



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação
Mestrado em Música / Execução Musical
Regência Orquestral

Uma Abordagem Morfológica do Bailado
“Quadros Amazônicos” do Compositor Francisco Mignone

Angelo Rafael Palma da Fonseca

Salvador, Bahia
2000



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação
Mestrado em Música / Execução Musical
Regência Orquestral

Uma Abordagem Morfológica do Bailado
“Quadros Amazônicos” do Compositor Francisco Mignone

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação da Escola de
Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial
à obtenção do grau de Mestre em Música / Execução Musical

Angelo Rafael Palma da Fonseca
Orientando

Prof. Dr. Erick Magalhães Vasconcelos
Orientador

Salvador, Bahia
2000

AGRADECIMENTOS

A Deus, início e fim de todas as coisas.

Aos meus pais, Agrípio e Elizabeth e minhas irmãs Regina, Verônica e Adalgisa por todo amor, estímulo e, acima de tudo, pelo referencial espiritual e humano que sempre me ofertaram em todos os momentos.

Ao meu estimado Orientador, Prof. Dr. Erick Vasconcelos, pelo apoio e incentivo à minha carreira musical.

À Sra. Maria Josephina Mignone, pela grande colaboração e empenho para a realização deste trabalho.

Aos meus Professores do curso de Pós-Graduação: Dante Anzolini, Elizabeth Rangel, Luís Maia, Manuel Veiga e Ricardo Bordini pelos conhecimentos musicais e extra-musicais a mim passados.

Aos queridos amigos: Arnaldo Almeida, Moacyr Costa e Ray Gouveia pelas sugestões, revisões e lapidações técnicas neste trabalho.

Ao Coordenador do curso de Pós-Graduação em Música, Prof. Dr. Joel Barbosa e ao Prof. Dr. Jamary Oliveira pelas soluções e sugestões a mim fornecidas.

À Anorita e Maysa, pacientes e competentes administradoras dos processos burocráticos da nossa realidade universitária.

A todos que, de alguma maneira, me ajudaram no cumprimento desta etapa.

RESUMO

Neste trabalho apresentaremos uma análise do bailado “Quadros Amazônicos”, do compositor Francisco Mignone. O aspecto morfológico é o foco principal desse estudo e todas as considerações sobre harmonia, melodia e ritmo são utilizadas para evidenciar a classificação formal. Nesta abordagem, adotamos os conceitos de “Parte” (para macro-estrutura) e “Seção” (para micro-estrutura), objetivando, desta maneira, identificar as idéias musicais e como Mignone as utilizou. Concluímos que a forma, nesta obra, é explorada substancialmente pelo compositor, que nos apresenta uma consistente elaboração musical das seções como também, das ligações dos elementos intrínsecos a elas.

No primeiro capítulo deste estudo apresentamos uma biografia de Francisco Mignone contendo informações pessoais bem como da sua carreira musical. O segundo capítulo é composto de informações sobre a suíte “Quadros Amazônicos”. O terceiro capítulo é destinado à análise musical da obra supracitada, tendo como aspecto principal a morfologia. No quarto capítulo, apresentamos as considerações finais. Para completar esta dissertação, incluímos um memorial, com os passos seguidos na efetivação da pesquisa e execução da obra, como também a partitura integral do bailado.

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. 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.

ABSTRACT

In this work we intend to analyze the ballet “Quadros Amazônicos” by Francisco Mignone. The morphological aspect is the principal focus of this study and all the appreciations about harmony, melody and rhythm are used to emphasize the formal organization. In this approach we adopt the concept of “Part” (for macro structure) and “Section” (for micro structure) in order to make the identification of musical ideas more objective and how Mignone used them. We conclude that the form in this work is essentially explored by the composer who presents us a very consistent musical elaboration of the sections, as well as, of the component connections inherent to them.

In the first chapter of this treatise, we present Francisco Mignone’s biography with personal and professional informations. The second chapter has informations about the “Quadros Amazônicos” suite. The third chapter has a formal analyze of this composition. In the fourth chapter we present the conclusion. After this last chapter, we include a written record with all the steps of this research and the full score of the suite.

In this treatise we corroborate that Mignone had absolute knowledge about musical ideas of this composition because this work has considerable musical complexity and a clear relationship with the Indian Brazilian stories. We hope contribute for a good comprehension about this dance suite and also, to emphasize the artistic and cultural valor of one of the most important Brazilian musical history composer.

ÍNDICE

Introdução.....	1
1. Biografia de Francisco Mignone.....	2
2. “Quadros Amazônicos” de Francisco Mignone.....	21
2.1 Informações sobre a obra.....	21
3. Análise da Obra.....	25
3.1 Cobra Grande (1º quadro).....	25
3.1.1 Epígrafe	25
3.1.2 Análise.....	25
3.2 Jaci (2º quadro).....	40
3.2.1 Análise.....	40
3.2.2 Epígrafe.....	40
3.3 Saci (3º quadro).....	55
3.3.1 Epígrafe.....	55
3.3.2 Análise.....	55
3.4 Caapora (4º quadro).....	70
3.4.1 Epígrafe.....	70
3.4.2 Análise.....	71
4. Considerações Finais.....	85
5. Memorial.....	89
Bibliografia.....	96
Anexos.....	101

(os anexos desse trabalho encontram-se na versão impressa da tese, disponível na Biblioteca da EMUS-UFBA e no PPGMUS-UFBA)

INTRODUÇÃO

O bailado “Quadros Amazônicos”, escrito entre o final dos anos 30 e início dos anos 40, é uma obra concebida em quatro movimentos, tendo como inspiração quatro lendas indígenas (*Cobra Grande, Jaci, Saci, Caapora*). Primeiramente composta para uma performance da bailarina Chinita Ullmann, esta suíte para dança foi posteriormente ampliada, sendo a ela acrescentados três movimentos (*Caiçara, Urutau e Iara*). O estudo, que doravante apresentaremos, tem como objeto de estudo a versão inicial da obra supracitada.

O primeiro capítulo é uma biografia do compositor Francisco Mignone abrangendo, além da carreira, um pouco da sua vida pessoal. No segundo capítulo apresentamos dados e depoimentos relativos à obra. O terceiro capítulo consta da análise formal de toda a obra e por último, no quarto capítulo, apresentamos as considerações finais. Para completar esta dissertação, incluímos um memorial, com os passos seguidos na efetivação da pesquisa e execução da obra, como também a partitura integral do bailado.

1. Biografia de Francisco Mignone

Nascido na cidade de São Paulo em 3 de setembro de 1897, Francisco Paulo Mignone era o filho mais velho do casal Alfério e Virgínia Mignone, imigrantes italianos que se fixaram no Brasil em 1896. Alfério Mignone, músico originário de Castellabate, aldeia próxima a Salerno, havia se mudado para o Brasil com o intuito de tocar flauta profissionalmente, porém a condição musical do país era muito primária. Segundo o próprio Francisco;

Não havia teatro, apenas pequenas orquestras e trios que tocavam no Guarujá, mas na cidade mesmo havia muito pouco. Tanto que quando foram iniciados os espetáculos no Café Champagne, como se chamava naquele tempo, ele foi obrigado a ficar como segundo violino, porque não havia lugar para flauta; só mais tarde arranjou alguma coisa como flautista. Isso porque, naquele tempo, havia elementos de orquestras que vinham da Itália nas companhias líricas e que ficavam no Brasil. As companhias faliam, às vezes por falta de elementos, que morriam devido à febre amarela, então começou a formar-se pequenas orquestras.¹

“O casal possuía mais cinco filhos: Domingos, Guilherme, Filomena, Renato e Armida. Esses dois últimos não tiveram muito tempo de vida. Renato faleceu aos cinco anos de idade e Armida aos dois anos”². Aos seis anos de idade Francisco Mignone obteve as primeiras noções musicais com o seu pai, que era maestro, flautista e professor de música. Com ele, Francisco estudou piano, flauta, teoria e improvisação. A influência musical do Maestro Alfério sobre o filho era significativa e o próprio Francisco deixou-a registrada numa entrevista ao Jornal do Brasil em 1968.

O deslumbramento da *Bohème* impressionou minhas então frescas células memoriais de tal maneira que mesmo à distância de muitas décadas lembro o nome dos protagonistas (...) meu pai acalentava a idéia de fazer do seu filhote um compositor à estampa de Puccini-

¹ Francisco Mignone. *Coleção Depoimentos*. Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 1968, pag 1.

² Ligia Mignone. Entrevista concedida em 12 de setembro de 1999.

Mascagni-Leoncavallo. Para ele só esses três sabiam escrever óperas. E repetia constantemente: “para se compor uma boa ópera é necessário um bom libreto”. E essa sentença acadiana vive me perseguindo ainda nos dias de hoje.³

Posteriormente, passou a estudar piano com o professor Silvio Motto e também obteve noções práticas de trompa e violoncelo. Desde a juventude atuava como pianista-condutor em pequenas orquestras de salão, apresentando-se em bailes, festas privadas e cinemas, além de participar como flautista em outras grandes orquestras. Nessa mesma época começa também sua jornada como compositor, produzindo maxixes, valsas, sambas, tangos e canções as quais assinava como “Chico Bororó” — pseudônimo sugerido a Mignone pelo editor A. Di Franco para as composições de cunho popular — pois, naquela época, esse tipo de expressão artística não era visto com bons olhos. “Chico Bororó” atuou como compositor até 1920 e “segundo Mignone, a última peça editada com o pseudônimo foi *Mandinga Doce*, canção sertaneja com letra de Décio Abramo, aproveitada posteriormente no balé *Iara*”⁴. Outras peças de “Chico Bororó” foram reutilizadas por Francisco Mignone como temas para composições que ele mesmo considerou suas primeiras obras nacionalistas. Neste período, o sentimento nacionalista de Mignone provavelmente estava sendo cultivado e a flauta era o instrumento que o jovem músico utilizava nas serenatas da antiga Paulicéia.

Em 1912, o jovem Francisco ingressou no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, estudando composição, contraponto, harmonia e piano com o professor Agostino Cantú, e flauta, com o seu próprio pai — primeiro professor desta cadeira.

³ Francisco Mignone. IN: *Francisco Mignone o Homem e a Obra*. Funarte, Rio de Janeiro, 1997, pag 45.

⁴ Priscila Paes. *A utilização do elemento afro-brasileiro na obra de Francisco Mignone*. Tese de Mestrado para a USP, São Paulo, 1989, pag 16.

A editora Casa Levy e a Revista “A Cigarra” promoveram um concurso de composição abrangendo os gêneros tango e valsa, em setembro de 1914, para o qual um dos prêmios oferecidos era a edição das músicas vencedoras. Sob o pseudônimo de “Euterpe”, Mignone concorreu com o tango *Não se Impressione* e a valsa *Manon*, adquirindo duas menções honrosas, aparecendo então pela primeira vez, o nome do compositor em obras destes gêneros editadas. No mesmo ano ele recebe o 1º lugar num concurso de música erudita com o *Romance em Lá maior* para orquestra.

Em 1916, aos dezenove anos de idade, Mignone concluiu os cursos de composição, piano e flauta no Conservatório Dramático e Musical, tendo como colega de turma, neste período acadêmico, uma personalidade que o influenciou bastante na carreira de compositor e que também lhe deu noções de acústica e estética — Mário de Andrade. Após a formatura, Francisco Mignone fez a sua primeira apresentação pública em 16 de setembro de 1918, no Teatro Municipal de São Paulo, executando o 1º movimento da sua *Sonata em sol menor* para violino e piano e o 1º movimento do *Concerto para piano em lá menor* de Grieg. Constavam também no programa peças de sua autoria: *Ritorno*, *Farândola das Horas* e *Alma Adorada* (também citada por alguns autores como *Alma Encantada*) para canto e orquestra, regidas pelo compositor; o *Andante* para violino e orquestra, o poema sinfônico *Caramuru* e a *Suíte Campestre* para orquestra, estas três últimas regidas pelo Maestro Alfério Mignone. É importante observar que nesta 1ª apresentação pública o jovem Francisco não se destacava apenas como compositor, mas também como pianista, e já apresentava sua vocação para a regência.

Em 16 de setembro de 1919, no Teatro Municipal de São Paulo, o jovem compositor faz a estréia de novas obras sinfônicas, todas compostas naquele mesmo ano. Porém, foi o sucesso do primeiro concerto que lhe valeu uma bolsa de estudos, cedida pela Comissão do

Pensionato Artístico de São Paulo, para aperfeiçoar os seus conhecimentos musicais na Europa. O Senador José Freitas Vale, que reunia artistas e intelectuais regularmente em sua residência para incentivar o movimento artístico daquela época, foi um dos grandes responsáveis pela ida de Mignone para a Europa. O seu primeiro desejo era ir à Paris, porém, como possuía muita habilidade para escrever árias de óperas, influenciaram-no a estudar na Itália⁵. Parte para Milão em 4 de agosto de 1920 a fim de estudar no Real Conservatório Giuseppe Verdi, com o professor Vincenzo Ferroni,

Mignone chose to study at the Giuseppe Verdi Conservatory in Milan. His principal professor there was Vincenzo Ferroni who had been trained in Paris at the same time that Francisco Braga, another Brazilian, was studying there. Both had studied under Massenet. Ferroni won a first prize in fugue in 1885 when Cesar Franck was president of the jury. His own tendencies were so strongly molded by this French school that Ferroni, in turn, taught the same materials when he became a professor in Milan, that Mignone's formation in Italy was actually French.⁶

Em contato direto com a técnica européia de composição, Mignone compôs a ópera *O Contratador de Diamantes* (1921); o *Intermezzo Lírico* e o poema sinfônico *La Samaritaine* (1922); *Notturmo-Barcarola*, *Cenas da Roça* e *Festa Dionisíaca* (1923); *No Sertão* e *Momus* (1925); *L'Innocente* (1927); *Maxixe* e a *Suite Austuriana: 1. Intermédio, 2. La Fiesta, 3. Farandola* (1928).

Mesmo estudando na Europa, Francisco Mignone fazia viagens regulares ao Brasil, mantendo assim uma ligação direta com o público brasileiro. Mário de Andrade registra a

⁵ Francisco Mignone. *Coleção Depoimentos*. Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 1968, pag 4.

⁶ Mignone escolheu estudar no Conservatório Giuseppe Verdi em Milão. Seu principal professor foi Vincenzo Ferroni, que tinha estudado em Paris no mesmo período que Francisco Braga, outro brasileiro que esteve estudando lá. Ambos estudaram com Massenet. Ferroni tirou o 1º lugar com uma fuga em um concurso onde Cesar Franck era o presidente do júri. Suas tendências eram tão fortemente moldadas na escola francesa que, ao retornar à Milão, Ferroni utilizou o mesmo material quando se tornou professor. Logo, a formação de Mignone na Itália, era de fato francesa. Marion Verhaalen. *The Solo Piano Music of Francisco Mignone and Camargo Guarnieri*. Columbia, Columbia University. Ed. D. , 1971, pag 23.

primeira visita de Francisco Mignone ao Brasil, depois da sua ida para a Itália, em um artigo da revista Klaxon nº 06, do mês de outubro de 1922, da seguinte forma:

Deve gozar férias em São Paulo o compositor Francisco Mignone que atualmente aperfeiçoa seus estudos na Europa. Trouxe consigo uma ópera: ‘O Contratador de Diamantes’. Tive ensejo de ouvir alguns trechos na Sociedade de Concertos Sinfônicos e em audição particular; e me é grato afirmar, como amigo e como artista, a boa impressão que senti.⁷

Vale ressaltar que desta ópera (*O Contratador de Diamantes*), a peça orquestral *Congada* e o *Minuette* foram executados pela primeira vez em São Paulo no ano de 1922, sob a regência de Richard Strauss à frente da Filarmônica de Viena, quando em turnê pela América do Sul⁸. A boa aceitação de *Congada* fez com que Mignone, mesmo fora do Brasil, escrevesse outra obra sinfônica com motivos brasileiros. Deste fato resultou *Maxixe*, que foi interpretado por Ottorino Respighi em 1928, quando em visita ao Rio de Janeiro e São Paulo. Durante este período, Mignone arrebatou mais três prêmios de composição nos concursos realizados pela Sociedade de Concertos Sinfônicos de São Paulo: em 1923, “*Cenas da Roça*” obteve o 1º lugar e, em 1926, “*Festa Dionisiaca*” e “*No Sertão*” obtiveram, respectivamente, a 1ª e 2ª colocações. Retornou ao Brasil no ano de 1924 para assistir à 1ª montagem de sua ópera *L’Innocente*, com libreto de Arturo Rossato. Mignone também viveu em Madrid, onde teve contato com Manuel de Falla e Segóvia e, segundo o próprio compositor, a ópera supracitada, com argumento espanhol, é fruto de uma paixão por uma escritora espanhola. A estréia foi dirigida pelo regente Túlio Serafin, em 5 de setembro do mesmo ano, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

⁷ Bruno Kiefer. *Mignone Vida e Obra*. Editora Movimento, Porto Alegre – RS, 1983, pag 14.

⁸ Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. *150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)*. Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro – RJ, 1956, pag 298.

Acerca da montagem dessa ópera, o M^o José Nilo Valle registra o fato dela não ter alcançado o êxito esperado pelo compositor.

The opera did not have the impact he was expecting; the audience was not so receptive; the press arduously criticized the radical Italianism of the work. All of the negative responses to such a laborious musical project made Mignone feel discouraged with operatic works. In fact, apart from the two operettas he wrote during the late 1930s, he would compose his third major opera about forty three years later.⁹

Durante a sua estada na Europa, este jovem músico, ávido por conhecimento, tentou aproveitar ao máximo as oportunidades que lhe surgiram para conhecer as obras dos seus contemporâneos.

Ouvi tudo que havia de melhor, de mais adiantado, a começar por Stravinsky. Acho que fui um dos poucos brasileiros a ouvir pela primeira vez **Le Sacré du Printemps**. Eu estava em Milão, que era o centro, mas ia a Paris, a Viena, sempre que havia uma novidade. Fui a Paris ouvir **Le Sacré du Printemps**, confesso que não entendi nada, não estava pronto para aquilo, no entanto já havia assistido muitas vezes **Pelléas et Mélisande**, em francês, regido pelo maestro Arturo Toscanini, no Teatro Scala. Estava interessadíssimo pela ópera, assim como a primeira ópera do Pizzetti que levaram, **Débora e Jaele**, eu achava formidável. Cheguei a ouvir **Tristão e Isolda** não sei quantas vezes, mas nunca inteira, ouvia um ato depois o outro. Nunca ouvia a ópera inteira, porque ouvia estudando tudo o que estava acontecendo, os processos usados. Ficava mais na galeria olhando, absorvendo aquilo tudo. E o que mais me interessava era a regência do Toscanini, olhava todo o tempo para ele, queria ver como ele fazia, mas não via nada de extraordinário. Então, conversando com alguns professores da orquestra, soube que no gesto, nos braços, ele faz o que todo mundo faz, a regência de Toscanini estava nos olhos, na maneira de encarar a orquestra. Ele exercia uma espécie de hipnose sobre a orquestra e suas execuções eram realmente primorosas. Aprendi muito, quase não perdia um espetáculo e nem ensaio. Eu ajudava muito o maestro

⁹ A ópera não teve o impacto que ele esperava; o público não foi muito receptivo; a imprensa criticou arduamente o italianismo radical da obra. Todas estas respostas negativas em relação ao elaborado projeto musical fizeram Mignone se sentir desencorajado com trabalhos operísticos. De fato, afora as duas operetas que ele escreveu no final de 1930, ele iria compor sua principal ópera quarenta e três anos depois. J. Nilo Valle. *The Operatic Works by Francisco Mignone: An Analytical and Textual Guide with Reference to his Contribution to Brazilian National Opera*. University of Washington, Seattle, 1992, pag 71.

Ferruccio Calusia que era um dos colaboradores do Toscanini, tinha muito serviço e muitas vezes ele me pedia para ajudá-lo.¹⁰

De volta ao Brasil definitivamente em 1929, Mignone começa a lecionar Harmonia no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. A influência do pai, dos professores e a sua longa estada na Europa obviamente fizeram com que Francisco Mignone compusesse sob um forte estilo italiano. Este fato conduziu Mário de Andrade (grande defensor de uma chamada música brasileira) a lhe tecer críticas severas acerca de suas obras imbuídas de um estilo italiano. As divergências artísticas entre Mignone e Mário de Andrade só foram cessadas quando o já experimentado compositor escreveu a *1ª Fantasia Brasileira* para piano e orquestra. Esta obra foi composta no ano de 1929 e estreada em 20 de fevereiro de 1931. Este fato fez Mário de Andrade, antigo opositor dos trabalhos de Mignone com fortes características italianas, render-lhe o seguinte comentário:

É pois com tanto maior prazer que tive da *Fantasia* a melhor das impressões. É uma peça positivamente muito feliz, e porventura o que de melhor se encontra na bagagem sinfônica de Francisco Mignone. Levado pelo malabarístico, natural do gênero Concerto, o compositor enriqueceu sua peça de efeitos curiosos, alguns deliciosíssimos como por exemplo aquele em que, após um preparo fortemente rítmico de tutti, se inicia um movimento vertiginosamente de maxixe, com abracadabrante distribuição da linha melódica por todos os registros do piano (...) Me parece que nessa orientação conceitual, em que a nacionalidade não se desvirtua pela preocupação do universal é que está o lado por onde Francisco Mignone poderá nos dar obras valiosas e fecundar a sua personalidade.¹¹

O interesse pelos elementos musicais afro-brasileiros deu origem à *2ª, 3ª e 4ª Fantacias Brasileiras*, compostas respectivamente nos anos de 1931, 1934 e 1936. Esta nova visão artística é retratada por Bruno Kiefer da seguinte forma:

¹⁰ Francisco Mignone. *Coleção Depoimentos*. Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 1968, pag 4.

¹¹ Bruno Kiefer. *Mignone Vida e Obra*. Editora Movimento, Porto Alegre – RS, 1983, pag 19.

A mudança de rumo estético fez Mignone estudar a obra de Villa-Lobos, dez anos mais velho e autor, na época, de uma sólida e extensa obra com características marcadamente brasileiras e pessoais. Mignone, porém, não pára aí. Embora festejado, inclina-se humildemente sobre a produção musical de um compositor dez anos mais jovem do que ele e navegando, também por influência de Mário de Andrade, em águas nacionalistas. Trata-se de Camargo Guarnieri, jovem paulista que se tornou conhecido do público em 1928.¹²

Em 1932, Francisco Mignone passou a ter como companheira Liddy Chiaffarelli, filha do famoso e respeitado Luigi Chiaffarelli. Segundo Bruno Kiefer, Luigi foi, durante quarenta anos, responsável por uma escola de piano da qual saíram vultos como Guiomar Novaes, Antonieta Rudge, Souza Lima e outros. Numa entrevista documentada pelo Museu da Imagem e do Som, Francisco Mignone registrou o seguinte episódio:

Antonieta Rudge é um dos maiores expoentes que conheci do piano. Eu a conhecia desde o tempo do Luigi Chiaffarelli, quando ela foi preparadora dele. Essa senhora tem oitenta e cinco anos ou mais. Numa ocasião chegou ao piano e tocou a **Segunda Fuga do Primeiro Caderno do Cravo Bem Temperado**. Depois virou-se e perguntou: “em que tonalidade vocês querem que eu toque?” Eu disse: “sol”, ela tocou em “sol”; “mi bemol”, ela tocou em mi bemol. Ela tem o dom de transpor e não sabe por que. (...) Na intimidade, tocando é uma maravilha. Tanto que, quando chegava em São Paulo, o Rubinstein sempre pedia para ela tocar. Às vezes, Antonieta tocava comigo, eu com o Rubinstein, ou o Rubinstein com Antonieta. O Rubinstein em São Paulo era uma festa, toda vez que chegava, tinha aquele grupinho certo, ele não deixava de frequentar a casa do Chiaffarelli.¹³

Descontente com a situação musical na cidade de São Paulo, em novembro de 1933 o compositor fixa residência no Rio de Janeiro onde, no ano seguinte, substitui Walter Burle-Marx na cadeira de Regência Orquestral do Instituto Nacional de Música. Em 29 de outubro do ano seguinte, no Rio de Janeiro, dá-se a estréia do bailado afro-brasileiro *Maracatu de Chico-Rei* construído sobre libreto de Mário de Andrade. Excetuando as óperas, esta é, até

¹² Bruno Kiefer. *Mignone Vida e Obra*. Editora Movimento, Porto Alegre – RS, 1983, pag 20.

¹³ Francisco Mignone. *Coleção Depoimentos*. Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 1968, pag 10.

então, a obra de maior envergadura de Francisco Mignone. Com uma duração média de quarenta minutos, nela o compositor utiliza grande orquestra, coro e solistas. No período existente entre a *1ª Fantasia Brasileira* e o *Maracatu de Chico-Rei* (1929-1933), Mignone compôs mais de trinta canções para voz e piano.

Em 1935, dando continuidade a sua vida acadêmica, Francisco Mignone, Lorenzo Fernandez e Antonieta de Souza fundaram o Conservatório Brasileiro de Música, sendo conhecido naquela época por “Escola de Música”. Neste mesmo ano, a obra “*Seguida-Mirim* (1931) foi levada em primeira audição por Leopoldo Stokowsky à frente da Orquestra Filarmônica de Chicago”.¹⁴

Outras duas obras de caráter afro-brasileiro foram escritas em 1936: *Batucajé*, estreada em São Paulo em 28 de março do mesmo ano de composição, sob a Regência de Ernest Mehlich, e *Babaloxá*, estreada em 6 de novembro de 1937, sob a regência do próprio compositor. Contrariando Vasco Mariz, que classifica estas duas obras como poemas sinfônicos, o próprio compositor tem o seguinte comentário: “São entrecos, o poema, é muita coisa; o poema já obedece a um critério, características e tal; há o roteiro. Digamos que são manifestações de música africana manipuladas pelo Mignone”¹⁵. Ainda em 1936, podemos observar o reconhecimento feito ao grande talento do regente Mignone, como demonstra o fato a seguir:

Por ocasião do centenário (1836-1936) de Antônio Carlos Gomes, Mignone foi escolhido pelo Governo Federal, para reger as melhores obras sinfônicas do autor do “Guarany”. Para tanto constituiu-se uma

¹⁴ Bruno Kiefer. *Mignone Vida e Obra*. Editora Movimento, Porto Alegre, 1983, pag 61.

¹⁵ Priscila Paes. *A Utilização do Elemento Afro-Brasileiro na Obra de Francisco Mignone*. Tese de Mestrado para a USP, São Paulo, 1989, pag 24.

orquestra de 110 figuras que bem ensaiada por Mignone apresentou-se dignamente e correspondeu do alto fim a que era destinada.¹⁶

O êxito desta apresentação rendeu a Mignone um concerto na Alemanha, a convite do embaixador deste país que assistira ao evento e em 13 de maio de 1937, Francisco Mignone se apresenta à frente da Orquestra Filarmônica de Berlim com obras de Henrique Oswald, Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, além das suas próprias composições. No ano posterior, apresentou uma das suas *Fantasia Brasileira*, a *Suíte Austuriana* e o poema Sinfônico *Momus* na Alemanha e ainda, neste mesmo ano, esteve em Roma onde apresentou o *Maracatu de Chico-Rei*. Numa entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som no final dos anos 60, o compositor citou um interessante fato:

Não tive grandes contatos, porque quando cheguei à Alemanha, já completamente nazificada em 38, os melhores elementos tinham saído do país. Conheci o Hans Pfitzner. Ele chamava nossa música de “música de cor”, não gostava e outros regentes também não entendiam, teve um regente que disse: “olha, de fato a sua partitura soa bem, mas eu não seria capaz de levar uma obra dessa”. Eles não compreendiam. Então eu vi que era preciso criar um tipo de música que todos pudessem entender.¹⁷

Apresentando a tese “Como Preparar um Regente de Orquestra”, é em 1939 que Mignone assume, como professor titular, a cadeira de Regência de Orquestra a qual já vinha ocupando desde a substituição a Walter Burle-Marx. Nesta função, ele atuou por trinta e cinco anos.

Não tendo se distanciado do aprimoramento das técnicas de composição, Mignone, que possuía uma escrita bastante tonal, experimenta o atonalismo na série *A Menina Boba*

¹⁶ Liddy Chiaffarelli. IN. *A Parte do Anjo*. E. S. Mangione, São Paulo, 1947, pag 74.

¹⁷ Francisco Mignone. *Coleção Depoimentos*. Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 1968, pag 8.

(textos de Oneida Alvarenga) e *A Boneca de Cristal* — ambas para soprano e piano e compostas respectivamente em 1939 e 1941. Houve ainda neste período uma grande contribuição de novas obras orquestrais; são elas: *Leilão*, *Sinfonia do Trabalho*, *Festa das Igrejas* e *Quadros Amazônicos*. Esta última obra (composição escolhida para a defesa de tese deste trabalho) é concebida pelo autor como um bailado, ou seja, música para dança. A primeira versão de *Quadros Amazônicos*, composta de quatro movimentos, foi estreada em 08 de julho de 1942 pela Orquestra do Teatro municipal de São Paulo, sob a regência de Ernest Mehlich. Já a segunda versão, agora composta por sete movimentos, foi dirigida por Jascha Horenstein, com a Orquestra Sinfônica Brasileira, em 03 de maio de 1947.

Em *Festa das Igrejas*, encontramos uma obra de repercussão internacional. A idéia inicial foi sugerida por Mário de Andrade.

O Mário de Andrade estava muito empolgado com a vinda do Respighi ao Brasil, em 1928. Respighi regeu uns concertos em São Paulo, depois veio ao Rio, ele levava aqueles poemas, que são mais impressões sinfônicas, **As Fontes de Roma, Os Pinheiros de Roma**. E o Mário falou que eu deveria escrever coisas como o Respighi, respondi que se ele escrevesse o poema para mim, faria a música. Dias depois ele me apareceu com três, um era **Festa das Igrejas**, feito exatamente como **As Fontes de Roma**, e o espírito está dentro da orquestração Respighiana.¹⁸

Festa das Igrejas foi estreada por Souza Lima em 28 de maio de 1942, na cidade de São Paulo. Em Nova York, neste mesmo ano, foi regida pelo próprio compositor. Posteriormente, esta mesma obra foi apresentada em Washington com a Orquestra Sinfônica da Filadélfia, sob a regência de Eugeny Ormandy e o célebre regente Arturo Toscanini — que regularmente interpretava as obras de Mignone — gravou-a com a Orquestra da NBC de Nova York. É interessante saber que neste período o compositor era ateu, não entrava nas

¹⁸ Francisco Mignone. *Coleção Depoimentos*. Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 1968, pag 5.

igrejas, permaneceu no adro, do lado de fora evocando os elementos necessários para a sua composição. Esta suíte sinfônica é tida como uma das obras que representam o clímax do compositor. A *Sinfonia do Trabalho* foi um argumento sugerido por Mário de Andrade sob o antigo nome de *Sinfonia Proletária*. O compositor mudou o nome para evitar mal entendido.

Nesta fase, verificamos que o já respeitado músico Francisco Mignone não contribuía para a cultura nacional apenas com as suas composições. Ele era também um grande divulgador da música brasileira tanto na Europa, quanto nos EUA.

Em 1942, Mignone foi para os Estados Unidos como Hóspede Oficial do Departamento de Estado. Nessa ocasião, assistiu à Convenção Bienal da “Music Educators National Conference” em Milwaukee e à “League of Composers”, em Nova York. Na ocasião, foram incluídas músicas de sua autoria num programa dedicado à música latino-americana. Suas obras, sob sua direção, foram também executadas pelas orquestras da National Broadcasting Company e Columbia Broadcasting System. Após essa estada em Nova York, Mignone recebeu convite para contrato de um ano como regente da orquestra da Columbia Broadcasting. Segundo Ondina Ribeiro Dantas, o motivo desse convite seria a preocupação de “entregar a execução da música brasileira em mãos competentes”. Mas Mignone não pode aceitar o convite, por não obter licença da Escola Nacional de Música, para se ausentar de sua função.¹⁹

Desse período, uma obra ficou incompleta. Foi a ópera *O Café*, com texto de Mário de Andrade, concluído em 1943. Apesar de ter tentado iniciar o trabalho, Mignone acreditava que os versos não ofereciam teatralidade e, com a morte de Mário em 1945, a obra não foi concluída.

Substituindo o Maestro Odmar Amaral Gurgel, em 1945 e 1946, Francisco Mignone assume o cargo de Regente Titular da orquestra da Rádio Globo. Neste mesmo ano de 1946 ele também compôs e estreou o Bailado *Iara*. Com argumento de Guilherme de Almeida,

¹⁹ Priscila Paes. Obra cit. pag 25.

figurinos e cenários de Cândido Portinari e coreografia de Vânia Psota, esta montagem, segundo Priscila Paes, não obteve uma fácil aceitação política.

O governo da época, Getúlio Vargas, tentou impedir a apresentação do bailado, pois sua coreografia mostrava a miséria dos retirantes. Não conseguiu, porém seu intento. O bailado foi apresentado pela Companhia do Balé Russo do Coronel de Basil e alcançou medalha de ouro conferido pela Associação dos críticos Brasileiros, por ser considerado o melhor trabalho apresentado em 1946. Depois o balé foi para Nova York e apresentou novamente *Iara*, que fez muito sucesso. Mas o balé faliu e lhe foram tomados todos os pertences, inclusive a partitura da qual não existe cópia.²⁰

Ainda neste ano, o músico Francisco passou por grandes dificuldades como registrou Vasco Mariz em seu livro *História da Música no Brasil*: “Quando conheci Mignone pessoalmente e nos tornamos amigos, lá pelos idos de 1946, estava ele em delicado momento de crise de consciência criadora. Teve depois um largo período de enfermidade e sua produção caiu consideravelmente”.²¹

Em dezembro de 1948, estando convalescente de grave enfermidade, Mignone escreveu, com muita fluência e satisfação, o oratório *Alegrias de Nossa Senhora*, com texto de Manuel Bandeira.

O cinema foi uma outra significativa área de atuação do compositor biografado. Ele já havia musicado o filme “Bonequinha de Seda” em 1937, mas em 1950 Mignone ganhou o prêmio de melhor música para filme com a trilha sonora de “Sob o Céu da Bahia” e, no ano posterior musicou “Caiçara”, da Vera Cruz Filmes.

De 1950 a 1951, Francisco Mignone estava na Direção do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Neste período a sua produção tornou-se bastante reduzida e a regência passou a assumir uma posição maior na vida do compositor.

²⁰ Priscila Paes. Obra cit. Pag 27.

²¹ Vasco Mariz. *História da Música no Brasil*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1981, pag 186.

Devo confessar que em 1950 perdi muito tempo com regência. Não porque gostasse, era um meio de vida. De composição não dava para viver, então tinha que dar aulas de piano e reger. Aceitava tudo, muito a contragosto, porque realmente não tinha paciência para ensinar. Gosto de tocar piano, mas não de reger. Com isso perdi muito tempo, as obras são raríssimas de 40 a 50. Só depois de 50 é que voltei realmente à composição, mas aí já estava com uma posição mais firmada.²²

Apesar de Mignone ser considerado um compositor essencialmente sinfônico, sua produção em outros campos é bastante significativa. Passemos agora a observar o trabalho desenvolvido por ele em outros gêneros da música. Sendo excelente pianista, a relação de Francisco Mignone com o piano começou desde a mais tenra idade e foi até os seus últimos anos de vida. Segundo José Eduardo Martins, em seu artigo no livro “Francisco Mignone o Homem e a Obra”, publicado pela Funarte no ano de 1997, Mignone compôs 232 peças para piano solo e a sua extensa criação para este instrumento abrangeu, freqüentemente, sete décadas. Destas obras, tornou-se mais conhecida a série das *12 Valsas de Esquinas*. Sem dúvida ele conhecia muito bem este instrumento e esta condição de exímio pianista lhe rendeu o seguinte comentário feito por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo:

Era e continuou sendo um excelente pianista, de sonoridade macia e grandes recursos técnicos. Aparecia freqüentemente em concertos, nesses tempos de moço; e até hoje cantores e violinistas disputam-se a honra de tê-lo ao piano, como colaborador, pois o requinte de sua arte de acompanhar não sofre comparações.²³

A eficiência de Mignone na área vocal não se limita apenas ao acompanhamento de cantores. Com textos de sua própria autoria, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Mário Quintana, Oneida Alvarenga, dentre outros, encontramos uma vasta e expressiva coleção de obras para canto e piano. Acerca das canções de Mignone, é

²² Francisco Mignone. *Coleção Depoimentos*. Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro, 1968, pag 10.

²³ Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. IN. *A Parte do Anjo*. E. S. Mangione, São Paulo, 1947, pag.4

interessante observar os seguintes dados: “40% das canções têm textos brasileiros sem preocupação nacional; 35 % são nacionalistas; 10 % são espanholas, 10 % francesas e 5% italianas. Essa percentagem de peças nacionalistas contrasta vivamente com a das obras de Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez ou Camargo Guarnieri”.²⁴

Ao todo, Mignone escreveu 165 canções para canto e piano, sete canções para canto e violão, cinco para canto e fagote, cinco para canto acompanhado de instrumentos de câmara, 15 peças para voz e orquestra e dez harmonizações. Depois de Guarnieri, foi o compositor brasileiro que mais escreveu para voz.²⁵

Dando continuidade às informações sobre a área de canto, a obra coral de Mignone não é tão vasta quanto à instrumental, porém possui uma abrangência nos gêneros. Nesta linha de produção contamos com quatro óperas, dois oratórios, sete missas e uma série de músicas sacras e profanas *a capela*. É um campo pouco explorado, como diz Carlos Alberto Pinto da Fonseca:

(...) Mignone dedicou notável interesse e se tornou, mercê de sua facilidade de escrita, conhecimento das vozes e polifonia vocal, um marco importantíssimo na literatura coral brasileira. Chamo a atenção de meus colegas regentes para essa obra, que ainda não foi divulgada como deveria sê-lo, entre os corais deste país.²⁶

Mignone também possui uma numerosa e importante obra camerística. “Escreveu cerca de 170 peças para música de câmara, em diversas combinações de instrumentos”.²⁷ Esta quantidade de obras não engloba as canções para voz e piano anteriormente

²⁴ Vasco Mariz. *Vida Musical (Artigos publicados no suplemento Cultural de O Estado de São Paulo [1984-1991], além de ensaios e conferências diversas)*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro – RJ, 1997, pag 222.

²⁵ Vasco Mariz. IN: *Francisco Mignone o Homem e a Obra*. Funarte, Rio de Janeiro, 1997, pag 119.

²⁶ Carlos Alberto Pinto da Fonseca. IN: *Francisco Mignone o Homem e a Obra*. Funarte, Rio de Janeiro, 1997, pag 121.

²⁷ Eurico Nogueira França. IN: *Francisco Mignone o Homem e a Obra*. Funarte, Rio de Janeiro, 1997, pag 93.

mencionadas. Além do piano, compôs solos para violão, clarineta, fagote, trompete e flauta doce; também escreveu duos, trios, quartetos, quintetos e outros pequenos conjuntos.

Após melhorar sua condição física e ter adquirido relativa estabilidade financeira com a regência, Francisco Mignone retomou, em 1953, uma certa regularidade na composição com as canções: *Nossa Senhora da Neve*, *Festa na Bahia*, *Dengues da Mulata Desinteressada* e *Violão do Capadócio*, escritas para voz de baixo. Mas durante os anos cinquenta, ele se encontrava num estado de reavaliação estética do qual demorou a sair e que, conseqüentemente, resultou em baixa produção.

Na década de sessenta, como pesquisador incansável e sem receios de estabelecer contato com o “novo”, Mignone adentra no campo do serialismo e dodecafonismo. Em carta a Bruno Kiefer, datada de 1/1/83, o próprio compositor registrou esse momento.

Somente em 1960, assim que acabei de compor e apresentar o meu único concerto para piano e orquestra e, também, tendo ensaiado e dirigido a *Missa de S. Marcos* de Stravinsky, é que surgiu em mim a necessidade de enriquecer minha técnica de composição com outros processos de composição. Partindo da obra de Stravinsky, li e estudei tudo que estava ao meu alcance a respeito de Dodecafonismo e Serialismo. Escrevi muitas obras, (...) Mas chegado nesse ponto me perguntei: e a música nacionalista? E também começava a achar a minha música dodecafônica e serial muito parecida com centenas de outras que iam no mesmo caminho. Depois de muito pensar e matutar, cheguei à conclusão que podia, se a minha contribuição pessoal permitisse (sic), chegar a uma linha do meio. Afinal o Serialismo ou, melhor, o Dodecafonismo não atrapalham, ao contrário, estimulam liberdades atonais e cromáticas inesperadas que o bom gosto deve controlar. Assim estou e me sinto, meu caro Bruno Kiefer, atingindo a casa dos 86.²⁸

Em 1962, Mignone encontrou-se viúvo. Uma terrível catástrofe aérea ocorreu com Liddy no Rio de Janeiro. Dois anos depois, em Santa Cruz de la Sierra, Bolívia, ele casou-se

²⁸ Bruno Kiefer. *Mignone Vida e Obra*. Editora Movimento, Porto Alegre, 1983, pag 58.

com Maria Josephina (pianista natural de Belém do Pará) por procuração. Pelas leis brasileiras, casaram-se em 18/04/1979.²⁹

Por influência de Villa-Lobos, em 1965 Francisco Mignone entrou para a Academia Brasileira de Música, na cadeira de nº 33, sucedendo a Assis Republicanos.

No início dos anos setenta, ainda sem convicção acerca dos processos de composição fora do campo tonal, Mignone retorna aos seus parâmetros iniciais de tonalidade de uma maneira mais descontraída, porém com plena maturidade técnica e completo domínio das formas de composição utilizadas até então. Em 1973 a sua ópera *O Chalaça*, com libreto de Mello Nóbrega, foi vencedora do concurso para obra teatral em um ato. Ela foi montada em 1976 e obteve grande êxito. Cinco anos depois ele escreve outra ópera, *O Sargento de Melicias*. A consciência e lucidez desse compositor — que neste período se encontra com oitenta anos — é admirável e inspiradora. Em carta a Vasco Mariz, datada de março de 1980, ele retratou a sua atual condição enquanto músico.

Na idade propecta a que cheguei, posso afirmar que sou senhor e dono, de direito e de fato, de todos os processos de composição e decomposição 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 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 multiplicadas 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.³⁰

²⁹ Vasco Mariz. *Francisco Mignone o Homem e a Obra*. Funarte, Rio de Janeiro, 1997, pag 17.

³⁰ Vasco Mariz. *Vida Musical (Artigos publicados no suplemento Cultura de O Estado de São Paulo (1984-1991), além de ensaios e conferências)*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1997, pag 223.

Na década de oitenta, mesmo com uma idade avançada, Francisco Mignone não parou de produzir. O seu bailado *Quincas Berro d'Água* estreou com muito sucesso, e *O Caçador de Esmeraldas*, com roteiro de Guilherme Figueiredo sobre o poema de Olavo Bilac, foi levado a concerto na IV Bienal de Música Brasileira Contemporânea, em 1981, obtendo boa aceitação. Em 1982, recebe o prêmio Shell para Música Brasileira (gênero erudito).

A última atuação de Mignone como pianista e regente foi num concerto realizado em Brasília, em julho de 1984. No programa constavam peças para piano a quatro mãos, de sua autoria, bem como a *4ª Fantasia Brasileira*. Nestes últimos anos de vida, além de ter sido agraciado com o “Prêmio Eldorado”, concedido pelo jornal O Estado de São Paulo, no ano de 1985, ele compôs incansavelmente. Nesta produção estão as *24 Valsas Brasileiras*, os *13 Choros*, as *14 Pecinhas para Mão Esquerda* e muitas obras para piano a quatro mãos, que foram executadas e gravadas por ele e sua esposa Maria Josephina Mignone. Sobre o roteiro de Pedro Bloch, também compôs *Godó*, uma opereta infantil.

Até 1985, esteve na presidência da Academia Brasileira de Música e neste período estava trabalhando na *Cantata da Abolição*, com texto de Guilherme Figueiredo. Obra encomendada para o centenário da abolição da escravatura a ser comemorado em 1988. Esta e algumas outras obras ficaram inacabadas. Francisco Paulo Mignone faleceu a 19 de fevereiro de 1986 aos 89 anos de idade na cidade do Rio de Janeiro.

A personalidade de Mignone foi marcante para as pessoas que puderam desfrutar da sua companhia. Em um ensaio não publicado da Sra. Maria Josephina Mignone, coletamos algumas informações da vida pessoal do compositor.

Natureza inquieta, especialmente quando estava compondo. Ficava calado e sombrio, nas suas próprias palavras: “vazio” por dentro. Quando compunha se absorvia completamente no ato da criação, durante horas seguidas, esquecendo de tudo até mesmo de se alimentar. (...) Sua figura encurvada sobre a mesa de trabalho muitas vezes me preocupava e quando eu chegava por perto ele não levantava

a vista da partitura, apenas sentia o seu carinho presente ao sentir o meu interesse pelo seu trabalho. Não tinha hora certa para trabalhar, a inspiração estava em sua cabeça e quando sentava para escrever era como se estivesse escrevendo uma carta. Por isso entendo o nosso Villa-Lobos quando se referia à sua obra: “cartas deixadas para a posteridade sem receber respostas”. É isto mesmo, o ato de compor nada mais é que mensagens de beleza do homem para a humanidade. Vem do coração e transmite toda a alma do compositor.³¹

³¹ Maria Josephina Mignone. *Ensaio não Publicado*. Rio de Janeiro, 1989.

2. “Quadros Amazônicos” de Francisco Mignone

2.1 Informações sobre a obra

No catálogo com obras de Mignone publicado pelo Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica do Ministério das Relações Exteriores, datado de 1978, e no Livro Francisco Mignone o Homem e a Obra, organizado por Vasco Mariz, lançado pela Funarte em 1997, verificamos que o bailado “Quadros Amazônicos” é composto de sete movimentos. Esta obra possui a indicação de ser uma segunda versão, tendo sido estreada em 03 de maio de 1947 pela Orquestra Sinfônica Brasileira, sob a regência de Jascha Horenstein. Porém, ambas as fontes bibliográficas citadas no início deste parágrafo ressaltam que houve a estréia de uma 1ª versão em 08 de julho de 1942, com a Orquestra do Teatro Municipal, em São Paulo, sob a direção de Ernest Mehlich. Só depois de adquirir maiores informações sobre a vida do compositor, ficou constatado que esta obra foi, inicialmente concebida com alguns movimentos e, posteriormente, foram acrescentados os outros. A respeito disso, o depoimento de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo nos apresenta o contexto de origem da obra em estudo:

Os Quadros Amazônicos, em forma de suíte, compreendendo sete números (1. **Jaci**; 2. **Caiçara**; 3. **Caapora**; 4. **Urutau**; 5. **Iara**; 6. **Cobra Grande**; 7. **Saci**) tiveram um começo modesto. Eram, apenas, trechos coreográficos encomendados pela bailarina Chinita Ullmann, que os dançava em seus programas. Mignone ampliou a orquestração primitiva, buscando, justamente, nos recursos de um grande conjunto sinfônico, os efeitos especiais, capazes de pintar seres místicos retratados em seus quadros, e apresentou pela primeira vez a sua obra, em forma de concerto, a 3 de maio de 1945. Com a Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sob sua direção. Nessa execução, entretanto, não foram ouvidos todos os **Quadros**. O **Caiçara** só foi dado em primeira audição, sob a direção de Jascha Horenstein, pela Orquestra Sinfônica Brasileira, a 3 de maio de 1947. E **Jaci**, número inicial, ainda não se inscreveu em nenhum programa de concerto sinfônico.³²

³² Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. IN: *A Parte do Anjo*. Mangione, São Paulo, 1947, pag 28.

Levando-se em consideração o fato dos “Quadros Amazônicos” só constarem em concerto sinfônico no ano de 1945, podemos perceber que a montagem desta obra realizada em julho de 1942, provavelmente foi feita realmente para um programa de dança. É interessante observar este fato porque esta obra recebe diferentes denominações nos catálogos encontrados. Na parte inicial da citação acima, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo a classifica como uma suíte. Já no Catálogo do Ministério das Relações Exteriores de 1978, a mesma peça está classificada como música para orquestra, sem qualquer tipo de especificação, ou seja, não a conceitua como um balé, poema sinfônico, suíte ou outro gênero musical. Mas no livro “Francisco Mignone o Homem e a Obra” lançado pela Funarte em 1997, ela está denominada como um bailado.

Esta é uma obra que tem, como data de composição, o período compreendido entre os anos de 1939 a 1942, fase de grande e inventiva produção de Mignone no campo composicional. Desta época também constam obras orquestrais como *Festas das Igrejas*, *Maracatu do Chico Rei*, *Leilão* e *Sinfonia do Trabalho*, bem como suas canções atonais para soprano e piano: *A Menina Boba* e *A Boneca de Cristal*. Podemos então perceber que o compositor se encontra num fecundo momento de criação apresentando a característica de estudar e utilizar os elementos musicais presentes nas obras dos seus contemporâneos. Este fato é constatado em seu próprio depoimento na autobiografia “A Parte do Anjo” do ano de 1947:

Ninguém é inteiramente pessoal. O que devo é organizar essa faculdade de maneira a me aproveitar do trabalho alheio, transformando esse alheio em aquisição minha. O aproveitamento do alheio se faz especialmente nos elementos mais construtivos da música rítmica, harmonia, polifonia, forma, etc. (...) Todos os grandes artistas de todas as artes foram enormes plagiários. O plágio só é condenável quando feito com intenção de roubar o sucesso alheio. Quando feito para aproveitar a lição alheia em proveito da obra de arte é plenamente legítimo e sempre existiu. Aliás não se trata de plagiar, na estrita significação do termo, mas aproveitar, apenas, os

elementos fecundos da criação alheia, conformando-os à minha orientação pessoal. Por exemplo: é incontestável que me aproveitei das obsessões rítmicas de Stravinsky e De Falla, no “Maracatu do Chico Rei” e em algumas “Fantasias” para piano e orquestra. Ficou ótimo.³³

Sendo concebidos também como movimentos, os primeiros quadros que Mignone compôs na versão de 1942 foram: 1. *Cobra Grande*; 2. *Jaci*; 3. *Saci* e 4. *Caapora*. A instrumentação indicada pelo próprio compositor na primeira página do manuscrito é a seguinte: 1ª e 2ª flauta (com flautim), 01 oboé, 01 clarinete (sib), 01 fagote, 01 trompa (fá), 01 trompete (sib), 01 trombone, 02 tímpanos (fá-dó), 01 piano, 06 violinos I, 04 violinos II, 02 violas, 02 violoncelos e 01 contrabaixo. Inspirado nessas figuras lendárias da mitologia indígena, o compositor, intencionalmente, trabalhou com o aspecto descritivo da música, aproveitando as possibilidades da orquestra para representar o ambiente mitológico dos índios brasileiros. Com relação a este propósito, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo fez o seguinte comentário:

Voltando-se, pela primeira vez, para as fontes de inspiração ameríndias, o compositor delas reteve, apenas, a sugestão poética. Não procurou fazer música de índios; ou mesmo — como certo crítico pensava que ele devia fazer — transpor para o mundo sonoro a grandeza cósmica da paisagem amazônica. Não se trata de amazônia, mas de seus mitos, na série sinfônica de Mignone. Cada quadro tem como epígrafe um trecho escolhido nos escritores brasileiros que versaram esses assuntos, descrevendo o mito e fornecendo ao ouvinte os elementos pitorescos em correlação com as impressões musicais que lhe serão proporcionadas.³⁴

Nesta composição, percebemos uma nova caminhada de Francisco Mignone. A utilização e combinação de novos elementos musicais são características dos “Quadros

³³ Francisco Mignone. IN: *A Parte do Anjo*. E. S. Mangione, São Paulo, 1947, pag 39-40.

³⁴ Luiz Heitor Corrêa de Azevedo. IN: *A Parte do Anjo*. E. S. Mangione, São Paulo, 1947, pag 28.

Amazônicos”, bem como de um outro bailado chamado *O Espantalho*. Quanto a estas obras, é importante observar o seguinte depoimento de Luis Heitor Corrêa de Azevedo:

Nessa obra, como nos **Quadros Amazônicos**, o artista leva a soluções extremas uma técnica de composição que imaginou, rompendo totalmente com o princípio da repetição temática. Não há motivos geradores, nessas partituras; mas uma sucessão de elementos novos que, com a perícia habitual, o compositor evita que se dispersem, se contradigam ou se convertam em informe amontoado de fragmentos desconexos. A tentativa era perigosa; mas Mignone ama o perigo. Longamente acalentou esse projeto de rompimento com as formas tradicionais, experimentando-o, parcialmente, em diversas obras. Nas duas citadas partituras, porém arriscou a sua integralidade; e deu-nos obras de uma grande complexidade, em que às inovações de estrutura juntam-se os efeitos orquestrais raros e essa busca incessante de técnica original, fruto de uma inquietação espiritual que já foi constatada nestas páginas.³⁵

Contrariando Luis Heitor Corrêa da Azevedo, na citação anterior, é perfeitamente possível identificar motivos geradores nesta obra. Apesar dela não possuir uma forma estritamente tradicional dentro da literatura, Mignone deixa muita bem definida a origem de suas idéias. Tomando como exemplo o primeiro quadro, podemos verificar o trítone como motivo gerador. Este intervalo está presente, de uma maneira bastante significativa, por toda extensão do movimento, como será demonstrado na análise mais adiante.

Para a definição dos termos “parte” e “seção”, conceitos fundamentais neste trabalho, utilizamo-nos de métodos comparativos, dedutivos e indutivos após uma revisão bibliográfica do estudo da forma musical. Tentando proporcionar ao leitor o ambiente musical que o compositor imaginava, antes da análise de cada quadro será apresentado um texto introdutório, referente ao mito indígena que dá nome ao movimento.

³⁵ Luis Heitor Corrêa de Azevedo. IN: *A Parte do Anjo*. E. S. Mangione, São Paulo, 1947, pag 24.

3. Análise da Obra

3.1 *Cobra Grande* (1º quadro)

3.1.1 Epígrafe

(...) o mito mais poderoso e complexo das águas amazônicas. Mágica, irresistível, polifórmica, aterradora. “A Cobra-Grande”, tem a princípio, a forma de uma sucuriju ou uma jibóia comum. Com o tempo adquire grande volume e abandona a floresta para ir para o rio. Os sulcos que deixa a sua passagem transforma-se em igarapés. Habitam a parte mais funda do rio, os poções, aparecendo vez por outra na superfície. Durante nossa estadia em Itá, houve ocasião em que nenhum pescador atreveu-se a sair para o rio à noite, pois em duas ocasiões seguidas foi avistada uma Cobra-Grande... pelos olhos que alumiavam como tochas. Foram perseguidos até a praia, somente escapando porque o corpo muito grande encalhou na areia. Esses pescadores ficaram doentes do pânico e medo da experiência que relatavam com real emoção”. (Eduardo Galvão, Santos e Visagens, 98-99, Brasiliana, 284, S. Paulo, 1955).³⁶

3.1.2 Análise

Este 1º movimento dos “Quadros Amazônicos” pode ser dividido em três grandes partes. A primeira é uma parte introdutória, em andamento “lento”, que começa no compasso 01 e vai até o compasso 26. A segunda começa no compasso 27 indo até o compasso 120, com a indicação do andamento “Moderato” e pode ser concebida como uma grande parte intermediária onde o compositor apresenta e desenvolve as suas idéias. A terceira e última parte começa no compasso 121 e vai até o 146, ainda sob a indicação de Moderato e a partir do compasso 136, com o retorno ao “1º tempo”. Esta última parte funciona como conclusão do 1º movimento apresentando fragmentos do material utilizado pelo compositor nas seções anteriores.

³⁶ Luis da Camara Cascudo. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Editora Italiana Limitada, Belo Horizonte – Rio de Janeiro, 7ª edição. 1993. pag 235.

A seguir apresentamos uma tabela com a estrutura formal do 1º quadro da obra intitulado *Cobra Grande*.

PARTES	ANDAMENTO	SEÇÃO / NOME	COMPASSOS
[A] Introdução	Lento	1ª seção / [a]	01 ao 09
		2ª seção / [a']	10 ao 14
		3ª seção / [b]	15 ao 26
[B] apresentação e desenvolvimento dos temas	Moderato	4ª seção / [c]	27 ao 40
		5ª seção / [d]	41 ao 61
		6ª seção / [e]	62 ao 70
		7ª seção / [d']	71 ao 77
		8ª seção / [f]	78 ao 91
		9ª seção / [c']	92 ao 104
		10ª seção / [g]	105 ao 109
		11ª seção / [d'']	110 ao 120
		[A'] conclusão	Moderato e Lento
Lento	13ª seção / codeta		141 ao 146

Dessa macro-estrutura apresentada ao 1º movimento da obra, podemos extrair uma outra classificação. Desse modo, dividiremos as grandes partes denominadas de [A], [B] e [A'] em seções menores, como demonstra a tabela abaixo.

PARTE	ANDAMENTO	SEÇÃO / NOME	COMPASSOS
[A] introdução	Lento	1ª seção / [a]	01 ao 09
		2ª seção / [a']	10 ao 14
		3ª seção / [b]	15 ao 26

A primeira seção, denominada [a], é executada pelo fagote possuindo uma única melodia com as indicações de caráter “pesante e arrastado”. O instrumento supracitado apresenta um tema construído a partir do trítone dó-fá#, tendo o mi# como apojatura, como demonstra o exemplo a seguir.

Ex. 01

pesante e arrastado

Fagote

O primeiro acorde de toda a obra encontra-se no compasso 10, que é o início da 2ª seção, à qual chamamos de [a']. Podemos considerá-la como uma ponte para a seção seguinte. Aqui contamos com a presença do 2º violino, viola e violoncelo formando o acorde de Dób maior com sétima maior que resolve no acorde de Solb maior com sexta menor. A melodia inicial da obra é aproveitada, mas sofre uma variação. O mi# é suprimido e o fá# é, enarmonicamente, transformado em solb, que é a 5ª do primeiro acorde anteriormente citado, formado pelas cordas e fagote. É importante notar que, mesmo com alterações melódicas na linha do fagote, o intervalo de trítano é preservado neste mesmo instrumento, como segue no exemplo logo abaixo.

Ex. 02

8

Fg

2º Vl

Vla

Vc

Na 3ª seção, denominada [b], o andamento passa à “Poco meno Lento”. O clarinete, a flauta e o flautim assumem os solos enquanto o fagote, piano, violoncelo e contrabaixo fazem o acompanhamento. Este acompanhamento, substancialmente explorado por toda a 3ª seção, é caracterizado pelo o intervalo de trítono fá-si, e possui um ritmo absolutamente regular construído sobre semínimas. A partir do compasso 21, nas linhas do flautim e da flauta, encontramos outra sequência de trítonos, agrupados em fusas, mas agora com as notas lámib-lá, tendo o sib como uma escapada. Percebemos então que temos nesta seção, denominada [b], dois planos distintos. O já citado acompanhamento do fagote, piano e cordas, baseado no trítono fá-si, e os solos; o primeiro executado pelo clarinete e o segundo pelo flautim e flauta. Este segundo solo tem base melódica no exemplo de número 03.

Ex. 03

The image shows a musical score for two flutes. The top staff is labeled '2ª Fl e Flt' and the bottom staff is labeled '1ª Fl'. The music begins at measure 21. Both staves play a sequence of tritones (fá-si) in a regular rhythm. The bottom staff also includes a melodic line with notes lámib-lá, and a sib note is indicated as an 'escapada' (escape).

Com esta sobreposição das duas idéias musicais, Mignone gera uma tensão harmônica, enfatizada pelo “molto crescendo” do compasso 25, com o claro objetivo de encerrar a introdução ao mesmo tempo em que prepara o ambiente sonoro para a segunda grande parte do movimento.

A 2ª parte do quadro *Cobra Grande*, denominada [B], apresenta a seguinte estrutura formal:

PARTE	ANDAMENTO	SEÇÃO / NOME	COMPASSOS
[B] apresentação e desenvolvimento dos temas	Moderato	4ª seção / [c]	27 ao 40
		5ª seção / [d]	41 ao 61
		6ª seção / [e]	62 ao 70
		7ª seção / [d']	71 ao 77
		8ª seção / [f]	78 ao 91
		9ª seção / [c']	92 ao 104
		10ª seção / [g]	105 ao 109
		11ª seção / [d'']	110 ao 120

Contendo oito seções, ela é a maior parte deste 1º movimento. Com a dinâmica fortíssimo, sob a indicação de “Moderato e Deciso”, a 2ª parte tem início na 4ª seção (compasso 27), a qual chamamos de [c]. O trombone e as cordas executam uma mesma melodia, construída inicialmente sobre o intervalo de sol-réb (tendo o dó como apojetura). É interessante notar que, mantendo ainda a idéia do trítono, esta seção tem um caráter basicamente monódico. Verifiquemos isto no exemplo abaixo:

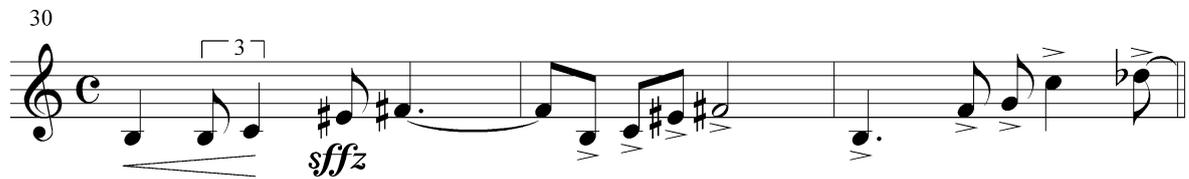
Ex. 04



Dos compassos 30 ao 32 o compositor aproveita, melodicamente, os três intervalos de trítonos já utilizados neste 1º quadro: dó-mi#-fá# (exemplo 01), si-fá (acompanhamento da seção anterior) e sol-do-réb (exemplo 04). Como podemos constatar, o primeiro e o terceiro intervalos possuem notas de passagem; enquanto que o segundo, não.

Ainda podemos identificar um quarto intervalo de três tons no compasso 30 (primeiro compasso no exemplo a seguir); o si-dó-mi#, onde o dó é uma escapada e o mi# substitui, enarmonicamente, o fá natural. Observemos esta seqüência de trítonos no seguinte exemplo.

Ex. 05



A alternância entre os compassos 3/4 e 2/4 que ocorre do 33 ao 37 é uma outra característica desta 4ª seção. Ao final de [c], o piano e as cordas fazem um motivo rítmico, melodicamente trabalhado em intervalos de segundas, que será aproveitado na próxima seção.

Ver o exemplo que segue:

Ex. 06

A 5ª seção, denominada [d], começa no compasso 41 e tem característica de melodia acompanhada (exemplo 07). Nesta seção, o intervalo de 2ª maior é, nos quatro primeiros compassos, consideravelmente utilizado tanto na melodia principal quanto no acompanhamento. Os 1º e 2º violinos, viola e violoncelo executam o solo em uníssono, basicamente construído pelos graus da escala de sib menor primitiva, enquanto o clarinete, fagote, trompa, piano e contrabaixo fazem o acompanhamento com um desenho rítmico baseado nos quatro últimos compassos da seção anterior, visto no exemplo 06, utilizando dois acordes que se alternam por intervalo de 2ª maior. Estes acordes não possuem uma definição tonal e em cada um deles podemos verificar trítonos harmônicos. No primeiro acorde, o lá-

O compositor retoma o trítano melódico ao final do compasso 49 e início do compasso 50 respectivamente executado pelo 1º e 2º violinos, viola e violoncelo através do intervalo mi-si e pelo fagote e piano com o intervalo ré-láb.

Ex. 09

A idéia do trítano é explorada até o compasso 53 e a partir do compasso 54 o compositor retorna à característica de melodia acompanhada. O acompanhamento, agora executado pelos 1º e 2º violinos e viola, possui a mesma estrutura rítmica do início desta 5ª seção (exemplo 07) mas, neste caso, inicialmente utiliza os acordes de mi menor e ré menor e a partir do compasso 58, sobre os acordes de mi menor e ré menor. Estes acordes também preservam a característica de alternância mencionada anteriormente, sendo os dois primeiros com o intervalo de 2ª menor e os dois últimos com o intervalo de 2ª maior. O solo, construído em lá menor, é feito, inicialmente, pela flauta e oboé e ao final da seção, pela flauta e flautim. A trompa faz um pedal sobre a nota dó desde o primeiro compasso desta 5ª seção até o quinto compasso da seção seguinte.

A 6ª seção, denominada [e], começa no compasso 62 e ainda mantém a idéia de melodia acompanhada. A trompa (com o pedal em dó), o piano, o 1º e 2º violinos e a viola fazem este acompanhamento sobre o acorde de Fá maior com sétima maior até o compasso 65. A partir do compasso 67 o acompanhamento passa a ser feito pelo fagote (que substitui a

trompa com o pedal em dó) e pela viola, 1º e 2º violinos que formam o acorde de dó menor com sétima tendo a nona maior e nona menor sempre alternadas. A melodia, ainda a cargo das madeiras, é iniciada por um intervalo descendente de trítono (ré# lá) e basicamente segue, até ao final da seção, com um ritmo regular de semicolcheias, ora por graus conjuntos ora por saltos de 4ª ou 5ª.

Ex. 10

The musical score for Example 10, measures 62-74, is presented in common time (C). It features six staves: flutist (flt), first flute (1ª fl), Piano (Piano), first violin (1º vl), second violin (2º vl), and viola (vla). The woodwind parts (flt and 1ª fl) play a complex melodic line starting with a tritone interval (ré# lá) and continuing with a regular rhythm of semicolcheias. The Piano part provides harmonic accompaniment with chords and moving lines. The string parts (1º vl, 2º vl, and vla) play a steady accompaniment of semicolcheias, often doubling the piano accompaniment.

A 7ª seção, de letra [d'], é uma variação da 5ª seção. É iniciada por um coral dos metais com uma progressão harmônica utilizando os acordes de: láb menor, mib menor e mi menor (ver exemplo 11). O piano, a viola, os 1º e 2º violinos dobram os acordes formados no 3º tempo dos compassos 71 e 72. No compasso 73, do 2º para o 3º tempo, são formados os seguintes trítonos melódicos: sib-mi na trompa, mib-lá no trompete e solb-dó no trombone e no compasso 74, acontece o trítono harmônico mib-lá entre a trompa e o trompete. Observemos esta passagem no exemplo abaixo.

Ex. 11

71

fg

tpa (fã)

tpt (sib)

trb

tim

mf *sfz* *sfz* *sfz* *mf*

Ab m Eb m Ab m E m Ab m Eb m A m Eb m

O acompanhamento desta seção é formado por um ostinato utilizando o trítono fá-si, executado pelo fagote e tímpano, com o mesmo ritmo do acompanhamento da 5ª seção, tendo o reforço dos violoncelos e contrabaixos na nota fá. Os 1º e 2º violinos, e também a viola dobram os acordes formados no terceiro tempo dos compassos 75 e 76.

A 8ª seção, à qual chamamos de [f], inicia no compasso 78 e mantém o mesmo acompanhamento feito pelo fagote, tímpano, violoncelo e contrabaixo na seção anterior, até o compasso 88. O piano e a viola dão início a um motivo musical que se desenvolverá com o reforço, em uníssono, do 2º violino e depois do 1º violino. Esse apoio dos violinos acontece numa sequência de 4ª aumentada acima da nota inicial do motivo, ou seja, a viola começa o motivo em mib, depois passa a fazê-lo em lá, com o apoio do 2º violino e retorna ao mib, uma oitava acima, agora também com o 1º violino. O exemplo que segue apresenta o motivo básico e esta relação intervalar de trítonos, não demonstra o desenvolvimento da idéia composicional.

Ex. 12

O flautim, a flauta e o clarinete dobram, em alguns momentos, este motivo desenvolvido pela viola e violinos. No compasso 89, a flauta, clarinete, violinos e viola utilizam o trítono si-fá, tendo o lá como escapada.

Ex. 13

Esta seção finda, no compasso 91, com uma grande tensão harmônica basicamente construída sobre o intervalo de 2ª maior, com um ritmo marcado e vigoroso executado pelo flautim, flauta, oboé, clarinete, tímpano e piano.

A 9ª seção começa no compasso 92 e é denominada [c']. O flautim, fagote, trompa, trompete, trombone, violoncelo e contrabaixo tocam o motivo com as notas sol-dó-réb (exemplo 04), que também iniciara a 4ª seção. Nesta seção [c'], sobre o desenvolvimento do trítono sol-réb, intervém o mesmo motivo que findou a seção anterior, mas agora executado pela flauta, oboé, clarinete, tímpano, piano, violinos e viola.

Ex. 14

A partir do compasso 98 começa uma grande homofonia sobre os intervalos de sol-dó-réb que culmina num verdadeiro *tutti orchestral* em unísono sobre a sequência melódica de: mib-ré-si e réb-dó-lá no compasso 100. Acreditamos ser este o ponto culminante do 1º quadro, porque além deste significativo *tutti*, o compositor marca esta passagem utilizando, pela primeira vez, a dinâmica fortíssimo sobre as cordas e o compasso 6/8. Esta seção termina no compasso 104.

Ex. 15

Do compasso 105 ao 109, ocorre a 10ª seção denominada [g]. Uma sequência de saltos de sétimas descendentes na flauta e no primeiro violino, sétimas ascendentes nas linhas do clarinete, da viola e do violoncelo e grau conjunto no segundo violino, todos com um ritmo homofônico formando uma pequena transição para a seção seguinte. O oboé e o contrabaixo executam uma escala ascendente com um ritmo basicamente regular de semínimas, e o piano funde as duas idéias rítmicas.

Ex. 16

105

ob
fl, 1º vl
2º vl
cl, vla
vc
cb

mp
cresc. poco a poco

A 11ª seção, denominada [d''], começa no compasso 110 com um outro tutti orquestral. O trítone fá-si é utilizado, melodicamente, no tímpano, violoncelos e contrabaixos enquanto os outros instrumentos, com exceção do piano, desenvolvem um tema baseado na mesma idéia rítmica e melódica dos metais na 7ª seção.

Ex. 17

110

timp
1º vl
2º vl
vla

ff *sfz*
ff *sfz*
ff *sfz*

Ao final desta 11ª seção, o compositor trabalha com três elementos bem distintos. Uma melodia, feita em arpejos e depois em oitavas, executada pelo flautim, flauta clarinete, 1º e 2º

violinos e viola; cromatismo na trompa, trompete e trombone e um pedal sobre a nota dó no fagote, violoncelo e contrabaixo.

A 12ª seção começa no compasso 121 marcando o início da terceira, e última, parte deste 1º quadro. A tabela a seguir demonstra a sua estrutura formal.

PARTE	ANDAMENTO	SEÇÃO / NOME	COMPASSOS
[A'] conclusão	Moderato e Lento	12ª seção / coda	121 ao 140
	Lento	13ª seção / codeta	141 ao 146

Ela é compreendida como uma coda que reúne três elementos já empregados anteriormente: o trítone sol-réb das seções 3 e 8;

Ex. 18



Depois a melodia em sib, na escala menor primitiva, com o mesmo acompanhamento melódico em segundas maiores da 5ª seção, como demonstra o exemplo abaixo.

Ex. 19

A musical score for three instruments: Viola (Vla), Violoncelo (Vc), and Contrabaixo (Cb). The score is in common time (C) and features a tritone interval (sol-réb) in the Viola part. The Viola part starts with a whole note G4 (sol) and Bb4 (réb). The Vc and Cb parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Vc part starts with a whole note G4 (sol) and Bb4 (réb). The Cb part starts with a whole note G4 (sol) and Bb4 (réb). The score includes dynamic markings such as *f* and *sfz*.

E, por último, o retorno ao 1º tempo com intervalo dó-fá# tendo o mi# como apojetura. Esta seção finda no compasso 140.

Ex. 20

Musical notation for Ex. 20, Fagote part, measures 135-136. The notation is in bass clef with a common time signature (C). Measure 135 starts with a dotted quarter note on G2, followed by a triplet of eighth notes (A2, B2, C3). Measure 136 continues with a quarter note on D3, followed by a triplet of eighth notes (E3, F3, G3), and ends with a quarter note on A3.

Do compasso 141 ao 146 identificamos uma codeta. Esta última seção apresenta, inicialmente, arpejos descendentes por saltos de terça no 1º e 2º violinos e arpejos descendentes por saltos de 4ª nas violas e violoncelos, ambos dobrados pelo piano como demonstra o exemplo abaixo.

Ex.21

Musical notation for Ex. 21, Piano part, measures 141-146. The notation is in treble and bass clefs with a common time signature (C). Measure 141 is marked *Piu vivo*. The right hand plays a series of chords, and the left hand plays a descending arpeggio. Measures 142-145 are marked *legato* and *rall.*. The right hand continues with chords, and the left hand continues with the descending arpeggio. Measure 146 ends with a large chord and a fermata.

Depois o elemento cromático e o trítono si-fá nas madeiras, com exceção do fagote, e finalmente um grande uníssonos sobre a nota mi, com exceção do piano e o trítono si-fá descendente executado pelo tímpano, piano, violoncelo e contrabaixo. As linhas do oboé e do violoncelo demonstram esta passagem.

Ex. 22

Musical notation for Ex. 22, Oboe (ob) and Violoncello (vc) parts, measures 144-145. The notation is in treble and bass clefs with a common time signature (C). Measure 144 is marked *1º Tempo*. The oboe part starts with a triplet of eighth notes (B4, C5, D5) and a quarter note (E5). The violoncello part is silent. Measure 145 is marked *affrett. molto*. The oboe part has a fermata on E5, and the violoncello part has a fermata on E2. The oboe part is marked *ff* and the violoncello part is marked *ff* and *sfz sfz*.

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 marked *Andante Calmo*. The key signature has three flats (B-flat major). The time signature is 3/4. The score begins with a first-measure rest (1) and a *pp* dynamic. The Piano part features descending arpeggios in triplets. The Violin parts play descending scales in thirds. The Viola part plays a similar descending scale. Dynamics include *pp* and *molto legato (surdina)* for the strings.

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 begins at measure 26. It is written in 4/4 time with a key signature of three sharps (A major). The score consists of five staves: 1ª fl (1st Flute), tpt (em Lá) (Trompete in E), 1º vl (1st Violin), 2º vl (2nd Violin), and vla (Viola). The flute and trumpet parts play a melodic line with slurs and accents. The string parts play a triplet accompaniment. Dynamics include *pp* (pianissimo) and (smile) markings.

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 Violin (1º vl) and 2nd Violin (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 chords on black keys (sib, láb, solb, mib, réb) and a dynamic marking of *f*. The 1st Violin part plays arpeggiated chords with a dynamic marking of *p*. Measure 46 shows the 1st Violin playing a sequence of triplets in the D minor scale, while the piano continues with chords. The 2nd Violin part also plays triplets in measure 46.

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 with slurs and accents, marked 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 score is marked *molto cantato* and *f*. It features a melodic line with slurs, accents, and triplet markings.

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 is marked *ff* and *sffz*. It shows three parts playing the same melodic line in different keys, with slurs and triplet markings.

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 unit. The left hand part is a simple bass line. The score is written in a key signature with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C).

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
ppp
1º violino
ppp
2º violino

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

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

3

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

mf *sfz* *sfz* *sfz*

timp

vc

cb

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 musical score for Example 48 consists of two staves. The top staff is for the 1st Flute (1ª fl) and the bottom staff is for the Bassoon (fg). The music is in 2/4 time and F minor. Both parts begin at measure 40 with a mezzo-piano (mp) dynamic. The flute part plays a complex, rhythmic melody with many slurs and accents, while the bassoon part provides a simpler accompaniment of quarter notes.

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 uníssono, 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

vln, vc e cb

f

f

(arco)

sfz

sfz

ff

5

5

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

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 negovelho, 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 Antônio*. 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

sfz

(pizz)

mf

(pizz)

mf

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

2ª fl

1ª fl

ob

cl

fg

tpa, 1º vl
e 2º vl

timp

vla

vc

cb

f

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 trumpet part features a melodic line with accents and slurs. The violin part features a rhythmic pattern with slurs.

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 Cello (cb). The Piano part has two staves in bass clef with a forte (*f*) dynamic. The Viola and Cello 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.

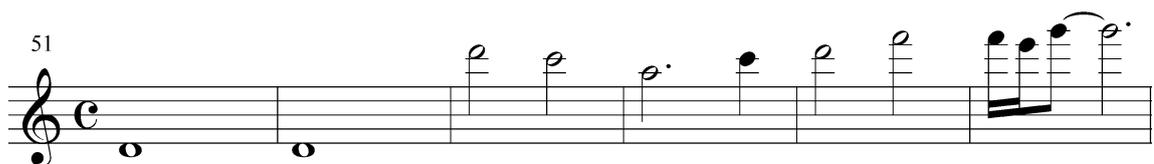
Na 6ª seção, a partir do compasso 44, acontece a primeira dilatação deste tema.

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 unísono, 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

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.

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#). Measure 18 begins with a 5-measure rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. Measure 19 starts with a *legato* marking and contains several groups of notes with 4-measure and 3-measure rests. 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 shows three staves: 1ª fl (Flute), ob (Oboe), and cl (Clarinet). The music is in 4/4 time and begins at measure 69. The flute part consists of eighth notes with accents and dynamic markings of *sffz* and *sfz*. The oboe part also consists of eighth notes with accents and dynamic markings of *sffz* and *sfz*. The clarinet part follows a similar pattern with eighth notes, accents, and dynamic markings of *sffz* and *sfz*. The notes are primarily G4, A4, B4, and C5, with some chromatic movement.

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.