 3 tr, vib, cel, xil e cordas	Sophocles Papas, Washington.
Congada	1 flt, 2 fl, 2 ob, 1 C.i., 2 cl, 1 cl B, 1 fg, 1 C. fg, 4 tpa, 3 tpt, 3 trb, 1 tb, perc., carrilhão, celesta, harpa e cordas	G. Ricordi, Milano.
Cataretê	1 fl, 1 ob, 1 cl, 1 fg, 1 tpa e cordas	manuscrito
Tucho (abertura)	1 flt, 2 fl, 2 ob, 2 cl, 2 fg, 4 tpa, 2 tpt, 3 trb, timp, e cordas	manuscrito

Após este primeiro levantamento das partituras às quais se pôde ter acesso, foram escolhidas a *Congada* e o *Concerto para violão e Orquestra*, pois estas obras, como demonstrou a tabela acima, eram as únicas da relação a estarem editadas e, conseqüentemente, o material para a orquestra possivelmente estaria em boas condições de uso. Posteriormente, levando-se em consideração que a maioria expressiva das obras sinfônicas de Mignone ainda eram manuscritos, algumas composições não possuíam, sequer, as partes orquestrais e outras partituras sinfônicas se encontravam em completa condição de

deterioramento, concluímos que seria de fundamental importância escolher uma obra que já não tivesse sido editada, porque seria menos uma a ficar no possível anonimato. Outro fator é que não poderíamos contar com os instrumentos de percussão, exigidos pelas partituras, para a execução da *Congada* e do *Concerto p/ Violão*. Partimos então para uma segunda seleção de repertório, onde foram escolhidas as obras: *Modinha Imperial* e *Quadros Amazônicos*. Uma outra surpresa foi constatar que o estado de conservação destas partituras era crítico e, para preservá-las, ambas tinham sido microfilmadas. Na aquisição dos microfilmes tomamos consciência que a obra *Quadros Amazônicos* foi concebida, em primeira versão, com apenas quatro movimentos na seguinte ordem: 1º) *Cobra Grande*, 2º) *Jaci*, 3º) *Saci* e 4º) *Caapora*. Esta partitura possui, ao final de cada um destes quadros, a assinatura de Francisco Mignone e o ano de composição, dado que comprova sua autenticidade. A versão com os sete movimentos não constava no microfilme que nos foi enviado pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Após a escolha destas duas obras observamos que o tempo do concerto ficaria demasiado curto então, às duas obras já selecionadas, foi acrescentado *Sonho de um Menino Travêssô*, peça composta por Mignone para um desenho animado e, desta forma, o programa do concerto encontrava-se definido.

Imediatamente após esta definição foi dado início ao processo de cópia da obra *Quadros Amazônicos*, feita em computador com a utilização do programa Coda Finale versão 97 e posteriormente com a versão 2000. Esta atividade proporcionou um minucioso estudo sobre a obra e constatamos o domínio das idéias e a precisão da escrita do compositor, pois, apesar de não termos provas documentadas, é sabido que Mignone não fazia rascunhos das suas composições e na peça em estudo, foi encontrada uma única passagem com dúvidas na escrita. Ela acontece no 3º quadro, intitulado *Saci*, do compasso 99 ao 106 (ver anexo, página

103). Neste trecho, as notas escritas para as madeiras não possuem a mesma clareza e precisão pertinente à obra, nos parece que foram acrescentadas em algum outro momento após o ato da composição. Para eliminar as dúvidas de quais figuras e notas musicais constavam na cópia da partitura, utilizamos um aparelho de leitura de microfichas para consultar o microfilme com a obra estudada. Trabalhar na cópia desta partitura, obviamente, proporcionou grandes vantagens para o estudo e concepção da obra, pois, o ato de rescrever todas as linhas melódicas de todos os instrumentos, bem como as suas dinâmicas, articulações e agógicas, permitiram-me analisar, com mais clareza, como o compositor utilizou as harmonias, melodias, dobramentos, texturas, acompanhamentos e, principalmente, a forma — elemento significativo da obra *Quadros Amazônicos*.

Com referência aos aspectos técnicos da obra, não existem passagens musicais de extrema dificuldade, mas, com certeza, as linhas das madeiras requerem do regente, e obviamente dos instrumentistas, uma atenção especial. Trataremos dessas dificuldades a partir deste momento. No quadro *Cobra Grande*, nos compassos 18 e 19, o solo do clarinete possui uma escrita rítmica complexa e precisa acontecer estritamente em tempo para não fazer com que as cordas atrasem e também para ajustar a última nota articulada pelo clarinete com a entrada da trompa. Ver exemplo abaixo.

Ex. 87

The image shows a musical score for Clarinet (cl) in G major, measures 18 and 19. The score is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is common time (C). The music begins with a 5-measure slur over the first five notes of measure 18. This is followed by a series of eighth and sixteenth notes. A *legato* marking is placed above the first note of measure 19. The score includes several fingerings: a 5-measure slur, followed by 4-measure slurs, a 3-measure slur, and two more 4-measure slurs. The piece concludes with a *sfz* (sforzando) dynamic marking.

Para ajudar a execução do clarinetista nesta passagem, o gesto foi subdividido proporcionando ao instrumentista uma maior precisão dos tempos no compasso. Ainda neste primeiro quadro,

do compasso 64 ao 70, em decorrência dos saltos melódicos e da articulação, o flautim tendia a atrasar. Apesar de ser um trecho em *legato* foi necessário ajudar o instrumentista com um gesto mais incisivo. Observemos o exemplo abaixo.

Ex. 88

No segundo quadro (*Jaci*) não encontramos extremas dificuldades técnicas para o regente. A expressividade conferida aos solos, de caráter *legato*, requer uma sinuosidade maior do gesto mas não tão amplo pois, a grandeza do gesto pode tornar a execução pesada e demasiado lenta.

O terceiro movimento, *Saci*, exige do regente um bom domínio da gramática gestual, pois as mudanças de caráter, diferentes texturas e deslocamentos rítmicos dentro do *Allegro Moderato*, podem ocasionar imprecisões nos ritmos. Observando o exemplo 50, os violinos e a parte escrita para a mão direita do piano completam as linhas dos outros instrumentos que tocam neste trecho. Apesar de ter a indicação *f*, o gesto não deve ser muito grande precisando-se marcar bem os tempos para manter o andamento e ajudar a exatidão do ritmo. A partir do compasso 111 (exemplo 55), uma atenção especial deve ser direcionada à dinâmica para que haja um melhor equilíbrio sonoro entre os instrumentos solistas e o acompanhamento. Com exceção do tímpano e do contrabaixo, todos os outros instrumentos que tocam nesta passagem possuem a indicação *ff* e isto pode tornar o solo não muito audível.

No último quadro, *Caapora*, sugere-se uma linearidade gestual para quase todo o movimento, pois o caráter dos solos é basicamente o mesmo e, apesar de ter dinâmicas

variadas, não existem grandes diferenças na textura. Na 8ª seção, a partir do compasso 69, a flauta, oboé e clarinete executam homofonicamente notas de curta duração em *sffz*, com apojeturas, que soam em diferentes tempos dos compassos. A ênfase do gesto nos tempos anteriores ao ataque do som pelos instrumentos supracitados é de suma importância para ajudá-los na precisão rítmica.

Ex. 89

The musical score for Example 89 consists of three staves: 1ª fl (Flute), ob (Oboe), and cl (Clarinet). The music is in common time (C) and begins at measure 69. Each staff contains four measures of music. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. Dynamic markings are placed below the notes: *sffz* (sforzando fortissimo) and *sfz* (sforzando). The *sffz* markings appear in the first two measures of each staff, while *sfz* markings appear in the last two measures. The notation includes accents (^) and breath marks (v) above the notes.

Por estas observações podemos constatar que os *Quadros Amazônicos* do compositor Francisco Mignone não é uma obra de grande dificuldade técnica no que se refere à gramática gestual. No item Informações sobre a obra, Luis Heitor Correia de Azevedo nos fornece a preciosa informação do despojamento do compositor em relação aos elementos musicais da cultura indígena, ou seja, a intenção era apenas de compor um bailado com inspiração em fontes ameríndias. Tratando-se de uma obra descritiva, também concluímos que o maior desafio é extrair da orquestra toda ambiência necessária para traduzir, em som, o sentido das lendas.

Bibliografia

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo, Mestre Jou, 1982.
- ADORNO, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo, Perspectiva, 1989.
- ALMEIDA, Renato. *Compêndio de História da Música Brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro, F. Briguiet, 1958.
- _____. *História da Música Brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro, F. Briguiet, 1942.
- _____. *Inteligência do Folclore*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Companhia Editora Americana, 1974.
- ALVARENGA, Oneyda. “A Influência Negra na Música Brasileira”. *Boletim Latino-Americano de Música*, Ano VI, Tomo VI, Primeira Parte, (1946: 357-407).
- ANDRADE, Mário. *Aspectos da Música Brasileira*. São Paulo, Martins, 1965.
- _____. *Danças Dramáticas do Brasil*. 2vols. São Paulo, Martins, 1959.
- _____. *Ensaio Sobre Música Brasileira*. São Paulo, I. Chiriato, 1928.
- _____. “Francisco Mignone” In *A parte do Anjo*. E. S. Mangione. São Paulo, 1947.
- _____. *Música de Feitiçaria no Brasil*. São Paulo, Martins, 1963.
- _____. *Música, Doce Música*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Martins / Instituto Nacional do Livro, 1976.
- _____. “O Movimento Modernista” In *Aspectos da Literatura Brasileira*. 5ª ed. São Paulo, Martins, 1974.
- _____. *Pequena História da Música*. São Paulo, Martins, 1951.
- APEL, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. 2ª ed. revista. Cambridge, Massachusetts, The Belknap Press of Harvard University Press, 1970.
- APPLEBY, David P. *The Music of Brazil*. Austin, University of Texas Press, 1983.

- AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. *Brasilian Orchestral Music of Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez and Francisco Mignone*. Translated by Philadelpho Seal. [s.1.], Ministry for Foreign Affairs of Brazil, Cultural Division, 1947.
- _____. *150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)*. Livraria José Olympio Editôra, Rio de Janeiro, 1956.
- _____. *Música e Músicos do Brasil; história - crítica - comentários*. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1950.
- BANDEIRA, Manuel. *Francisco Mignone*. Rio de Janeiro, Publicações do Teatro Municipal, 1956.
- BÉHAGUE, Gerard. *Music in Latin America: An Introduction*. New Jersey, Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, 1979.
- BERRY, Wallace. *Form in Music*. Prentice-hall. Inc., Second Edition. New Jersey, 1986.
- BURNS, E. Bradford. *A History of Brazil*. 2nd. Ed. Columbia, Columbia University Press, 1980.
- CASCUDO, Luis da Câmara. *Antologia do Folclore Brasileiro*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1956.
- _____. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Belo Horizonte – Rio de Janeiro, Editora Italiana, 1993.
- CHAVES JÚNIOR, Edgar de Brito. *Memórias e Glórias de um Teatro; sessenta anos de história do Teatro Municipal do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Companhia Editora Americana, 1971.
- DAHLHAUS, Carl. *Esthetics of Music*. Cambridge, Cambridge University Press, 1982.
- ECO, Humberto. *Como se faz uma Tese*. São Paulo. Editora Perspectiva, 14ª edição, 1998.
- ESCHMAN, Karl. *Changing Forms in Modern Music*. E. C. Schirmer Music Company, Second Edition. Boston- Massachusetts, 1968.
- FERREIRA, Aurelio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurelio da Língua Portuguesa*. 2ª edição. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997.
- FRANÇA, Eurico Nogueira. *A Música no Brasil*. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, 1953.

- _____. *Música do Brasil; fatos, figuras e obras*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1957.
- GALEFFI, Romano. *Investigações de Estética*. Coletânea de ensaios, comunicações e conferências. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 1971.
- _____. *Novos Ensaio de Estética*. Salvador, Centro Editorial e Didático da Universidade Federal da Bahia, 1979.
- GREEN, Douglass M. *Form in Tonal Music.- An Introduction to Analysis*. Holt, Rinehart and Winston, Austin, 1979.
- HOPKINS, Antony. *Sounds of the Orchestra*. New York, Oxford University Press, 1993.
- INOJOSA, Joaquim. *Os Andrades e Outros Aspectos do Modernismo*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975.
- JOURDAIN, Robert. *Música, Cérebro e Extase*. Como a música captura a nossa imaginação. Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 1998.
- KIEFER, Bruno. *Francisco Mignone, Vida e Obra*. Porto Alegre, Movimento, 1983.
- LAKATOS, Eva Maria e Marina de Andrade Marconi. *Metodologia Científica*. Editora Atlas S.A. São Paulo, 1994.
- MAGNANI, Sergio. *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música..* Belo Horizonte, Editora UFMG, 1996.
- MARCONI, Marina de Andrade e Eva Maria Lakatos. *Técnicas de Pesquisa*. Editora Atlas S.A. São Paulo, 1988.
- MARIZ, Vasco. *A Canção Brasileira; erudita, folclórica e popular*. 3ª ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira / Instituto Nacional do Livro, 1977.
- _____. *Francisco Mignone - o homem e a obra*. Funarte / eduerj, Rio de Janeiro, 1997.
- _____. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira / Instituto Nacional do Livro, 1981.

- MIGNONE, Francisco. *Como Preparar um Regente de Orquestra*. Rio de Janeiro. Tese com que se apresenta Francisco Mignone ao concurso para provimento da cadeira de Regência de Orquestra da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. 1939.
- _____. O Meu Contratador de Diamantes. In: *A Parte do Anjo*. São Paulo, Mangione, 1947.
- _____. *Prelúdio, Coral e Fuga*. In: *A Parte do Anjo*. São Paulo, Global, [s.d.].
- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo, Ricordi Brasileira, 1981.
- PAES, Priscila. *A Utilização do Elemento Afro-Brasileiro na Obra de Francisco Mignone*. Dissertação apresentada ao Departamento de Artes da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial do Curso de Pós-Graduação, Para a obtenção do Título de Mestre na Área de Artes. Universidade de São Paulo, 1989.
- PEREIRA, Elza Maria de Oliveira. *A contribuição Africana para a Dança Folclórica Brasileira*. Rio de Janeiro, Editora Brasileira de Educação Física Ltda. , 1950.
- RAMOS, Arthur. *O Folk-lore Negro do Brasil*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1935.
- REZENDE, Angélica de. *Nossos Avós Contavam e Cantavam; ensaios folclóricos e tradições brasileiras*. 2ª ed. Belo Horizonte, Carneiro, 1957.
- RIBEIRO, José. *Brasil no Folclore*. 2ª ed. Rio de Janeiro, Aurora, [s.d.].
- SOUZA, Yvonildo de. *Influência Negra na Música Brasileira*. Recife, Nordeste, 1953.
- VALLE, José Nilo. *The Operatic Works by Francisco Mignone: An Analytical and Textual Guide with Reference to his Contribution to Brazilian National Opera*. Dissertation submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts. University of Washington, 1992.
- VERHAALLEN, Marion. *The Solo Piano Music of Francisco Mignone and Camargo Guarnieri*. Dissertation subitted in partial fulfillments for Degree of Doctor of Education in Teachers College, Columbia, Columbia University, Ed. D., 1971.
- WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários; a música em torno da semana de 22*. São Paulo, Duas Cidades, 1977.
- _____. *O Som e o Sentido*. Uma outra história das músicas. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.

Partituras

MIGNONE, Francisco. “Nazareth e Toada”. Cópia do manuscrito cedido pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. 1931.

_____. “Lenda Sertaneja nº 2”. Cópia do manuscrito cedido pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. 1937.

_____. “Quadros Amazônicos”. Cópia do manuscrito cedido, 1939-1942.

_____. “Tucho” (abertura). Cópia do manuscrito cedido pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. 1941.

_____. “Modinha Imperial”. Cópia do manuscrito cedido pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. 1943.

_____. “Lenda Sertaneja nº 7”. Cópia do manuscrito cedido pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. 1957.

_____. “Suíte Brasileira em três Movimentos”. Cópia do manuscrito cedido pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. 1960.

Anexos

1. Autorização para utilizar a partitura do bailado neste trabalho, fornecida pela viúva do compositor, Sra. Maria Josephina Mignone.
2. Página manuscrita constando dos compassos 99 ao 106 do terceiro quadro (*Saci*).
3. Cópia integral da partitura da obra estudada, feita através do programa Coda Finale 2000.